

ISSN 2531-9884 (online)

Comparative Cultural Studies

European and Latin American Perspectives



6
2018



Introducción al número especial en homenaje a Leyda Oquendo Barrios (1940-2008)

GIOVANNA CAMPANI, INAURY PORTUONDO CÁRDENAS

En noviembre 2008 desapareció Leyda Oquendo Barrios, importante intelectual cubana de fama internacional, periodista, historiadora, antropóloga, africanista, integrante de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Unión de Historiadores de Cuba, asesora principal del Museo Casa de África de la Oficina del Historiador de La Habana, Cuba.

Graduada en 1967 de la carrera de Licenciatura en Historia, Leyda inicia su vida profesional en la Isla de Pinos (hoy Isla de la Juventud) donde preside la Comisión de Historia y pronto coordina la fundación del Museo Histórico de la región. Además organiza el movimiento de los Historiadores Cronistas, actividad inédita con la cual fomenta una labor comunitaria en función de recopilar y difundir la Historia de Cuba en centros de trabajo y en los barrios.

Así inicia una larga y ascendente trayectoria de trabajo y amor por lo que ella llamó El Derecho Humano al Conocimiento de la Verdad Histórica. A partir de 1968 Leyda desarrolla una extensa carrera en las Ciencias Sociales, colaborando con el Instituto de Etnología y Folklor, el Instituto de Ciencias Sociales (ICSO), y el Centro de Investigaciones sobre Asia, África y América Latina (CIAAAL). Defiende su doctorado en Ciencias Históricas con un trabajo de tesis sobre las huellas y vínculos entre África Subsahariana y las Américas, tema que va a investigar con pasión durante toda su vida. Su implicación en la valorización de las raíces africanas de Cuba la lleva a ser miembro del Comité Científico del Festival de Raíces Africanas WEMILERE, celebrado anualmente en Guanabacoa, La Habana y del Comité Asesor de la Casa de África. Reconocida como una distinguida investigadora a nivel internacional, trabaja en México desde 1992 hasta 1994 y empieza a impartir cursos en varias universidades europeas y latinoamericanas.

En 2007, se desempeña como miembro activo del Archivo Nacional de la República de Cuba. Funge como secretaria ejecutiva de la Comisión nacional conmemorativa del centenario de la Fundación y masacre del Partido Independiente de Color, entre 2008 y 2012. En 2008 también se publica su última obra: *Cimarronaje y antirracismo*, Mutualidad Editorial Grafococo, México

A diez años de su partida, la revista «Comparative Cultural Studies» le dedica un número especial: una compilación de textos presentados en el evento de la Casa de Áfri-

ca en enero de 2018. Los artículos tratan de los temas sobre los cuales Leyda Oquendo Barrios trabajó intensamente: el derecho humano al conocimiento de la verdad histórica sobre el colonialismo y la lucha para descolonizar el pensamiento, la presencia africana en América Latina, las raíces africanas de la cultura cubana, la religión afrocubana, el papel del arte y los museos en procesos de educación emancipadora como principales ejes.

El número se cierra con una semblanza sobre la historia y las actividades del Museo Casa de África, espacio en que perduran el recuerdo y espíritu de Leyda.

Prólogo

Origen e historia del Museo Casa de África

PROFESOR ALBERTO GRANADO DUQUE

Director Museo Casa de África, Centro Histórico, La Habana, Cuba
Profesor del Colegio San Gerónimo de La Habana. Universidad de La Habana
Coordinador Nacional del Proyecto Ruta del Esclavo UNESCO Cuba

La Oficina del Historiador de La Habana, fundada en el año 1938, por el Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, como institución pública y organismo autónomo municipal, que encabezara la actividad de rescate y salvaguarda de la identidad cubana, de ella nacieron los pilares para la protección del patrimonio.

En la actualidad, la Oficina del Historiador de La Habana, encabezada por el Dr. Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad y continuador de la obra comenzada por el Dr. Emilio Roig, de conservar y remodelar sus inmuebles, contribuyendo al desarrollo económico, social y cultural de la población; posee una estructura que controla, administra, proyecta, ejecuta y financia la generalidad de los trabajos que se desarrollan, mediante el autofinanciamiento, la rehabilitación física y social del territorio.

En marcado en este contexto de restauración se encuentra la creación del Museo Casa de África, inaugurado el 6 de enero de 1986, institución especializada en mostrar y divulgar la cultura y el arte de África y su impronta en la información de la identidad cubana, por el valor y características de sus colecciones la convierten en el único Museo, dedicado a estos temas en Cuba, América Latina y el Caribe, con la particularidad que la totalidad de las piezas africanas son producto de la donación y regalos de los países de África al pueblo y gobierno de Cuba, convirtiéndose en un Museo de la solidaridad y de intercambio cultural entre África y Cuba.

Desde un inicio de su fundación el objetivo didáctico-pedagógico del Museo, fue mostrar la historia y la cultura de los pueblos de África de una manera diferente tratando de eliminar las fronteras ficticias del colonialismo, por lo que se exhiben sus colecciones por manifestaciones culturales respetando las aéreas geográficas natural de las diferentes civilizaciones africanas, donde se reflejan la cultura material de los pueblos, sus actividades económicas, sus usos y costumbres. Estos objetos utilitarios y artísticos, están confeccionados a partir de fibra vegetal, madera, barro, marfil, metales y piedra, lo que demuestra la diversidad de los mismos respondiéndolo a las aéreas geográfica y culturales de los pueblos africanos al sur del Sahara y nos permite a través de los objetos brindar un mejor conocimiento de lo más característico y común de estos pueblos, quedando representados en nuestras muestras permanentes de la siguiente manera:

Tallas y marfiles: permite observar las formas en que se trabaja el marfil en África y mostrar, a través de diferentes colmillos de elefantes, el procesamiento artesanal del marfil desde su estado bruto hasta el más elaborado, muestran escenas de la vida cotidianas de cada una de las comunidades, así como las diferentes esculturas y motivos artísticos.

Máscaras rituales y decorativas: El enmascaramiento ritual juegan un papel primordial en las culturas africanas, teniendo diversos significados y función para las diferentes etnias, y comportándose de forma diferente según las condiciones climáticas y las funciones económicas, por lo que sus formas y materiales son muy diversos. El arte tribal es parte del patrimonio cultural comunitario, pueden representar las características de lo humano y lo animal, de ahí que lo imaginario encuentre en la máscara un espacio propicio para expresarse.

Armas y herramientas de trabajo: Las lanzas, arcos y flechas, confeccionados de diferentes materiales y con técnicas variadas, nos permiten explicar como realizan las labores de su agricultura artesanal y de subsistencia, así como la interrelación del los hombres con la naturaleza a través de la caza.

Textiles y vestuarios: Los textiles y vestuarios en África son confeccionados con características muy especiales y para cumplir funciones muy específicas. Existen trajes para casi todas las funciones sociales y en su confección utilizan diversos materiales, aunque en las últimas décadas se ha industrializado su confección, su valor y su belleza está dada porque son confeccionados a mano y de forma muy artesanal. El vestuario típico africano constituye una forma de resistencia cultural y de identidad sobre la vestimenta impuesta por el colonialismo europeo.

Instrumentos musicales: integrada por una gran variedad de instrumentos musicales africano de diferentes áreas de África, desde los más simples hasta los de una complejidad extraordinaria. Se fabrican de diversos materiales y todos responden al medio en que se asienta la comunidad. Son utilizados en la vida cotidiana, como medio de comunicación con los cuales se envían mensajes y en ceremonias religiosas de diferentes ídoles.

Utensilios tejidos con fibra vegetal (cestería): cestas fabricadas con diversas variedades de fibras vegetales, con un colorido que se le añade a la fibra antes de su fabricación, a partir de colorantes que se obtienen de la naturaleza. Objeto muy funcional para la actividad cotidiana de la comunidad, propio de la actividad de la mujer que las utiliza para el transporte de mercancías en el África Subsahariana.

No es posible hablar de la presencia africana en Cuba sin hacer mención al extraordinario aporte del sabio cubano Don Fernando Ortiz y entre las riquezas museológicas que atesoramos se encuentran algunas pertenencias de valiosísimas piezas de quien se ha dicho “[...] tan honda y ancha fue la tarea de este erudito, que puede cargar sin pandearse, el título altísimo del Tercer Descubridor de Cuba, en comprometida secuencia con el genovés temerario y Humboldt, el sabio [...]”

Los estudios realizados a la obra de Ortiz como el gran maestro y guía de los estudios africanistas en Cuba, pero no se puede dejar de tener en cuenta los trabajos y los aportes realizados como el historiador de historiadores José Luciano Franco, Argelier León, María Teresa Linares, Armando Entralgo, Leyda Oquendo, Miguel Barnet, por solo mencionar algunos, que con sus aportes nos permitieron poder explicar la presencia africana en Cuba y sus aportes a nuestra identidad de una manera histórica antropológica, diferente y de manera cronológica destacándose espacios donde se reconoce el aporte del africano y su resistencia como se pone de referencia en las colecciones de

Esclavitud: constituida por objetos originales y replicas que reflejan la crueldad de la esclavitud de plantaciones y el desarrollo de la industria azucarera a través del sudor y el

castigo de hombres y mujeres esclavizados, se puede interaccionar con la réplica de un trapiche vertical, una carreta original utilizada para la transportación de la caña de azúcar hasta los trapiches, calderos de antiguos trapiches, una piedra de un antiguo molino de granos, un cepo como instrumento de castigo corporal, látigo y grilletos utilizados por los mayores como medios represivos, pilones y masa para trillar granos, campanas de ingenios, medios auxiliares de información refuerzan el papel de rebeldía y resistencia de los africanos esclavizados lo que contribuyo a la conformación de nuestra nacionalidad.

Religiosidad popular: dividida en tres grandes grupos que responden a las diferentes formas de religiosidad popular cubana de origen africano de acuerdo a la agrupación etnolingüística:

Yoruba procedente de toda la zona de los antiguos reinos yorubas en África y de áreas geográficas cercanas que se les sumaron como forma de supervivencia cultural, asentados en sus inicios en la parte occidental y centro de la isla fundamentalmente y con aportes propios de los lugares de asentamiento, se conoce como el culto religioso a los orichas, estas deidades están concebidos con una fuerza sobrenatural capaz de transformaciones mitológicas, en algunos casos constituyeron seres humanos que pasaron a mitología por sus grandes hazañas y venerados como dioses.

Bantú procedente de las regiones de Angola, Congo y antiguo Zaire. Su culto se basa en la adoración a los antepasados. Utilizando todos los elementos de la naturaleza, las plantas, los animales (sangre), minerales, se destacan por el gran conocimiento de las especies de vegetales del monte de ahí su nombre que el practicante llamado palero invoca y para sus trabajos religiosos.

Se dividen en 3 ramas Mayombe, Briyumba y Kimbisa.

Abakua la presencia étnica *ibo*, *ibibio*, y de origen ekoi del sureste del Calabar permitió el surgimiento en Cuba de unas de las manifestaciones mas particulares de religión y hermandad de origen africano la Sociedad Secreta Abakua, que se caracterizan por su hermetismo en sus prácticas y lo diferente de sus trajes de iniciación y festividades, por lo que hoy siguen siendo todo un misterio, pero es sin lugar a duda la que más ha aportado a nuestra identidad nacional.

Proyecto Socio Cultural del Museo Casa de África

Siempre los museos han tenido claro su papel cultural y educativo como depositario de conocimientos, pero frecuentemente estos conocimientos se han dirigido a un público erudito, nada despreciable. Pero en el momento que los museos se comprometen a ser espacios de instrucción, educación, y divulgación orientado a un público diverso, entre ellos el escolar, se han visto obligados no solamente a mostrar su patrimonio si no hacerlo de una forma comprensible; esto implica saber transmitir todo un conjunto de información y conocimientos de manera tal que pueda llegar la información al más variado tipo de público.

Por esta razón e insertándonos en los proyectos sociales que pone a la disposición de la comunidad la Oficina del Historiador de la Habana, dan vida a nuestro museo los niños que aprenden y estudian diariamente en las Aulas-Museos.

Las Aulas-Museos constituyen una experiencia notable desde el punto de vista pedagógico, pues el plan de estudios de la enseñanza primaria se complementa con la permanencia de los niños en importantes museos de la ciudad, en los que interactúan con valiosas colecciones referidas a la historia nacional y universal.

Es un proyecto que surgió como una necesidad para que en medio de la restauración de las escuelas no se detuviera el curso escolar, pero se ha convertido en una práctica pedagógica válida. El conjunto de museos que conforman la oficina, en dependencia de sus perfiles diferenciados.

En coordinación con la Dirección Municipal de Educación, en cada institución se organiza un programa amplio y sistemático, a partir del cual se establecen los criterios de permanencia de los niños en la institución durante los diferentes períodos lectivos, y que prioriza objetivos tan importantes como la formación ambientalista, el desarrollo de valores estéticos y conductas adecuadas, así como hábitos y estilos de vida más sanos, en correspondencia con el grado, edad, subsistema de educación y perfil del museo. Este proyecto se erige como facilitador de una conciencia patrimonial en los niños que habitan el Centro Histórico, hecho que contribuye al reconocimiento de la identidad cultural desde edades tempranas.

El Museo Casa de África ha sumido esta práctica pedagógica como parte de su razón de ser, quedando demostrado que el nivel cultural y de aprendizaje de estos niños se ha elevado, dándole un mayor valor a la ciudad donde viven y creando programas didácticos-educativos, que le permitan conocer mucho mejor al continente africano haciendo desaparecer esa imagen negativa que se quiere presentar del continente.

Aprovechando “El proyecto de las Aulas-Museos”, uno de los más revolucionarios de la Oficina del Historiador de la Habana, nos insertamos también con las escuelas de la enseñanza primaria y la enseñanza media inferior, donde los estudiantes de una forma planificada a través del municipio de educación nos visitan de forma periódica (semanal), realizando visitas guiadas teniendo en cuenta su edad, ciclo educacional en que se encuentra, permitiéndoles a los estudiantes y profesores, adquirir conocimientos generales sobre el continente africano, en las características y condiciones en que se producía la travesía africana trasatlántica y el posterior cruel proceso de la esclavitud en Cuba, y todo esto dejando su impronta en nuestra identidad de forma visible no solamente genéticamente sino socialmente. El proyecto que denominamos “Árbol de la Palabra”, está diseñado para poder dar una imagen de África diferente a niños y jóvenes, por lo que se crearon, un número de círculos de interés entre los destacan, las técnicas del parche, los cantos y juegos africanos, el de muñequería, bibliotecología, el de guías de museo.

El nombre del proyecto conformado por dos palabras de gran importancia en África.

El árbol parte de la vegetación indispensable en la cultura de los pueblos africanos al sur del Sahara, que le sirve como forma de subsistencia, para la construcción de sus principales utensilios de la vida cotidiana, instrumentos musicales, sus viviendas, embarcaciones y un sin fin de cosas más.

Pero también el árbol representa la milenaria cultura de este continente que sostiene con sus raíces el impresionante tronco, quede donde se ramifican las ramas del saber, a la sombra de los árboles los ancianos transmiten sus sabidurías y consejos a los jóvenes, la sombra de los árboles se convierten en escenario y taller de los más diversos artesanos, al que utilizan como materia prima y rinden homenaje a partir de su utilización racional.

La Palabra elemento cultural mediante la cual el africano y otras culturas utilizaron para transmitir de generación a generación sus conocimientos, sus descubrimientos y su cultura, jugando un papel muy importante en la formación de identidades que nos han llegado de este continente en su interior así como la que se a mantenida viva en la diáspora por sus descendientes.

La tradición oral constituye en África el legado de los antepasados, el conocimiento presente y la proyección de ese presente sobre el futuro. En cada aldea existe un árbol que recibe el nombre de “árbol de las palabras”. A su sombra transcurre la vida de la comunidad y se transmiten los conocimientos de “boca de oreja”, mediante la palabra.

Los frutos de ese árbol llegaron a América y de ellos surgieron árboles frondosos de la Palabra. No podemos olvidar que los africanos esclavizados llegaron con muy pocos elementos tangibles de sus culturas, pero conservaron en sus mentes sus conocimientos, sus recuerdos, sus vivencias, sus tradiciones. Con las armas de amor a sus recuerdos, a su identidad, lograron transmitirlos a sus descendientes y que se mantuviesen vivos en Cuba.

El aporte africano rico y vital es de extrema importancia no sólo para la mayor complejidad biológica de nuestro pueblo por la participación de millones de mujeres y hombres traídos por la fuerza a nuestro suelo, sino también para la trama densa de manifestaciones culturales en nuestro pensamiento, en nuestra música, nuestros bailes, nuestra literatura oral, en las religiones de antecedentes africanos, nuestras formas de vivir y de ser.

La conservación de esa herencia intangible, la cual forma parte de nuestras identidades nacionales, es una tarea actual. La globalización de la cultura, imponiendo modelos exógenos, hace recular ese patrimonio a los límites de lo folklórico, de algo no rico, no actual, que no responde a los patrones propuestos. Para contrarrestar esa corriente, la única vía posible es la defensa de nuestro patrimonio cultural y su enriquecimiento.

Los contactos actuales que posibilita nuestro museo entre los pueblos de África y de Cuba, la visita a ese continente de miles de cubanos en labor internacionalista y la presencia, a lo largo de varias décadas, de jóvenes africanos de ambos sexos que estudian en nuestro país han contribuido al fortalecimiento de los nexos seculares. No obstante, consideramos una necesidad prioritaria una mayor divulgación de la historia, la vida y la cultura de los pueblos de África de ayer y de hoy, entre los niños y jóvenes cubanos.

La tradición oral continuará brindando su aporte a las nuevas generaciones para lograr salvar el patrimonio regado con la sangre de millones de hombres y mujeres africanos que lucharon por preservarlo y transmitirlo. Podemos regarlo con nuevos elementos culturales de ese continente para que la savia de esa herencia circule por las venas culturales de las nuevas generaciones, sin embargo, aunque se tiene un conocimiento muy general de África y su influencia en nuestra cultura, existe déficit de conocimientos del continente africano, con este accionar aprovechando las posibilidades del museo y su proyecto socio-cultural, nos proponemos continuar incentivando la búsqueda de estos nexos que unen a la isla con el continente africano y que se mantiene vivas a partir de la tradición oral y realizamos acciones concretas encaminadas a lograr estos objetivos.

Las características de las colecciones y objetos que poseemos y su proyección museológica, histórica y antropológica nos ha permitido ampliar el trabajo museo-universidad, siendo los estudiantes universitarios, uno de los públicos de menos acercamiento espontáneo a los museos, según, nuestra experiencia, debido al desconocimiento de las múltiples posibilidades que estos le pueden facilitar.

Por lo que nos propusimos realizando un estudio del potencial de información sobre el tema específico de nuestro museo y como poder brindarla, para lograr un acercamiento a los estudiantes universitarios a nuestra instalación.

En una primera etapa de trabajo, el museo buscó las vías de llegar al público universitario y se creó como estrategia, el análisis de que facultad podía escogerse para lograr un acercamiento museo-universidad, escogiendo la facultad de Artes y Letras, especialidad de Historia del Arte, por tener en su programa concebido en el tercer año, el de estudio de la asignatura de Arte Africano.

Después de un análisis del programa de estudio y llegando a la conclusión que nuestra colección y forma de montaje se convertía en laboratorio ideal para el desarrollo de la asignatura, programamos la realización de un ciclo de conferencias al inicio de cada unidad, que conllevaba llevar a la facultad piezas del museo que fuesen representativas de los temas que se estaban impartiendo además de facilitar toda la bibliografía que se tiene al respecto en nuestra biblioteca especializada y que podía ser utilizada por los estudiantes, para la realización de los seminarios, trabajos de clases o de cursos y para elevar su conocimiento sobre el tema de Arte Africano, así se logró el acercamiento del público de estudiantes universitarios de esta facultad en un comienzo, que más adelante se fue generalizando con la inserción de estudiantes de diferentes facultades, a través de las prácticas laborales, como por ejemplo, estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de la Habana, de la especialidad de Información Científica y Bibliotecología, estudiantes del Instituto Superior de Arte, en diferentes especialidades, estudiantes de la Escuela de Diseño.

Pero independientemente de lo logrado estamos insatisfechos y creemos que el Museo Casa de África tiene todas las condiciones para convertirse en Centro de Referencia para el Estudio de África.

El Museo Casa de África busca a partir de sus colecciones así como su accionar socio-cultural, que incluye lo social, educativo y lo cultural, contribuir en la formación del concepto de nación, buscando lo cubano como elemento identitario, superior a cualquier otro criterio sectorio.

La organización del museo, nos da la posibilidad de continuar con el rescate cultural a través del teatro, la música y la danza dándole vida en las actividades culturales nuestras raíces de origen africano representados por las diferentes deidades del panteón yoruba, o a que se mezcle entre el público el impresionante Ireme, como forma única de esta manifestación fuera de África, o la presencia de los Bantú a partir de los paleros expertos en los secretos del monte y los valores de las plantas.

En espacios didácticos-culturales de carácter antropológico, se le explica al público el origen histórico de estas culturas, aquí intervienen los integrantes de la comunidad como participantes espontáneos y activos, por sentirse identificados con el museo. El logro de este objetivo no ha sido fácil ni espontáneo, si no resultado de un minucioso trabajo, con dos de los sectores más sensible de nuestra sociedad, los niños y los abuelos.

El área donde está ubicado nuestro museo es una zona de "marginalidad", no es que los avances de la revolución no existan, es que fue una zona muy maltratada por muchos años, los problemas no pueden ser resueltos ni por decreto ni con medidas represivas, de hecho nuestro trabajo de desmitificar las culturas africanas llegadas y transculturadas como "formas religiosas" de clases "bajas sin cultura" y por mucho tiempo escondido de

la delincuencia, nos lleva a explicar y dar conocer más al continente africano y sus culturas, a través de diferentes proyectos socio-culturales.

El papel educativo y comunitario del museo está reflejado en el museo en sí, en toda su actividad, y está dirigida a diversos universos desde los más pequeños hasta los más adultos, y sus actividades responden a las exigencias del participante, de ahí que con la animación cultural se crea un espacio para que en ella se concentren e intercambien los integrantes de la tercera edad de la comunidad, participando activamente en las actividades terapéuticas controladas por su médico de familia y su distracción mental en las actividades culturales preparadas teniendo en cuenta sus gustos y necesidades, también reciben aportes alimentarios y donaciones de instituciones amigas.

Las opciones de turismo cultural para la familia cubana, a través del proyecto Rutas y Andares se ha convertido en una opción que se insertan en las nuevas tendencias de la museología, despertando en los visitantes el respeto y cuidado del espacio donde habitan y poder conocer más de su historia pasada.

Andar los oficios y las profesiones constituye uno de los espacios comunitarios, enmarcados en el proyecto sociocultural de la Oficina del Historiador, que le permiten a los visitantes a nuestro museo, conocer más del trabajo que realizan los museólogos y conservadores para exponer y mantener las piezas de nuestras colecciones, los visitantes conocen a través de sus explicaciones, de los materiales con que están confeccionadas las piezas, del área de donde proviene el objeto, adentrarse en su geografía, en la vegetación, la fauna, etc.

Otro es el *Andar tras los pasos de personalidades*, de quienes desde el pensamiento y la acción forjaron el destino de la ciudad y la nación como es el caso de Don Fernando Ortiz considerado el tercer descubridor de Cuba y padre de la antropología social y cultural en nuestro país, José Luciano Franco maestro de historiadores y experto para el estudio de África de la UNESCO, el gran musicólogo Dr. Argelier León que realizó numerosos estudios sobre la impronta africana en América y en Cuba particularmente, le permiten al visitante acercarse con mayor interés a lo que se quiere mostrar en el museo y poder conocer más sobre el continente africano y de impronta en nuestro país.

Como actividad del rescate del imaginario popular podemos mencionar los “Festejos del Día de Reyes” donde se recrea la salida de un “Cabildo Afrocubano” por las mismas calles de la antigua Villa de San Cristóbal de La Habana con la participación activa de la comunidad. Se ha convertido en un trabajo sistemático comunitario la realización de las *Didácticas Culturales* haciendo referencia a las festividades de las principales deidades de origen Yoruba, Bantú, entre otras, en Cuba y África. La atención a la tercera edad, jóvenes y niños es trabajo permanente de la institución, utilizando diferentes técnicas teniendo en cuenta el grupo etario de los participantes; mientras que los espacios científicos como eventos, talleres, conferencias son permanentes dentro de la proyección cultural del Museo, mencionando por su importancia el “Evento Internacional de Antropología Social y Cultural Afroamericano “Entre Cubanos”, El Aula Taller “José Luciano Franco”, “Evento del África a la Higuera el pensamiento vivo del CHE, donde se comparte con la historia al lograrse un intercambio con los que participaron con el Guerrillero Heroico Ernesto CHE Guevara, en su gesta liberadora y pionera en tierras africanas.

La atención al Cuerpo Diplomático y estudiantes africanos residentes en Cuba es también una de las tareas prioritizadas del trabajo del Museo Casa de África con los que se rea-

lizan intercambios con carácter políticos, científicos y culturales, de gran utilidad para el desarrollo del trabajo de nuestra institución resaltándose el papel de próceres y líderes africanos, fechas patrias de cada uno de sus países. El Museo es objeto de visitas permanente de delegaciones del continente africano, constituyendo una vía de intercambio histórico-cultural y una forma de adquisición de nuevas piezas de numerosos países del continente. Mantiene un trabajo permanente con la Asociación de Mujeres Africanas Radicadas en Cuba y con la dirección nacional y provincial de los estudiantes africanos en el país.



Manifestación cultural en la Casa de África

Article

La Oralidad, los ecos en el Tiempo

VICENTE ROBINSON ECHEVARRÍA

Universidad Agraria de La Habana

Resumen. La tradición oral está muy arraigada en el país, la monumental obra de las religiones de origen africano se transmitieron a partir de la oralidad, los pueblos a partir de la palabra dejan su testimonio que se transmiten de generación en generación en el tiempo, historias reales, leyendas, cuentos, los mitos, se transmiten y se recrean aun del tiempo, cobrando actualidad en el imaginario popular. La comunidad de Surgidero de Batabanó no ha estado marginada de esta práctica, se cuentan historias muchas de ellas con un núcleo real, otras fantásticas fundamentadas en la imaginación y las creencias populares, la ponencia, recrea tres historias que se han contado en la comunidad desde inicios del siglo pasado (XX), que han sido escuchadas en el silencio hogareño en las noches invernales en que se reúnen las familias, y salen a relucir las mismas. Son contadas así las historias de Juan Oliven, la Familia Fontanel y Policarpo Sandoval, tienen su fundamento en historias contadas desde el universo negro local, ya que sus protagonistas son negros, donde se exponen las desventuras, creencias, discriminaciones y los despojos a que fueron sometidos antiguos esclavos y sus descendientes, prácticas muy común y discriminatoria en la época. Se describen estas tres historias (aunque no son las únicas en la comunidad), se analiza el contexto socio-histórico en que se desarrollan, las consecuencias de las acciones que se describen y el aporte que las mismas traen para la cultura popular tradicional y la oralidad como práctica comunitaria.

Palabras claves. Oralidad, relatos orales, testimonio

Abstract. The oral tradition is deeply rooted in the country, the monumental work of religions coming from Africa were transmitted through orality. Starting from word, people leave their witness that passed down from generation to generation through time, real stories, legends, tales, and myths are transmitted and re-created even by time, receiving relevance in the popular imaginary. The community of Surgidero de Batabanó has been included in this practice. There are several stories about it with central core, other fantastic based on the imagination and the popular belief. The contribution re-creates three stories that have been told in the community since the first years of the last century (XX), that have been heard in the homely silence, during the winter nights when families gather and bring out the same. The stories by Juan Oliven, la Familia Fontanel and Policarpo Sandoval are told in this manner. They originate from stories told from the local black universe, given that their characters are black people, in which they expose their misfortune, beliefs, discriminations and spoliation to which were submitted old slaves and their descendent, practices really common and discriminated in that period. Three stories are described (even though they are not the only ones in the community), we analyze the social-historical context in which they spread, the consequences of the actions described and the contribution

that the same bring to the traditional, popular culture and the oral tales as community practice.

Key words. Witness, orality, oral tales

1. Introducción

La siguiente ponencia está encaminada a exponer la importancia del cuento oral como una vía adecuada en los estudios relacionado con la historia de la comunidad, los sucesos acaecidos en los espacios comunitarios que involucran a los sujetos de la misma, responde a la experiencia en llevar a los sujetos protagonistas de los hechos a exponer a viva voz su testimonio.

De esta forma el cuento oral se convierte en el testimonio histórico y cultural de una época que a través del mismo se convierte en una eficaz e importante herramienta para conocer lo acontecido en tiempos pasados, que contribuye a afianzar el amor a la comunidad, desarrollar el sentido de pertenencia pero a su vez afianzar su identidad y el respeto por la historia, las tradiciones y el entorno social.

Se hace necesario que estas historias reales no se pierdan en el tiempo y cual un eco del tiempo a partir de la práctica oral, sean transmitidas en los espacios comunitarios como reflejo de una época vivida, a su vez despertar el respeto por la tradición, por los protagonistas.

El cuento oral constituye una importante vía de reconocimiento, la vinculación de las historias de vida, al conocimiento de la historia local entorno al ambiente familiar, constituye una vía amena y efectiva de ampliar los conocimientos sobre los diferentes hechos ocurridos, anécdotas, situaciones, así como el esclarecimiento de los mismos, que de otra forma sería imposible de realizar y de manera mediata.

La oralidad, implica la tradición, la memoria histórica y tiene la riqueza de la vivencia, del tiempo, de la verdad, es una fuente necesaria en la calidad del desarrollo docente aplicable a cualquier nivel académico de la enseñanza.

Este estudio tiene como objetivo principal: exponer diferentes manifestaciones de la oralidad a partir del cuento oral, los cuales reflejan el sentir y accionar de una época.

En la ponencia se tratan conceptos como: Oralidad, Relatos Orales, Testimonio, que se vinculan al cuento oral dada su utilidad no solo como vía del conocimiento de hechos ya pasados, sino además a otras esferas del conocimiento en los espacios comunitarios.

El trabajo cuenta en su desarrollo con: resumen, introducción, desarrollo, conclusiones, recomendaciones y bibliografías.

El cuento oral constituye una vía de trasmisión de conocimientos, de las leyendas atesoradas en la tradición popular y en el tiempo que vivifican los hechos ocurridos, historias de las épicas vividas por la nación en diferentes momentos históricos, anécdotas de interés en que los sujetos han sido protagonistas o participantes veraces, como una manifestación de las tradiciones y la memoria histórica, constituyen los saberes acumulados y transmitidos por los grupos humanos o individuos en su vida cotidiana, por lo que la oralidad es un eco en el tiempo.

2. Desarrollo. Trabajo de casa de África

La oralidad constituye una importante vía de transmisión de los saberes acumulados por los grupos humanos, diferentes autores conceptualizan a la oralidad como:

Oralidad: Forma de comunicación, la oralidad primaria caracteriza a las culturas que carecen de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. La oralidad primaria es también la predominante en aquellas culturas que, comenzando ya a conocer la escritura, son aún culturas más orales que escritas, unas donde todavía predomina la oralidad y la tradición oral sobre la escritura y la literatura.¹

Según Francisco Garzón Céspedes, la oralidad es el proceso de comunicación (verbal, vocal y corporal o no verbal) entre dos o más interlocutores presentes físicamente todos en un mismo espacio. La oralidad debe ser diferenciada del simple hablar en voz alta cuando hablar deviene expresión pero no comunicación².

El autor considera que la oralidad constituye una peculiar forma de comunicación, tradición entre los pueblos donde se transmitan saberes conocimientos, historias, leyendas y cuentos se conservan por la vía de transmisión de generación en generación.

La oralidad transmite a la comunidad por la vía de la palabra las experiencias, tradiciones, representaciones, conocimientos, hábitos, tradiciones, representaciones, simbolismos, significaciones y lenguaje en un grupo social determinado.

Expone a través de la palabra toda la cotidianidad de una época, como el eco del tiempo la oralidad recrea y trae del pasado librándolas del olvido y el silencio.

La oralidad escapa y a la vez se mantiene permanente, es la conjunción entre lo inmediato y lo mediato, entre la memoria ancestral y la no memoria. Su condición ha permitido la conservación de relatos, historias, cuentos a veces muy reales a veces fantásticos, pero la comunidad los hace propios, lo integran su identidad y sentido de pertenencia, que circunden su entorno y hacen que estas aún del tiempo no desaparezcan y es esta función primordial de la oralidad a partir de sus cuentos y relatos, la de conservar los conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos, encaminadas a conservar los saberes de los sujetos.

En 2005 se reconoce la oralidad por la Unesco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad según la UNESCO, «el ámbito “tradiciones y expresiones orales” abarca una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos, sortilegios, plegarias, salmodias, canciones, representaciones dramáticas, etc.»³.

Relatos orales: Los relatos orales, ya sean mitos, leyendas, cuentos o chistes se transmiten de generación en generación, y esa transmisión crea variaciones: son un modo de conocimiento oral. Así el mito de la princesa griega Ifigenia tiene varios desenlaces⁴

¹ Ecuire/. Oral e Inmate Patrimonio rial de la Humanidad, en línea. Revizado el 4 de noviembre de 2018.

² W.J. Ong, *Oralidad y escritura: Técnicas de la palabra*, FCE, México, 1997².

³ J. M. Losada, *La triada subversiva: un acercamiento teórico*, en J.M. Losada, M. Guirao, *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (en inglés y español), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

El concepto de testimonio se expone a partir del criterio de diferentes autores y fuentes.

Testimonio: Declaración que hace una persona para demostrar o asegurar la veracidad de un hecho por haber sido testigo de él.⁵

[...]

Prueba que sirve para confirmar la verdad o la existencia de una cosa.⁶

Gargurevich define al testimonio como la “técnica de redactar hechos presenciados o vividos por el autor, exponiéndolos en primera persona para lograr mayor énfasis y/o dramatización de su calidad de testigo”.

Erick Torrico, “el testimonio consistente en el relato que hace una persona (o varias) en su condición de protagonista o testigo, acerca de un hecho noticioso, con todos los detalles que considere pertinentes”.

El testimonio se sustenta en la declaración de carácter oral o escrito de un hecho en que se ha visto involucrado el sujeto como protagonista o participante, que le permite ser portador de la mayor información y más precisa sobre el hecho que conserva en su memoria y que puede trasmitirla de forma veraz y actualizada, por lo que se convierte en tradición y memoria histórica.

El testimonio es la confirmación de la verdad de un hecho, de un fenómeno que se da prueba real de su existencia en diferentes espacios de tiempo y lugar.

Constituye como tal un género literario que tiene su origen y desarrollo en la oralidad, que tiene su sustento en las vivencias ocurridas en tiempos pasados y presentes guardados en la memoria histórica, que se trasmite y comunica generalmente de forma tradicional a partir de la voz, lo contado debe ser de interés de la comunidad y del sujeto testimoniante se exige determinadas características como ser un buen narrador oral, ser testimoniante de un tiempo vivido, relacionarse con el auditorio y atenerse a la verdad.

El cuento oral está estrechamente relacionado con el oralidad, relatos orales y el testimonio, a partir de la acción de la palabra, la trasmisión, el ser protagonista de una época.

Testimonio: cuando en el cuento oral se expresa la verdad, se origina en la oralidad, se sustenta en vivencias vividas, en épocas pasadas, historias de vida, hechos acaecidos, se trasmite y se comunica el interés en la historia.

Relatos orales: se transmiten de generación en generación, a partir de la oralidad y constituyen un forma del conocimiento de la comunidad a partir de la oralidad.

Oralidad: es la forma de llevar a vías de hecho y ejecutar el cuento oral, la palabra se convierte en testimonio de un tiempo, es el acto supremo de la comunicación

Oralidad. Forma de comunicación, la oralidad primaria caracteriza a las culturas que carecen de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. La oralidad primaria es también la predominante en aquellas culturas que, comenzando ya a conocer la escritura, son aún culturas más orales que escritas, unas donde todavía predomina la oralidad y la tradición oral sobre la escritura y la literatura

⁵ <http://www.definicionabc.com//> en línea, visitado el 20 de octubre de 2018.

⁶ *Ibidem*.

Características del cuento oral:

- El cuento oral popular transmite valores.
- Además, la trama de los cuentos suele ser sencilla.
- Participan personajes relacionados con la comunidad.

La historia que tratamos en este estudio tiene su origen en la comunidad de pescadores de Surgidero de Batabanó y tienen en común, que:

- Son historias reales.
- Se han conservado en la memoria histórica.
- Han sido recreadas en el imaginario popular.
- Todos se relacionan con afrodescendientes.

Las Historias contadas en la comunidad.

El caso de la familia Fontanar.

Siglo (XIX).

Informantes: Julia Liven/Regla Martínez y Jorge Bordas.

La oralidad cuenta como esta familia de antiguos esclavos, heredaron de sus amos, una casa grande y un terreno como agradecimiento a sus servicios, los parientes de los dueños despojaron a la familia de las propiedades, sumándolos a la miseria, los Fontanar tuvieron que ir a morar al pobre barrio de San Pedro, perdiendo su pequeña herencia.

La tradición oral expone como esta familia, quedó totalmente desprotegida por el sistema judicial de la época, sus derechos fueron vulnerados, humillados, discriminados, lo que demuestra que aún después de la esclavitud, los afrodescendientes continuaron siendo menospreciados en el contexto social de la época.

Las tradiciones y la memoria histórica, constituyen los saberes acumulados y transmitidos por los grupos humanos o individuos en su vida cotidiana e inciden en:

- Sentido de pertenencia.
- Amor a la comunidad.
- Interés por la historia
- Amplían conocimientos
- Posibilidades de intercambios
- Fortalecimiento de la identidad.

La esclavitud había terminado pero no los prejuicios que sustentaron tales prácticas y la situación de las grandes masas de ex esclavos continuaron siendo explotadas y discriminadas.

Juan Liven. (Finales del siglo XIX y primera mitad del XX).

Informantes: Regla Martínez Bordas, Jorge Bordas Pérez, Esperanza Audever Bordas.

Cuenta la oralidad que Juan Liven negro de origen francés ganaba mucho dinero como leñador y carbonero, el monte de mangle se rendía a sus pies, adjudicaban el hecho de que en dos cestas trasportaba a los chichiricus, o negritos diablos, según la tradición oral, estos hacían su trabajo y de ahí su bonanza económica.

La historia no puede ser más elocuente, que ejemplifica la discriminación de una época, el negro triunfa en base a ser brujo, a una práctica diabólica, nunca por su esfuerzo, constancia al trabajo, la bonanza del negro es maldita.

Manolin y los Varverti. Siglo (primera mitad del siglo XX).

Informantes: Julia Liven y Jorge Bordas.

Este era un negro llamado Policarpio Sandoval, empleado de los Varverti el cual se encontró en el camino de la costa una botija con monedas de oro, a partir de ahí se quejaba de ser perseguido y vigilado, una mañana apareció con su cráneo abierto asesinado y nada se supo de la botija.

El negro no tenía derecho a enriquecerse, podía ser brutalmente despojado de lo que la suerte le había traído, no solo lo privaban de su dote sino que lo asesinaban, según la tradición oral pocos años después la familia Varverti, moría en un accidente automovilístico.

La luz brillante.

Primera mitad del siglo XX.

Informantes: Virginia Rojo y Josefina Piedra.

La narración Oral, nos llegó a partir de Virginia Rojo, que a su vez la escucho de uno de los sujetos involucrados Josefina Piedra.

En la época del gobierno de Grau San Martín, tres individuos negros aparecieron en la casa de Josefina Piedra para venderle luz brillante, ella compro las botellas y vio que estos se fueron atravesando el bosque de mangle, luego al oler las botellas, comprobó que había sido estafada las botellas contenían agua.

Al comprobar la narración con Josefina Piedra esta se alarmó. Los hombres no eran negros eran blancos y exclamó: Todos hacen de todo y el negro carga la culpa.

Las estafas, se les adjudican a negros como representantes de lacras negativas de la sociedad, pensamiento muy generalizado en esa época con respecto al afrodescendiente, muy utilizado además en las burlas y jaranas donde el negro constituye el pícaro o el sujeto presto a la tontería.

3. Reflexiones

En estas historias se pueden determinar diferentes puntos de contacto aún con las especificidades de cada cuento:

- Se refieren a hombres de origen afrodescendiente.
- Generalmente ocurren en los espacios de la comunidad.
- Reflejan la situación de ese segmento de población en relación a la protección desde el marco jurídico.
- Las historias reflejan las manifestaciones de racismo propio de la época.
- Expresan el despojo a que era sometida la población afrodescendiente aún después de terminada la esclavitud.
- Representan la posición de desventaja de la población negra en los espacios sociales.

Estos cuentos breves constituyen el reflejo fiel de una época atesorados en la memoria histórica de los sujetos comunitarios, forma parte del acervo patrimonial vivo de la localidad.

Las historias narradas, escucharlas en toda su riqueza y veracidad, permiten recorrer el tiempo y los espacios ya pasados que sean de interés para el conocimiento.

El cuento oral se sustenta en la declaración de carácter oral de un hecho en que se han visto involucrado los sujetos de la comunidad como protagonista o participante, que le permite ser portador de la mayor información y más precisa sobre el hecho que se conserva en su memoria y que puede transmitirla de forma veraz y actualizada, por lo que se convierte en tradición y memoria histórica.

El cuento oral es la confirmación de la verdad de un hecho, de un fenómeno que se da prueba real de su existencia en diferentes espacios de tiempo y lugar.

Constituye como tal un género literario que tiene su origen y desarrollo en la oralidad, que tiene su sustento en las vivencias ocurridas en tiempos pasados y presentes guardados en la memoria histórica, que se transmite y comunica generalmente de forma tradicional a partir de la voz.

La oralidad y en este caso el cuento oral es el recuerdo del tiempo, el eco del tiempo, que expresan la verdad a partir de las historias narradas.

Las tradiciones y la memoria histórica constituyen los saberes acumulados y transmitidos por los grupos humanos o individuos en su vida cotidiana, agregado aun fuerte sentido identitario.

4. Conclusiones

La oralidad cual eco del tiempo transmite los cuentos, historias y leyendas atesorados en la memoria histórica, recreadas y transmitidas de generación en generación a partir de la palabra, lo que constituyen el testimonio de una época, en la que prevaleció el prejuicio racial y a su vez constituyen una genuina fuente literaria a partir de la palabra, por lo que se consideran manifestaciones de la cultura popular tradicional comunitaria, una forma muy particular del patrimonio inmaterial local.

Las historias o cuentos de carácter popular, narrados oralmente atesoran las vivencias, injusticias propias de una época pasada, que sirven de referentes no solo para conocer

actitudes que tuvieron lugar en un tiempo, en referencia al negro y a la visión que de él se crea a partir de la esclavitud y luego en la república, reflejos de discriminación racial, abusos, prácticas racistas, sino además de formar un pensamiento genuino de rechazo a esos imaginarios que trataron de imponer una realidad deformada con respecto a los afrodescendiente, que poblaron la comunidad referente a estas historias orales.

5. Recomendaciones

Es necesario conocer los errores del pasado, para no repetirlos, de ahí la importancia del cuento oral como testigo de una época y la necesidad de la promoción de estas historias no solo en el marco comunitario, sino en otros espacios, de la comunidad para su conservación como símbolo de una época ya superado, pero que fueron hechos que laceraron injustamente a grandes sectores población por su origen étnico. Es posible el desarrollo de charlas conferencias, encuentros donde se puedan transmitir estos cuentos que aún laten en el espacio comunitario cual eco del tiempo, que vibra y se niega a ser silenciado.

6. Bibliografía

- Cantón Navarro José, *El Desafío del Yugo y la Estrella*, Editorial si-mar s.a., La Habana (Cuba), 2000.
- Canosa Daniel, *Oralidad y memoria en la construcción social del conocimiento*, Fundación desde América, Buenos Aires, 2012; actualmente consultable en: <<http://www.librosvivientes.blogspot.com.ar/>>, IV Encuentro Latinoamericano de Bibliotecarios, Archivistas y Museólogos – EBAM. Biblioteca Nacional Argentina 12 y 3 de Octubre, 2012.
- Losada J.M., *La tríada subversiva: un acercamiento teórico*, en J.M. Losada, M. Guirao, *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (en inglés y español), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012.
- Robinson Echevarría V., *La tradición y la MEMORIA histórica en función del desarrollo docente del CUM*, ponencia 2017.
- Robinson, Echevarría, V, *La oralidad en la comunidad*, ponencia 2015.
- Ong Walter J., *Oralidad y escritura: Técnicas de la palabra*, trad. de A. Scherp, FCE, México, 1997².

Article

Emancipación o Metamorfosis: Consecuencia postcolonial de la Trata Negrera de la Esclavitud

NELSON ABOY DOMINGO

Presidente Consejo Científico Asesor ACYC

Sacerdote del Culto a Ifá

Resumen. La emancipación poscolonial en África implicaba la inserción de diversos etnos al sistema cultural dominante. Los esclavos rescatados por la armada británica durante la Trata Ilegal fueron múltiples y disímiles entre sí; concentrados en ciudades costeras que no podían subsistir en aisladas minorías, además, de la necesidad de inserción social; y fueron, a su vez, incompatible e incompetentes ante la cultura británica y letrada. Los británicos establecen escolarizar en inglés y convertirlos al cristianismo, como parte del proceso “civilizador”. Así, sustituyeron entonces, todas y cada una de sus diversas identidades culturales y religiosas, por una imaginada identidad colonial, a la que concedieron peso oficial y que desde entonces se denominó: yoruba, a todos los emancipados reconcentrados en la demarcación colonial británica de Yorubaland (Tierra Yoruba). Por la relevancia y egocentrismo que le imprimió el discurso oficial británico de la época a esta falacia de tradición autóctona africana, en las últimas décadas (1980-2010) ha emigrado hacia América y otras latitudes, con fines de una nueva colonización de las identidades culturales de antecedentes africanos que se conservan en la diáspora afroamericana y, paradójicamente, se autodenominan: tradicionalistas yorubas, como falsos portadores de las más antiguas tradiciones autóctonas de las culturas originarias ancestrales. El presente material intenta ubicar hechos y sucesos históricos, que esclarecen el origen colonial de este conglomerado humano, que se hacen llamar yorubas; al mismo tiempo, demostrar que solo son portadores del patrón egocéntrico y colonizador del pensamiento cultural, que desde entonces heredaron de la metamorfosis que sufrieron, más que de una real emancipación y conservación de sus culturas ancestrales.

Palabras claves. Colonización, emancipación, metamorfosis, tradicionalismo, Yoruba.

Abstract. The postcolonial emancipation in Africa implies the insertion of ethnoscultural elements into the dominant cultural system. The slaves rescued by the British Navy during the legal Trade were multiple and dissimilar to between them concentrated in coastal cities that can not subsist in particular minorities, also, the need for social integration; and they were, in turn, incompatible and incompetent in the face of British and learned culture. The British were schooled in English and converted to Christianity, as part of the “civilizing” process. So, they substituted each and every one of their diverse cultural and religious identities, for an ethnocultural colonial invention, that granted official weight and that since then was denominated: Yoruba, to all the emancipated ones concentrated in the British colonial demarcation of Yorubaland (Yoruba Earth). Because of the relevance and egocentrism that the official Brit-

ish discourse of the time gave to this fallacy of the African indigenous tradition, in the last decades (1980-2010) it has migrated to America and other latitudes, for the purpose of a new colonization of the cultural identities of African antecedents that are conserved in the African-American diasporas and, paradoxically, they call themselves: Yoruba traditionalists, as false bearers of the oldest autochthonous traditions of the original ancestral cultures. The present material tries to locate historical facts and events that clarify the colonial origin of this human conglomerate, which call themselves Yorubas; at the same time, to demonstrate that they are only carriers of the egocentric and colonizing pattern of cultural thought, which since then they inherited from the metamorphosis they suffered, rather than from a real emancipation and conservation of their ancestral cultures.

Key words. Colonization, emancipation, metamorphosis, traditionalism, Yoruba.

Las historiografías, apegada a la seria preocupación de reconocer los valores humanísticos, de los etnos que fueron esclavizados y colonizadas sus formas de pensamiento originarios y autóctonos, han creado importantes volúmenes del conocimiento y se hacen esfuerzos importantes de su visibilización para la salvaguarda de los mismos, reivindicando así lo que otrora fue subestimado, subalternizado y hasta peyorativamente desarticulada su memoria histórica a nombre de la civilización.

También en la historia -sobre todo, en la pendiente de escribirse- existen paradojas; así he encontrado que manifestaciones culturales, que tuvieron anales ancestrales muy antiguos, que como tales llegaron a la América y en especial a Cuba, dado el comercio temprano de esclavizados; que en la medida de lo posible se conservaron en los llamados cabildos de negros de nación, luego del cese de la esclavitud inclusive, y conservaron por escrito el baluarte de sus tradiciones de puño y letra de los propios portadores culturales y sus descendientes criollos.

A diferencia de lo que aconteció en los territorios originarios, donde el carácter dialectal sin grafía y la necesaria inserción al cristianismo que desarticuló culturas, tradiciones y religiones ancestrales; crearon diversas y nuevas identidades occidentales que respondieron al canon británico.

Los intensos movimientos migratorios trasatlánticos, posteriores al cese de la trata negrera de la esclavitud, trajo por consecuencia, que estos pueblos que perdieron la ortodoxia de las tradiciones que trajeron, sus antepasados, han encontrado que en la diáspora afroamericana, se conservan legados documentales que, por falta de escritura temprana en el África continental, no pudieron conservar. Surge entonces un proceso de confrontación, donde el eje de la discordia gira entrono a la mayor o menor legitimidad y posesión del llamado "tradicionalismo cultural"; entre los afrolatinos y los llamados yorubas. Estos últimos, pretenden una supuesta reafricanización de las tradiciones afrolatinas, en la utopía de un falso retorno al útero cultural ancestral africano, que realmente es inexistente, en tanto más metamorfoseados eurocéntricamente, que emancipados en la reivindicación de sus tradiciones ancestrales.

Desde entonces se intenta por estos nuevos movimientos migratorios, un proceso de nuevas formas de colonización e injerencia cultural, que afecta la conservación de la iden-

tividad cultural en Afroamérica y, esa historia, además de escamoteada está pendiente de escribirse.

1. Emancipación

Libera de la servidumbre, de la dependencia, esclavitud u otro tipo de opresión. Deja libre a alguien del poder de otro o sujeción de la patria potestad, tutela, servidumbre o esclavitud. Es lo relativo a recuperar la autonomía, libertad, soberanía, dignidad, identidad y sus propias potestades sometidas.

Es antónimo de: Avasallar, esclavizar, sojuzgar, someter, subordinar, sujetar y mancipar.

2. Metamorfosis

Es un cambio notable de un antecedente propio, bien definido de: ej. el carácter, apariencia, de funciones, condición, identidad u otros aspectos con relación a circunstancias originales o precedentes.

Es el proceso de cambiar, modificar o abandonar, formas anteriores esenciales bajo determinadas condiciones imperantes que facilitan una modificación o transformación de características originales.

Oyó con su capital que data del siglo XVIII y su territorio central ubicado a cerca de quinientos kilómetros de la costa atlántica, no estaba naturalmente predeterminada a proveer los emblemas culturales definitorios de la sociedad de la costa.

La ciudad de Lagos, hasta bien entrado el siglo XIX, estaba tan firmemente sometido a la influencia de Benín (Arará) y era tan periférico con respecto al imperio de Oyó; que no había sido yoruba en el sentido original (Peyorativo) hausa del término o, tal como veremos, en el sentido moderno que más tarde introducirán los retornados saro y afrolatinos» (Emancipados). (Matory, 2015: 60)

El reino de Oyó difundió su influencia a través de la conquista, el gobierno y el comercio. No obstante, como identidad política y cultural que unía a grupos ifé, oyó, y otros, en la “yorubanidad” (No existió) fue creada en la sociedad criolla de la costa, en un lugar y momento que la puso en diálogo constante con las naciones (Retornadas) de la diáspora afrolatina (No fue un etnos específico). (Matory, 2015a)

Desde el último cuarto del siglo XVIII hasta mediados del XIX, la decadencia del Imperio de Oyó y el ascenso del reino Dahomeyano no coincidieron para producir una marea de cautivos procedentes de Oyó, Egba, Egbadó, Illesá y las regiones más cercanas de lo que iría a convertirse más tarde en Yorubaland, incluido un pequeño grupo occidental llamado “Nago o Anagó” el cual, siendo especialmente vulnerable a las depredaciones de los dahomeyanos, dio su nombre a la nación afrobrasileña emergente. Cantidades particularmente elevadas de ellos llegaron a Brasil y a Cuba, mucho antes de surgir la británica Yorubaland postcolonial. (Matory, 2015b)

Para entonces, todos los grupos étnicos que padecieron atropellos, engaños, derrotas y víctimas del comercio de esclavización interna por la prepotencia imperial de Oyó, les llamaron «*yorubas*» a los que procedían de esa localidad y sus descendientes por su condición de prepotencia, arrogancia, discriminación y sometimientos que habían impuesto en condiciones bélicas o la explotación mercantil, desde inicios de la decadencia de Oyó.

Comienza a surgir un sentimiento de repudio en los etnos oprimidos y esclavizados que sintieron contra los oyó y desde entonces los llamaron: Yoruba

Estudio Semiótico explica el origen Semántico de: Yoruba.

Los de Oyó, eran llamados en el idioma de sus vecinos los hausas y los fulani: “Yoruba”; significaba: “astuto”, “pícaro”, “miserables”. Actualmente el término designa más a un grupo lingüístico, que una comunidad étnica. (Lloyd, 1974: 127)

Con razones específicas y conocimiento de causas Matory y otros autores describieron que «Para fines del siglo XVIII, el Reino de Oyó se había asegurado, a empujones, el control sobre un territorio entre un tercio y la mitad de lo que ahora se da en llamar Yorubaland, y los invasores eran llamados “yarriba” por los árabes y los hausas» (Matory, 2015: 60. Clapperton 1829: 4. Law 1996: 67, Awde, 1996: 14)

Si bien la capital dahomeyana, Porto Novo era el hogar de los djedje muchos “nagots o yorubas” nacidos allí; en contraste con (los originarios) eran llamados: “mentirosos”, “difíciles”, “miserables” y “extranjeros. Es decir: yorubas (Matory, 2015: 96)

Muestra de “Emancipación” Colonial Británica según Matory:

La colonización británica de Lagos en 1861[...] puso fin a la influencia de Benín [...] y convertía a Lagos en la Meca de grupos múltiples y culturalmente diversos. Personas de etnias ijesa, oyó, egba, y específicamente iyebú inundaron Lagos en la medida en que crecía la economía de la ciudad. De ese modo, una combinación de la trata esclavista y la colonización británica, transformaron a Lagos de un pueblo costero somnoliento, en una metrópolis. Además, el carácter del colonialismo inglés en Lagos hizo de esa ciudad terreno fértil para que los retornados diaspóricos (Emancipados que regresaron) articulasen una identidad panyoruba. (2015: 61)

Desde el primer decenio del siglo XIX, los británicos se habían esforzado por hacer cumplir las leyes que prohibían la trata de esclavos. Un pilar de eso fue la captura de buques transportadores de la costa afro occidental por parte de la Real Marina Británica. Los cautivos africanos así rescatados eran generalmente reasentados en Freetown, Sierra Leona, donde ellos y sus descendientes llegaron a ser llamados “creoles” (criollos) o “krios”. (Matory, 2015: 62)

Esto demuestra que los grupos o individuos rescatados de la esclavitud por los británicos casi nunca lograban volver a sus pueblos originarios. Quedaban en esas nuevas localidades junto a grupos de individuos de muy diversos orígenes y disímiles identidades culturales. Así se recreaban y reconstruían nuevas transculturaciones colectivas.

Los misioneros británicos (cristianos) rápidamente establecieron programas para convertirlos (teológicamente) y escolarizarlos, (al inglés) preparando de ese modo a una clase de africanos educados a la occidental, altamente influyentes, cuyas familias habían tenido su origen de manera desproporcionada (diversos) en lo que los esclavos capturados (rescatados) en los buques negreros apresados en tiempos de la trata ilegal, luego ayudarían a la denominación de “Yorubaland” (En sustitución de sus orígenes perdidos) La repentina proximidad (convivencia) de personas de orígenes oyó, egbá, egbadó, ijesa y otros parecidos en su exilio sierraleonés [...] En primer lugar, los hizo conscientes de sus parecidos, pero particularmente de su común diferencia respecto del inte-

rior local sierraleonés. Solo entonces se hizo concebible una (necesidad de) identidad étnica yoruba unida. (Matory, 2015: 62)

Así se ratifica que la identidad cultural “yoruba” fue una necesidad de recrear o construir una simbólica y emblemática forma de autodefinición identitaria, imaginaria, de un conglomerado de individuos reinsertados en nuevas localidades, totalmente transculturadas entre sí y hasta deculturados por los occidentales británicos.

A la altura de 1880, el número de personas (rescatados de buques negreros de la trata ilegal) en Lagos era a grandes rasgos igual al de los retornados afrolatinos (emancipados). Pero la educación de los saros en inglés y las convenciones sociales británicas les permitía, a los primeros, conseguir mayores éxitos comerciales y un número mayor de cargos administrativos en el gobierno colonial británico (que a los recientes emancipados afrolatinos retornados) sin estas ilustraciones británicas. (Matory, 2015: 63)

Lamentablemente tuvieron que hacer dejación de su cultura raigal, para lograr la inserción y mejoramiento social en el nuevo contexto occidental colonial británico.

Más importante aún resultaba el hecho de que su conocimiento de las letras (en inglés) les permitía a los ministros cristianos saró, producir los patrones ortográficos y léxicos mediante los cuales la lengua franca de los aku (lengua de los comerciantes de oyó, compartida entre pueblos para el comercio) que estaba en vías de emerger, sería trasladada a la escritura. De hecho, fue en el proceso de predicar (cristianismo) y traducir la biblia a un lenguaje que los oyó, egbá, ijésá, ekití, ondó, ijebú, y nago podían todos ellos comprender, que los ministros (religiosos cristianos) saros produjeron por vez primera una lengua “estándar”, una lengua que de ese modo (con fines coloniales) volvió concreta la unidad étnica muy diversa (occidentalizada) de esos pueblos, y nombraron a esa unidad con un término, que antes solo usaban los de afuera (los no oyó) y estaba reservado para (referirse) a los oyó: es decir, yoruba. (Ibidem)

Se destaca que fueron sierraleoneses emigrados anglo hablantes y cristianos lo que elaboran patrones primarios, del alfabeto inglés para escribir algo, que se pronunciaba en la lengua comercial aku de oyó y la llamaron lengua yoruba.

Nacido cerca de Iyesin, en la región de lengua oyó, el misionero africano Samuel Ajayi Crowther escribió: *A Vocabulary Yoruba Language*. (Un vocabulario de lengua yoruba) en 1943. En 1844 predicó (el cristianismo) a los antiguos cautivos de oyó, Egbá, Illesá, etc. reunidos en Freetown en una lengua híbrida predominantemente oyó, en su morfología y sintaxis, y predominantemente egbá en sus fonemas, con su léxico enriquecido por invenciones y el habla de Lagos y de las diásporas saró, nago y lucumí. (Ivi: 62, y otros autores como Ayaji, 1960; Adetugbo, 1967; Peel, 1993).

Samuel Johson, nacido en Oyó y educado por británicos, ayudaron a establecer canon literario yoruba que incluía no solo una traducción de la biblia al yoruba, sino también grandiosas narraciones del legado Oyó, supuestamente compartido por los yorubas. (Matory, 2015: 63)

[...] Aunque los (despectivamente llamados) yorubas eran originalmente de Oyó, Lagos se convirtió, a fines del siglo XIX, en la capital de un pueblo (eufemísticamente) llamado yoruba concebido de un modo mucho más amplio: un pueblo que abrazaba a múltiples grupos étnicos (no fue un toponímico). No existió un territorio geográfico de cultura ancestral tradicional llamado yoruba. [...] Además, la posición privilegiada de los sierraleoneses que habían sido esclavos liberados de los buques negre-

ros y, de manera más general, de los retornados diaspóricos a Lagos en el proyecto colonial británico convirtió a Lagos en la capital de la nación yoruba emergente y proveyó a la nueva nación de una reputación de superioridad (occidental) respecto a otros africanos. (Ibidem)

A la altura de 1880-1890, [...] los grupos proto yoruba (de) Oyó y muchos grupos africanos vecinos compartían ampliamente la predilección británica por la realeza y la tradición. Sin embargo, los colonialistas británicos tenían razones adicionales para elogiar la nueva colectividad yoruba. Por ejemplo, el gobernador de Lagos, Alfred Moloney, se esforzó por alentar el desarrollo económico de la colonia de Lagos [...] invitando a un mayor número de afrobrasileros a retornar.

Así, se dirigió a una reunión de retornados con las siguientes palabras:

-Ustedes son la encarnación representativa del flujo anual estable de africanos del Brasil a su propia tierra en ciertas instancias, y en otras, la tierra de sus padres y antepasados; la grandiosa, rica e intelectual yorubaland (tierra yoruba).-

Tan comprometido estaba Maloney con la realidad y la dignidad de la “yorubanidad”, que declaró que era un error, en lo absoluto, llamar a los retornados brasileños; eran, para llamarlos correctamente, “yorubas repatriados”. Años después, los agasajó en forma anacrónica, por haber mantenido su digna y antigua lengua “yoruba” viva en Brasil y en Cuba

De hecho, ninguna lengua así llamada había existido en tiempos en que la mayoría de ellos o sus antepasados llegaron como esclavos a Brasil (ni a Cuba o parte alguna). (Ivi: 64)

Así la realidad de la “yorubanidad” y el discurso sobre su antigüedad y dignidad entre las naciones se había convertido en (solamente) una verdad oficial. Fuesen cuales fuesen los beneficios económicos que los funcionarios coloniales británicos deseaban asegurar empleando esas palabras oficiales, esos funcionarios habían llegado ahora a reforzar, validar y valorizar una identidad novedosa nacida de la experiencia africana y afrodiaspórica.

Maloney y otros le añadieron (oportunista y convencionalmente) peso oficial a una identidad (artificial y occidental), que atravesaba fronteras lingüísticas (fusionadas), estados (aportes transnacionales) e incluso marítimas. [...] respecto a la identidad yoruba, el apoyo de misioneros (cristianos) y autoridades coloniales es una parte primordial de lo que hizo nacer esa identidad de (solamente) mediados del siglo XIX en adelante, de lo que estableció su (supuesta) equivalencia con una gama (muy diversa) de las identidades negras del Nuevo Mundo. (Ivi: 65)

Igualmente reciente es la idea (errónea) de que comparten una cultura primordial común. Así pues, llamar “yoruba” a los cautivos que se identificaban a sí mismos como oyó, egbá, egbadó, ijebú, y ekití incluso hacia fines del siglo XIX es, en la mayoría de los casos, un anacronismo. (Ibidem; Law, 1977, 1984, 1993; Peel, 1993)

Oyó y las unidades sociopolíticas existentes alrededor del Golfo de Benín aportaron buena parte de la materia prima cultural de la identidad lucumí formulada en Cuba, la identidad nago formulada en Brasil y la identidad yoruba que fue primeramente articulada en Sierra Leona y luego ampliada (reformada) en Lagos. Pero la identidad yoruba que (hoy supone que) abarca a los oyó, los egbadó, los ijebú, los ijesá y los nagos, no existió antes de la dispersión por Cuba, Brasil y Sierra Leona. (Matory, 2015: 65)

Por lo tanto, los componentes culturales llegados a Cuba y Brasil en la época colonial, son anteriores a la imaginada cultura yoruba como algo tradicional.

Su nueva identidad colectiva adquirió sustancias en las nuevas formas lingüísticas y literarias que sus partidarios crearon en el siglo XIX en sus usos coloniales y misioneros y, como veremos, en los motivos religiosos (cristianos y transculturados) que ubicaron a esta nación en un sitio aparte en la

diáspora. Los connados de términos tales como nago-nago, lucumí, ketu- para queto, probablemente existieron con anterioridad a la trata esclavista, pero su aplicación a todos aquellos pueblos que ahora son llamados “yorubas” es de cosecha reciente. (Ibidem)

Desde 1899 hasta 1924 Osumare incluso Ogún habían existido dentro de los antepasados de los (posteriores) yorubas, pero ni esos dioses jamás rivalizaron con Changó, Ifá u Odudua como emblemas divinos (anteriores) de la panetnicidad yoruba. (Ivi: 109-110)

Sin embargo, de 1950-1959 en adelante se privilegió en Brasil las relaciones diplomáticas y comerciales con Nigeria [...] facilitando una serie de visitas de nigerianos descendientes de brasileños a Brasil y afrobrasileños al África occidental. (Ivi: 146; Verger, 1976: 553)

Por ende, la dispersión y el comercio no vuelven inevitable el modismo (nuevo) ritual de la “pureza”; apenas crean las condiciones para ciertas afirmaciones poderosas y persuasivas por parte de aquellos que están posicionados (solamente) para sacar provecho (económico o poder religioso) de ellas. (Matory, 2015: 146)

Lo que he elaborado como hipótesis es que los modismos de pureza (“africanistas”, “yorubacéntricos” y “tradicionalistas”) son más susceptibles de ser enfatizados allí donde la exclusividad es más lucrativa. (Ivi: 163)

Esos intereses no son solamente lo referido a ingresos lucrativos [...] el capital económico y cultural son simultáneamente instrumentos de poder y son cosas puestas en juego en la lucha por el poder. (Ivi: 164)

En el decenio de 1980-1989, viajeros, comerciantes, adivinos y un editor inundaron el Brasil teniendo en mente una combinación de celo religioso y lucro que ya tenía viejos precedentes (Matiniano Eliseu de Bomfin). Luego pues, al igual que en 1930-1939 el decenio de 1980-1989 fue testigo de un impulso empoderado por el comercio y un golpe de estado (Religioso) respaldado por la literatura para “africanizar” las religiones afrobrasileñas y afrocubanas, y “purificarlas” de sus elementos alegados como no africanos. En ese decenio fueron mae Stela del Brasil y un nuevo reparto de eruditos yoruba afroccidentales de la yorubacéntrica Universidad de Ifé encabezados por Obafemi Awolowo de Nigeria los que marcaron el camino.

Sin embargo, la marca de “pureza africana” ha sido inscrita en el comercio y en las religiones de Brasil y la diáspora cubana, mientras que la “reafricanización” ha adquirido poderosos aliados en súper acaudalados márgenes de la religión orisa: por ejemplo en Sao Paolo y los Estados Unidos. (Ivi: 167)

Lo que está en juego, muy peligroso no son solo las ganancias, sino también la estimación y el control sobre los medios de autodefinición entre varias colectividades más amplias.

Queda ampliamente documentado, por Matory, que el objetivo de la “reafricanización” y el “yorubacentrismo” solo pretende convencionalmente una disputa del poder espacio-cultura, y la introducción de un mercado de materiales procedentes de África con fines lucrativos al amparo de un ideario imaginado de “pureza tradicional africana”. Véase (2015: 147).

Hasta este punto de la construcción histórica de dos realidades etnográficas (la africana y la afrocubana) solo apunta de modo crítico y analítico hacia las reales intenciones de una actual diaspórica religión africana, promovida y publicitada como una “supremacía” del

pasado, que se pretende como “tradicional”; en aras de desplazar y descalificar las condiciones esenciales y consustanciales que poseen en su valor patrimonial la cultura afrocubana.

La integridad de la autoestima de nuestra autodefinición en los sectores de culturas afrocubanas, como elementos de integración cultural se debilita ante las secuelas de una lucha foránea, por el mero poder de la competencia y no por una real pureza teológica pretendida como elemento ausente en nuestro patrimonio y que hoy nos puedan aportar.

La penetración de “pureza tradicional africanista” se inicia en Brasil en el decenio de 1930-1939, en Cuba apenas da sus primeros pasos en la primera mitad de la década de 1980; de modo que la literatura ritual del Brasil está facturada sobre estas influencias de africanización más contemporáneas, respecto de la conservación literaria de nuestras teologías, con una data más ortodoxa, de lo que es predecible inclusive.

3. Conclusión

El proceso de reconcentrar múltiples grupos humanos en un protectorado Británico que llamó Yorubaland no fue para emancipar y reivindicar sus identidades culturales.

La yorubanía fue un proceso de metamorfosis colonial que convirtió al cristianismo, escolarizó al inglés y occidentalizó tradiciones. Manipulo la creación de una lengua yoruba, para traducir la biblia y predicar en un lenguaje de común entendimiento.

Fue una necesidad colonial de crear una eufemística identidad cultural africana “superior” con respecto al resto de los demás grupos étnicos locales por sus ilustraciones eurocéntricas.

Entonces, si se habla de yorubas, no son los tradicionales sino occidentales; y si se trata de probables culturas tradicionales, entonces no pueden ser de procedencia yoruba.

4. Bibliografía

- Adetugbo Abiodun, *The Yoruba Language in Western Nigeria: Its Dialect Areas*, Tesis doctoral (PhD), Universidad de Columbia, USA, 1967.
- Ajayi. J. F. A., *How Yoruba Was Reduced to Writing*, ODÚ, 8, 1960, pp. 49-59.
- Awde Nicholas, *Hausa: Hausa-English, English-Hausa Dictionary*, Hippocrene, New York, 1996.
- Clapperton Hugh, *Journal of a Second Expedition in the Interior of Africa, from the Bight of Benin to Soccattoo*, Murray, London, 1829.
- Law Robin, *West Africa in the Atlantic Community: The Case of the Slave Coast*, *William and Mary Quarterly*, vol. 56, n. 2, 3^{ra} Serie, 1999.
- Lorand Matory J., *La Religión del Atlántico Negro. Tradición, transnacionalismo y matriarcado en el candomblé afrobrasileño*, Edit. Oriente, Santiago de Cuba, 2015.
- Lloyd P. C., “Los Yorubas”, en “Pueblos de la Tierra”, Edward Evan Evans-Pritchard, Burulan S.A. Ediciones Navarra, Tomo 2, España. Universidad de Sussex, 1974, p. 58.

Article

¿De quién es la falta de ética del mayor o del iniciado?

MARÍA VICENTA BORGES BARTUTIS

Universidad de La Habana

Resumen. El objetivo de este trabajo es ilustrar la realidad actual de la Regla Ocha-Ifá en Cuba, la cual se caracteriza por la diversidad mediada por la modernidad condición que unida a otros factores sociales y al sincretismo identifica una problemática social originada, en principio, por la circunstancia en la que el blanco español llegó a Cuba, la forma en que trajo obligado al negro africano y las condiciones en que le mantuvo esclavizado; no obstante la nueva realidad, el negro, con habilidad y sabiduría conserva y protege sus tradiciones, su cultura. Así, comienza en el proceso de «transculturación» la expansión de la transmisión oral primaria de la cultura africana; en la actualidad, a pesar de la supervivencia de esta práctica religiosa, la tendencia moderna ha hecho que se modifique la convivencia entre las ramas y el accionar de practicantes, quienes con la intención de hacer prevalecer su actuación fijan excesivos precios a las ceremonias rituales establecidas o violan constantemente deberes y derechos, así deforman lo estipulado en la Regla Ocha-Ifá. Lo anterior es el resultado del «boom» de la Regla Ocha-Ifá «Santería»; acontecimiento que, en ocasiones para algunos implica una moda y para otros la espiritualidad del practicante, la cual difiere de la ética, el respeto y la confianza del creyente en su práctica, por tanto se pone en entredicho el contraste en Cuba entre el momento histórico vivido por los que nos antecedieron; el escenario silencioso, discreto en que por razones diversas custodiaron la religión y el contexto actual en el que se practica la Regla Ocha-Ifá.

Palabras claves. Ética, Practicante, Regla Ocha-Ifá, responsabilidad.

Abstract. The objective of this paper is to illustrate the current reality of the Ocha-Ifá Rule in Cuba, which is characterized by the diversity mediated by modernity, which together with other social factors and syncretism identifies a social problem originated, in principle, by the circumstance in which the Spanish white man arrived in Cuba, the way in which he brought the African black and the conditions in which he kept him enslaved; nevertheless, the new reality, black, with skill and wisdom preserves and protects their traditions, their culture. Thus, the expansion of the primary oral transmission of African culture begins in the process of “transculturation”; At present, despite the survival of this religious practice, the modern trend has changed the coexistence between the branches and the actions of practitioners, who with the intention of making their actions prevail, set excessive prices for the established ritual ceremonies. Or they constantly violate duties and rights, thus deforming what is stipulated in the Ocha-Ifá Rule. The above is the result of the «boom» of the Ocha-Ifá Rule «Santería»; event that, sometimes for some implies a fashion and for others the spirituality of the practitioner, which differs from the ethics, respect and confidence of the believer in his practice, therefore the contrast in Cuba between the historical moment is questioned lived by those who preceded us; the silent, discreet scenario in which, for vari-

ous reasons, they guarded the religion and the current context in which the Ocha-Ifá Rule is practiced.

Key words. Ethics, Practitioners, responsibility, Rule Ocha-Ifá.

1. Introducción

El panorama actual de la religión en Cuba se caracteriza por la diversidad, condición que unida a otros factores sociales y al sincretismo ha entrelazado diferentes creencias e identifica al país como mestizo y multicultural. Desde esta arista, en el texto se pretende ilustrar la realidad actual de la Regla Ocha-Ifá en Cuba, la cual se caracteriza por la diversidad mediada por la modernidad condición que unida a otros factores sociales y al sincretismo identifica una problemática social originada, en principio, por la circunstancia en la que el blanco español llegó a Cuba, la forma en que trajo obligado al negro africano y las condiciones en que le mantuvo esclavizado; no obstante la nueva realidad, el negro, con habilidad y sabiduría conserva y protege sus tradiciones, su cultura.

Así, comienza en el proceso de «transculturación» la expansión de la transmisión oral primaria de la cultura africana; en la actualidad, a pesar de la supervivencia de esta práctica religiosa, la tendencia moderna ha hecho que se modifique la convivencia entre las ramas y el accionar de practicantes, quienes con la intención de hacer prevalecer su actuación fijan excesivos precios a las ceremonias rituales establecidas o violan constantemente deberes y derechos, así deforman lo estipulado en la Regla Ocha-Ifá.

Lo anterior es el resultado del «boom» de la Regla Ocha-Ifá «Santería»; acontecimiento que, en ocasiones, para algunos implica una moda y para otros la espiritualidad del practicante, la cual difiere de la ética, el respeto y la confianza del creyente en su práctica, por tanto se pone en entredicho el contraste en Cuba entre el momento histórico vivido por los que nos antecedieron; el escenario silencioso, discreto en que por razones diversas custodiaron la religión y el contexto actual en el que se practica la Regla Ocha-Ifá.

Del mismo modo, otra tendencia advierte de la insuficiente profundización en el conocimiento de las obras, así como de la escasa fundamentación teórica y las referencias, a veces cargadas de espontaneidad, en cuanto a las abstracciones de la práctica religiosa y el orden de los elementos del ritual de las ceremonias memorizadas de forma mimética por los practicantes, quienes si bien entonan cantos a viva voz y enuncian los rezos desconocen el significado de las palabras.

Sin embargo, en ocasiones, aunque saben a grosso modo el contenido del texto, no establecen un orden específico de las acciones, por ello es factible apuntar algunas precisiones, pues, frecuentemente a los iniciados en la Regla Ocha-Ifá¹ se le ofrece una información general de determinados aspectos rituales y morales de la vida religiosa sin puntualizar en las consecuencias de su incumplimiento ni explicar la lógica del porqué de la prohibición.

De hecho, en un estudio de campo, las entrevistas informales realizadas a practicantes nos remiten a un problema actual, la desobediencia y la modernidad en la Regla Ocha-Ifá,

¹ Regla de Ocha-Ifá: Santería. Ocha: Santo. Sincretismo yorubá católico. Ifá: Complejo sistema adivinatorio regido por Orula que da nacimiento a todo lo que rige el mundo.

por tanto la creencia que en el período presente articula con una frase del gran patriota dominicano, el Generalísimo Máximo Gómez, «el cubano si no llega, se pasa».

2. Desarrollo

Este análisis se basa en la diferenciación temporal de tres momentos históricos que marcan la forma en que los practicantes ocultaron la Regla de Ocha-Ifá en el país:

- 1°. En la época de la colonia los africanos primogénitos la protegieron de los españoles.
- 2°. Los descendientes de los africanos primogénitos la protegieron de los prejuicios de las estructuras sociales empeñadas en denigrar al negro.
- 3°. Se subdivide en dos etapas, una desde 1959 hasta la década de los noventa; otra desde la década de los noventa hasta nuestros días; en este momento se inicia el período especial en Cuba como consecuencia podrían considerarse, sin lugar a dudas, las experiencias inculcadas por la Fe religiosa como verdades que encierran en términos comprobatorios un contenido ético-religioso de trascendencia social.

Pues bien, lo anterior refleja cómo el individuo, en diferentes momentos de la vida, presenta necesidades que, en ocasiones, aparecen socialmente mediadas por la Fe. Algo similar ocurre hacia una búsqueda de valores en la creencia que profesan, la cual funciona como extendida, los reorienta a coordinar armónicamente los valores que promueven en el ámbito social.

Entonces, si bien, antes de 1980 existían factores sociales que obligaban a las personas a negar la práctica de la religión y la tendencia social de segregar al negro por su práctica religiosa lo relacionaba con el oscurantismo y la brujería, en estos momentos las evidencias dejan ver un escenario diferente de aceptación y aprobación de la práctica de la Regla Ocha-Ifá, no obstante, el dilema reside en la conciencia individual de los practicantes.

Hoy se observa por las calles de La Habana cubanos vestidos de blanco, con collares e iddéses multicolores, modelo que pauta la preferencia por la Regla Ocha-Ifá. A partir de estos elementos analizaremos los matices de esta práctica religiosa, en cuanto, a las diferencias y los puntos de contacto que marcan cuestiones relacionadas con la subjetividad de los creyentes estudiados e influye en su actuar social.

El actuar cotidiano del creyente cubano en el presente se convierte en una expresión religiosa vinculada a la solvencia económica «posibilidades» de las personas que necesitan la ayuda «la caridad» del practicante y la confianza «Fe» que le inspira al aleyo² la persona que le atiende «le acoge» en su casa; no obstante, a pesar del pensamiento comercial, de mercado, en nuestros días se coronan indiscriminadamente aleyos en ceremonias costosísimas, las cuales, involucran a extranjeros.

En esta dirección, en auditorios formales se ha escuchado a creyentes afirmar de la existencia de practicantes que han llegado a cobrar por dos ceremonias religiosas de Ifá la excesiva cantidad de \$ 23,000 CUC después han pedido al iniciado \$ 2,000 CUC más para entregarle lo que le pertenece por regla, en este proceder, en la mayoría de los casos se

² Aleyo: Creyente no iniciado en la santería, pero la práctica.

implican extranjeros. El asunto es que esta realidad pone en entredicho la autenticidad de las tradiciones espirituales africanas.

Además, hoy la carencia económica ha puesto en riesgo la verdadera espiritualidad y la transparencia ética de muchos practicantes, quienes justifican el cobro de sus acciones con necesidades materiales, lo cierto es que los puntos de vista de los entrevistados convergen en que la cerveza, el ron y la cantidad exagerada de comida que se le pide al iniciado no revalidan el excesivo gasto del necesitado y sí desvirtúan y desacreditan la añeja práctica religiosa caracterizada por el culto a los ancestros.

De hecho, en Ocha-Ifá la práctica religiosa se basa en el pensamiento filosófico e inteligente de la familia; la idea de la familia se aprecia más allá de todo núcleo o casa religiosa «Ilé Ocha»³, el cual se considera un grupo familiar, una hermandad donde las relaciones interpersonales están mediadas por el respeto a los ancestros, al muerto y a los Orishas⁴ por lo que se demanda del acatamiento de reglas por ahijados/as⁵, padrinos/ madrinas⁶, Oyugbona⁷.

Su observancia por los practicantes contribuye a proteger la espiritualidad y el crecimiento de la familia religiosa en torno a un núcleo elemental, el culto al muerto, a los santos, a los ancestros. A causa de esto, el practicante proporciona al necesitado ayuda espiritual y apoyo en su carestía. Del mismo modo, en la relación del iniciado con el mayor reina principalmente una relación de cariño, obediencia, respeto, pues cuando el ahijado «corona el santo»⁸ debe seguir cada una de las reglas que le explicará y facilitará su padrino o madrina después del día de Itá⁹.

Sin embargo, en entrevistas realizadas los practicantes expresan que en la realidad cotidiana se han encontrado iniciados desorientados que desconocen la rama a que pertenecen porque, a veces, los mayores no le explican, asimismo se constató ignorancia en el conocimiento instructivo a recibir en el cuarto de santo por lo que en este trabajo se cuestiona la enseñanza de los mayores al iniciado para el comienzo exitoso de su nueva vida o si el iniciado es irresponsable.

Se constató que, frecuentemente, numerosos iniciados manifiestan inexperiencia en la comprensión de la Regla Ocha-Ifá e intentan justificar su desconocimiento con excusas ante su responsabilidad por su incumplimiento, aunque al final cuando perciben la incorrecta orientación reclaman a su mayor o rompen con la familia religiosa; esto trae consigo el descrédito de una continuidad histórica salvaguardada con esmero y celo por predecesores primogénitos.

Todo lo anterior, sin reparar en las circunstancias sociales alrededor de lo dispuesto para la familia religiosa favorece las desavenencias con los mayores y la emigración de los iniciados a otros Ilé Ocha. De este modo, una vez roto el vínculo con el Ilé Ocha resulta interesante pensar en el tratamiento cuando se encuentren en un ambiente familiar con diferencias o desacuerdos; tal vez los hijos desconozcan a su padre o a su madre y no lo reconozcan en público.

³ Ilé Ocha: Casa de Ocha. Habitación de Ocha.

⁴ Orisha: Santo intermediario entre la Divina Trilogía Oloddumare-Olofi-Olorun, y los hombres.

⁵ Ahijado/a: Persona que recibe algún tipo de protección de un babalocha o iyalochoa.

⁶ Padrino/madrina: Padre/madre religioso.

⁷ Oyugbona: Segunda madrina/padrino en la consagración de ocha.

⁸ Coronar el santo: Asentar el orisha.

⁹ Itá: Registro que se hace por medio de obbi Ifá o el diloggún.

Convendría, en principio reflexionar sobre la pérdida de valores, tales como el respeto, la responsabilidad y la idea primaria de practicantes desprotegidos que buscan de Ilé en Ilé soluciones a sus contradicciones con sus mayores. Así como la forma en que defienden los términos «antiguo», «moderno» para justificar su accionar irresponsable en el cumplimiento de la Regla Ocha-Ifá

En esta dirección, se relacionan otros elementos que complejizan la situación, tales como, el hecho de que el ahijado/ a, no visite la casa de su Oyugbona un día antes de cumplirse los tres meses de haber asentado Ocha con todo lo necesario para rogarse la cabeza ni le lleve su «derecho». Razón por la cual al día siguiente la Oyugbona no está obligada a darle coco a sus Ocha.

Asimismo hay mayores religiosos que el día del cumpleaños de santo del ahijado/a evaden la responsabilidad de montar el trono¹⁰, rogar la cabeza¹¹, dar coco¹² a los Orishas antes de las 12:00 m. Sin embargo, se presentan en la fiesta y al retirarse ante la mirada desconcertada de practicantes, creyentes y aleyos se llevan del trono las ofrendas que el ahijado pone a sus santos (los ramos y las tortas que le dedican a su Ángel de la Guarda)¹³ alegando que este proceder se acostumbra en su casa religiosa.

Por ello, el ahijado/a desconcertado, atónito, por respeto o por desconocimiento no interfiere y se mantiene callado. A la sazón, conviene repasar la Ética religiosa del practicante.

3. La Ética religiosa del practicante

De acuerdo con el quehacer filosófico, la Ética¹⁴ es la parte que estudia la valoración moral de los actos humanos y, en general, es la «ciencia de la conducta». De acuerdo con (Abbagnano, N.) se distinguen dos concepciones o vertientes en la Ética como ciencia:

- a. Aquella normativa que identifica a la Ética como la ciencia del fin de la conducta del hombre y de los medios para alcanzar ese fin. Ética sustantiva.
- b. Aquella que ve a la Ética como la ciencia del impulso o mecanismos de la conducta, y trata de dirigirlos o encauzarlos, esto es, una ciencia reguladora. Ética normativa (2001)

Asimismo, (Chávez, A.), la considera parte de la «vida espiritual de la sociedad» como idea que pueden encarnar una fuerza material en las personas, por consiguiente en la vida espiritual coexisten tres grandes planos:

- a. La conciencia común o psicología social.
- b. La ideología.
- c. Los conocimientos científicos. (2001)

¹⁰ Montar el trono: Preparar el lugar del igbodú donde permanecerá el Iyawó o los Orishas.

¹¹ Rogar la cabeza: Ceremonia mediante la cual se reciben los flujos benéficos de su orisha.

¹² Dar coco: Conversar con el orisha.

¹³ Ángel de la guarda: Nombre que también se le da al orisha que debe asentar la cabeza de una persona.

¹⁴ Ética: Ciencia que se ocupa de las reglas de la conducta humana; se considera una rama de la filosofía relacionada con la naturaleza del juicio moral, que medita sobre lo que es correcto o incorrecto (lo bueno y lo malo) en la sociedad y en la conducta diaria. Esta conducta, obligación efectiva del ser humano; que se refiere a una decisión interna y libre, la cual, no representa una simple aceptación de lo que otros piensan, dicen y hacen.

De hecho, este autor puntualiza, en todos los sistemas éticos del pasado y del presente la Ética marxista aborda el problema refiriéndose a la libertad y responsabilidad del hombre por sus actos. Por ello, el punto de partida se localiza en considerar que si bien la conducta humana está condicionada no se trata de algo predeterminado que excluya toda posibilidad de valoración, elección y decisión.

Desde esta arista, en este trabajo se repasa el culto a los Orishas, según el código ético de la Regla Ocha-Ifá, derivación del proceso iniciático, que en la mayoría de los casos, al principio se desconoce hasta tanto el practicante se inicia al culto. Únicamente, al instante de la iniciación¹⁵, a partir del tercer día, los Orishas que ha recibido el iniciado, conversarán en estera, a través de la interpretación del Diloggún¹⁶ por un sumo sacerdote, el cual, generalmente participa como experto autorizado durante la ceremonia de iniciación.

Justamente, en el Itá, el iniciado escuchará las advertencias y prohibiciones a considerar, así como las recomendaciones para progresar en su vida y relacionarse mejor con el mundo, las cuales se corresponden con la Regla Ocha-Ifá y las escribe el Afeisita¹⁷ en la libreta de Itá ritual que norma los deberes¹⁸ del iniciado y que ha trascendido de una generación a otra en defensa del respeto y cumplimiento de la misma.

Por ello, desde el inicio de Kari-Ocha¹⁹ los mayores prestan atención a las formas o acciones del comportamiento religioso del iniciado instituidas en el Ilé Ocha lugar en el que el practicante debe cumplir con deberes y derechos establecidos en la Regla Ocha-Ifá creados por la tradición.

Ante todo, al iniciado no se le debe llamar por su nombre se le debe decir durante un año y dieciséis días «Iyawó»²⁰ porque es el bebé que nace. Asimismo, se esclarecen las normas obligatorias de conducta religiosa, se advierte la indumentaria correcta al vestir y el color, siempre de blanco para depurar, así como, el uso de los accesorios religiosos.

También se le anuncia que en caso de incumplimiento se penaliza (se multa) al iniciado por desobediencia; de este modo, en lo general de la regla se advierte que se aplica a todas las personas y en lo evolutivo satisface el desarrollo de la vida social del religioso. Desde esta arista, a propósito del problema la articulación armónica busca la unión entre mayores e iniciados, en torno al conocimiento y práctica religioso de manera que constituya un baluarte eficaz para sostener y resguardar tanto la superación espiritual de los ancestros como la obediencia de la Regla Ocha-Ifá.

Por consiguiente en el trabajo también se divulgan algunas de las reglas más importantes que rigen la vida del religioso, en específico, al iniciado. En esa concepción abordar este fenómeno en la contemporaneidad significa la búsqueda de la integralidad y observación en su evolución. Toda vez que, lo histórico deviene más que apoyo parte del pro-

¹⁵ Iniciación: Ceremonia de asentamiento en la santería, de consagración de un orisha. Durante siete días.

¹⁶ Diloggún: Oráculo con el uso de los cauri. Sistema netamente cubano. El Santero tira 16 caracoles, pero sólo está autorizado a leer 12. Del 13 en adelante se manda a que se registre con un Babalawó. Cuando cae el 13 (Metanlá), se dice que es la maldición de Babalú Ayé.

¹⁷ Afeisita: Persona de respeto que atestigua que la conversación del Obbá es un documento fiel.

¹⁸ Deber: Aquello a lo que está obligado el ser humano, ya sea porque se le ha impuesto como una norma moral, legal, religiosa o simplemente por costumbre es el deber; y de no cumplir con estas normas legales podría este ser sancionado; aunque en ocasiones se dice que si los deberes morales no son cumplidos será la conciencia de cada individuo por medio del remordimiento la que se encarga de ser juez.

¹⁹ Ceremonia de asentamiento de santo o iniciación.

²⁰ Iyawó: Creyente en vías de consagración a un orisha. El que recibe un santo. Novicio en la Regla de Ocha.

ceso del análisis de lo actual, por cuanto ésta es, en buena medida, la realidad, de modo que también lo posterior explica lo anterior; sin embargo el análisis de lo actual permitirá entender lo precedente.

Con todo, a partir de los indicadores generales y particulares de la Regla Ocha-Ifá se analiza la relación con otros factores sociales con los que la religión se asocia: cultura, etnia, raza y clases sociales para así contribuir a una visión global, a través de la exposición de valoraciones acerca de los distintas miradas de la desobediencia rebasando la modernidad en Cuba. El caso es que, el objetivo de estas reglas es inclinar al iniciado a la disciplina, conducirlo al comportamiento, de esta forma aprende a considerar su manera de ser, de hecho con su estudio conocerá los principios fundamentales de Ocha-Ifá, reforzará sus valores y gozará de prestigio por su ética solucionando los problemas de su vida y alcanzando sus propias metas.

Justamente, al creyente iniciarse²¹, se le explican las reglas rituales con anticipación para que prepare su canastilla²² y atuendos religiosos conforme con lo fijado por la Regla Ocha-Ifá, condición que tributa a la integridad su iyaworaje²³. En consonancia con los deberes y derechos expresados en la Regla Ocha-Ifá a cumplir por los practicantes, los cuales, a partir de los valores formados y la herencia cultural africana primogénita establecen los códigos éticos obra de la tradición que se ha conservado y desarrollado en Cuba y de la experiencia en el ejercicio religioso a la que llaman reglas²⁴. Las cuales se enuncian a continuación de acuerdo con sus tipologías.

4. Reglas rituales

El Iyawó para darle coco al Ángel de la Guarda del padrino o madrina elegido por él debe ir a su casa con un plato, dos cocos, dos velas y un «derecho»²⁵ que varía según el Ilé-Ocha y se lo presenta para saber si lo acepta. Esto se repite cada vez que se arribe a un aniversario, pero, en ocasiones, se omite porque el que va a iniciarse no está en el país o uno de los practicantes no tiene tiempo.

Además, en las entrevistas informales realizadas numerosos practicantes coinciden en marcar la situación antes, durante y después de Kari-Ocha, pues, se observa un contraste y descuerdo en la cuantía de las misas espirituales y de investigación al cuadro espiritual del Iyawó antes de la misa de coronación espiritual y la ceremonia del río²⁶. Asimismo, son pocos los iniciados que diez días antes de la ceremonia de iniciación llevan a casa del padrino o madrina sus objetos religiosos y otros obligatorios para Kari-Ocha, este problema trae consigo la confección de una canastilla con piezas inadecuadas.

Asimismo, por lo general no se confecciona el listado de los familiares difuntos conocidos y la genealogía de parientes religiosos difuntos con el padrino o madrina, con su

²¹ Iniciarse: Significa nacer de nuevo a otra forma de vida

²² Canastilla: Ropa del Iyawó.

²³ Iyaworaje: Etapa de depuración y sacrificios.

²⁴ Reglas: Conjunto de normas que debe aprender el Iyawó, las cuales debe seguir y debe ajustar su conducta, tareas o actividades para lograr el propósito por el cual se inició en Ocha-Ifá.

²⁵ Derecho: Dinero que se le pone al Ángel de la guarda del mayor religioso.

²⁶ Ceremonia del río: Ceremonia de iniciación de la Regla Ocha-Ifá. Este ritual simboliza la ruptura con la vida pasada.

Oyugbona de Ocha y con su padrino, Oyugbona y la Appetebí yifá²⁷, para que sean invocados en las ceremonias, en los ritos; al respecto, los iniciados refieren total desconocimiento en cuanto a los nombres de los familiares difuntos de sus mayores.

Igualmente, en el igbodú²⁸, lugar sagrado, en ocasiones, según los entrevistados los mayores fuman y conversan sobre problemas personales ajenos a la práctica religiosa, al mismo tiempo señalan que en el trono²⁹, espacio sagrado, donde solo debe estar y dormir el Iyawó u otro Iyawó que esté haciendo estera para acompañar al recién iniciado. O sea que no debe dormir ni acostarse para descansar nadie. Sin embargo, existen practicantes que confiesan haber visto transgredir la regla.

Por otro lado, la Oyugbona se encarga de montar el igbodú de la iniciación, solo ella da coco a los Ocha en el igbodú, lleva al Iyawó al río, le ruega la cabeza, lo baña y lo viste; lo presenta a la plaza³⁰, lo lleva a una iglesia, le acompaña a la visita a otros Ilé Ocha. También lo lleva a los Ilé Ocha de los Olochas testigos de la ceremonia de consagración³¹ e Itá y estos le obsequian un plato, dos velas, dos cocos y diez pesos, pescado ahumado, maíz tostado y jutía ahumada, manteca de cacao, manteca de corajo³² y cascarilla³³, aunque los practicantes entrevistados refieren el incumplimiento de esta regla porque han visto por la calle iniciados solos sin sus mayores.

El Iyawó, en igbodú, es pelado al rape con navaja y su Osun³⁴ es pintado completo en su cuero cabelludo, es así como verdaderamente se evade a la muerte. Por otra parte, permanece los siete días de la ceremonia durmiendo sobre una estera en el trono del igbodú. Únicamente se excluye de esta regla al Iyawó que le sale el oddún³⁵ Odi tonti Oshe que le permite salir del igbodú si lo sacó en Eleguá³⁶ o el Ángel de su Guarda. No obstante, se recomienda permanecer en el trono para disfrutar de la espiritualidad de Ocha-Ifá.

Los mayores entrevistados dan por sentado que las telas de la parada³⁷ nunca se lavan y de tiempo en tiempo se ponen a coger sol, pues son fundamentales para salvar la vida del Iyawó. Pese a lo dicho, el padrino o la madrina tiene potestad para conservarlas o entregárselas al Iyawó lo que asegura que no sean usadas en otra persona, no se pierdan o se confundan en caso de que el padrino o madrina fallezca, sin embargo a numerosos iniciados entrevistados no se le han entregado ni comunicado el destino de sus telas, algunos iniciados refieren que se las entregaron a los santeros testigos de su santo.

²⁷ Appetebí yifá: Categoría otorgada a la mujer en ceremonia secreta; que se casa con el que está haciéndose Babalawó y le sale a ella la letra. Se hace señora y dueña del Ifá.

²⁸ Igbo dú: Cuarto de los santos. Habitación sagrada destinada para celebrar las ceremonias de asiento o consagración.

²⁹ Trono: Vivienda donde reside un orisha. Por extensión, lugar donde se recibe el santo.

³⁰ Presenta a la plaza: Día de la Plaza. El séptimo día llevar al Iyawó a una plaza.

³¹ Ceremonia de consagración: Consagración a un orisha.

³² Corajo: Árbol familia de las palmáceas, de cuyo fruto se obtiene un aceite o manteca que es la que consumen los orishas.

³³ Cascarilla: Polvo de cáscara de huevo y cal, que acompaña toda liturgia santera.

³⁴ Osun: La pintura que se le pone al iniciado en el momento de asentarle el santo.

³⁵ Oddún: Letra por la que el oficiante del diloggún comunica al consultante su suerte y el patakí referencial del cual se extrae. Son números, símbolos y figuras.

³⁶ Eleguá: Orisha guardián de las casas y dueño de los caminos.

³⁷ (telas de la) parada: Ceremonia secreta en el igbodú.

La libreta de Itá³⁸ es muy personal la redacta el Afeisita³⁹, debe conservarse, pues guía la vida del iniciado y con ella se realiza el Ituto⁴⁰. Refleja la conversación del Obbá⁴¹ basada en los oddún con que le habla cada Ocha, por ello nadie puede cambiarla después que se le entrega la libreta original al Iyawó; el padrino o madrina debe tener una copia de la libreta de Itá a la cual solo tienen acceso el Obbá, el padrino o madrina, el Afeisita y el padrino de mano de Ifá.

A partir del séptimo día de iniciación se le entrega al Iyawó junto con el diloggún y las otas⁴² de sus Ochas, el padrino o madrina no se quedan con estos, además, si llevan al Iyawó a visitar a su padrino de Awofakan⁴³ o de Ikofafun⁴⁴ en Orunmila⁴⁵ para que le hable a este por la libreta de Itá de Ocha esa conversación se anota en la libreta de Itá.

En caso de que el Iyawó pase a Ifá⁴⁶ las ceremonias con el Ángel de su Guarda se hacen en el Ilé del padrino o la madrina de Ocha para que este dé su aprobación y así reciba su bendición. No obstante, si el Iyawó se separa de su padrino o madrina, o viceversa, el Iyawó tiene derecho a elegir quien le represente su Ocha al recibir Pinaldo⁴⁷ mediante consulta a su Ángel de la Guarda, su padrino o madrina y Oyugbona de Pinaldo pueden representar a sus Ochas, pero no sustituyen al padrino o madrina de Ocha.

De la misma manera, cuando vaya a Kari-Ocha de alguien o haga cualquier ceremonia, rito o consagración se pide la bendición del Ángel de la Guarda de sus mayores y los menciona por sus nombres completos; de cualquier modo, mientras el Iyawó o el Olocha no haya hecho el ebbó meta está subordinado a sus mayores en lo que concierne a los preceptos de Ocha-Ifá, asimismo está obligado a recibir el Igbodú y ser presentado al tambor en el curso del año que está de Iyawó. También de acuerdo a sus posibilidades hace el ebbó del año⁴⁸.

Los primeros tres meses come sentado sobre la estera y los Ochas del Iyawó permanecen sobre una estera en el piso recibiendo la irradiación del hogar; posteriormente se le da coco, se levantan y se ubican, según el Ángel de la Guarda del Iyawó. Además, el Iyawó come todo el año con la cuchara, el plato y el jarro consagrado en igbodú, los lleva siempre cuando sale a la calle para utilizarlos en caso de ingerir alimentos. no puede comer con cuchillo ni tenedor.

³⁸ Libreta de Itá: Constancia de la conversación de los santos en Itá y de la vida religiosa del practicante.

³⁹ Afeisita: Persona de respeto que atestigua que la conversación del Obbá es un documento fiel.

⁴⁰ Ceremonia que se realiza al morir un santero o santera.

⁴¹ Obbá: Oriaté. Maestro de ceremonias en la Regla de Ocha. Sabio.

⁴² Otas: Piedra chica, oscura, que se une a la mano de caracoles y que forma parte del Iboqué. Piedra receptáculo del orisha que de acuerdo al orisha que se recibe, así es su cantidad.

⁴³ Awofakan: Manilla(iddé) consagrada a Orula que le entregan al iniciado al recibirlo. Para un varón, también llamado Mano de Orunlá.

⁴⁴ Ikofafun: Consagración de la mujer de cualquier edad mediante pacto con Orula. Equivale a la mano de Orula en la mujer.

⁴⁵ Orunmila/ Orula: Orisha mayor. Es el gran benefactor de los hombres, su principal consejero porque les revela el futuro y les permite influir sobre él. Es el poseedor del secreto de Ifá, el oráculo supremo mediante el cual se comunica con ellos.

⁴⁶ Pase a Ifá: Persona que después de coronar ocha puede ser babalawó.

⁴⁷ Pinaldo: Cuchillo de Oggún. En una ceremonia se entrega al religioso un cuchillo y los fundamentos que simbolizan a Oggún. Así culmina la personalidad religiosa del iniciado que obtiene el máximo de afianzamiento o protección.

⁴⁸ Ebbó del año: ceremonia que se hace al Iyawó cumplir el año.

Incumple si come parado en la calle, por ello en caso de que se encuentre en otro Ilé Ocha o en casa de alguien, se sienta sobre la estera como la regla establece; las sobras de lo que se coma se recogen en un papel y se ponen en la calle frente a la puerta de la casa dedicadas a Eshu⁴⁹ o a Eggún⁵⁰. Se exceptúa de esta regla el Iyawó que come en su centro laboral o por otras razones de su profesión u oficio; no así en su casa o en algún Ilé Ocha.

Por otra parte, cada vez que la ocasión lo requiera se pone la mesa de Ocha donde todos los iniciados que participan se sientan a esta para comer porque en la religión la mesa es sagrada. Si al sentarse a la mesa hay varios iniciados en Ocha-Ifá la comida se coloca en el orden de mayor a menor nadie se puede levantar de la mesa hasta que el iniciado mayor termine de comer y dé las señales para levantarse. A las sobras de la mesa se le hacen los ritos pertinentes.

Por otro lado, el Iyawó está obligado a hacer su primera iniciación con su padrino o madrina, el cual la dirige, la administra y dispone del «derecho». El mayor le enseña todos los pasos y procedimientos de Ocha. También, cada vez que un ahijado/a haga Kari-Ocha o cualquier otra ceremonia a alguien, está obligado a ponerle el «derecho» al Ángel de la Guarda de su padrino/madrina.

Todavía más, el Iyawó o el Olocha solo puede pasar para Ifá si el Ángel de la Guarda le da la autorización en su Itá o preguntándole si lo puede hacer en un momento oportuno preferiblemente en el mismo lugar donde se consagró después que haya hecho el ebbó meta, recibido el Igbodú y se haya presentado al tambor.

Antes de pasar a Ifá en la casa de su padrino de Ocha se consulta al Ángel de la Guarda si ha llegado el momento de pasar a Ifá, entonces escucha los consejos del Ángel de la Guarda y recibe la bendición de su padrino o madrina de Ocha. Solo así será Olúo⁵¹ y tendrá el respeto y la consideración de los Olochas. Hoy por hoy existe la crítica de mayores por el pase del Olocha a tierra de Ifá a los cinco días de haber coronado sin «disfrutar»⁵² a su Ángel de la Guarda.

A la par, el Iyawó nunca puede entrar a un igbodú si no ha hecho el ebbó meta, no ha recibido el igbodú ni puede hacer rituales con otras personas sin autorización. Si incumple se interpreta como un rompimiento con su familia religiosa.

El Iyawó está obligado a aprender el oráculo del Diloggún y el de Biange y Aditoto, a moyugar⁵³, a dar coco y aprender los rezos y cantos, así como atender a sus Ochas y conocer a todos los Ochas de Ocha-Ifá. Además, contribuir a la conservación de las hierbas de uso religioso y medicinal de Ocha-Ifá. Del mismo modo, el 4 de octubre, día de las festividades de Orula, asistir a casa de su padrino de Ifá y llevarle, de ser posible, un ñame, dos cocos, dos velas y un «derecho».

Igualmente contribuir con sus mayores cuando estos le hagan ofrendas a sus Ochas o cuando den un tambor⁵⁴, por el bien de ambos o por la salud de sus mayores. Al mismo

⁴⁹ Eshu: Principio dinámico. Guardián principal. Tiene el poder de la vida y la muerte. Muy vinculado a Elegguá, y otros lo consideran un camino de éste.

⁵⁰ Eggún: Espíritu de los antepasados, de los parientes, de los difuntos, así como otros que pueden acompañarlo para brindarle sus consejos y auxilio.

⁵¹ Olúo: Nombre que vulgarmente se utiliza para designar a los babalawós o personas consagradas a Ifá.

⁵² Cumplir el año de iyaworaje.

⁵³ Moyugar: Saludar de forma ritual a los orishas, pedirle permiso, reverenciarlo, alabarlo.

⁵⁴ Dar un tambor: Toque a un orisha.

tiempo, en la medida de sus posibilidades esforzarse por rescatar todas las costumbres que se han perdido y por fortalecer y edificar las que hoy existen.

A la par, en cuanto a las ofrendas que se ponen en el trono el día del medio y del toque de tambor⁵⁵ al Ángel de la Guarda del padrino o madrina le corresponden al mayor, sin embargo las ofrendas del trono del año del Iyawó y los sucesivos le pertenecen a él, aunque hoy se aplican variaciones en algunas casas religiosas complica la realidad y crea confusión en los practicantes, pues unos dicen que el segundo año es el del Iyawó y otros que el tercero.

También se aclara la duda en Ocha-Ifá se precisa que no se desprecia a ninguna religión ni a ningún Dios ni se critica; pero la persona que tiene asentado Ocha no se consagra en la religión Abakuá⁵⁶ ni en la religión Bantú⁵⁷, sin embargo, se le puede hacer Kari-Ocha a cualquier persona de cualquier religión siempre que esté dispuesto a cumplir la Regla Ocha-Ifá y su Itá,

No obstante, si en algún momento de su vida el Iyawó o el Olocha por alguna extraña razón decide abandonar Ocha-Ifá le entrega sus atributos religiosos⁵⁸ a su padrino o madrina, a su Oyugbona o a cualquiera de sus mayores religiosos, pero si los bota está profanando Ocha-Ifá.

5. Reglas de Apariencia Personal

El Iyawó se viste de blanco y se cubre la cabeza durante un año y dieciséis días si es hombre no puede usar pantalones cortos, ni ropas ajustadas al cuerpo; las mujeres no pueden usar blusas escotadas, ni de tirantes, ni sayas ajustadas al cuerpo, ni cortas, ni licras de ningún tipo ni usar adornos corporales como sortijas, cadenas, manillas y otros objetos que no son de Ocha-Ifá.

Tampoco se pintan ni se sacan las cejas; se tiñen, cortan ni alisan el pelo. Nunca se miran en el espejo durante los primeros tres meses y no se echan perfumes ni cosméticos durante el año de Iyaworaje; se bañan con jabón sin olor o de olor muy tenue. Después de haber asentado Ocha el practicante no se viste de negro nunca más en su vida, solo en caso de la realización de determinada ceremonia, varios entrevistados llaman la atención sobre Olochas que visten constantemente de negro, aunque sean hijos de Obatalá.

6. Reglas de Espacio y Tiempo

El Iyawó durante los primeros 3 meses, no sale a la calle antes de las 6:00 am ni después de las 6:00 pm. Después de los primeros 3 meses está en casa antes de las 12:00 pm,

⁵⁵ Toque de tambor: Hacer percutir los tambores consagrados en honor a los orishas. El tambor consagrado puede ser de tres tamaños: el grande se llama iyá; el mediano, itolé; el pequeño, okónkolo. Los tocan los alubbatas, también llamados olubaté.

⁵⁶ Abakuá: Nñáñigo. Practicante de la Regla Abakuá. Transculturación originada por los esclavos procedentes de la región nigeriana del Calabar. Sociedad Secreta cuyo carácter religioso se limita a la recreación y creencia del mito que se materializa en la fidelidad jurada en torno a diversas entidades, siendo la leyenda base de la sociedad el llamado Mito de Sikán.

⁵⁷ Bantú: Conjunto de pueblos de raza negra que habitan el centro y el sur de África.

⁵⁸ Atributos religiosos: collares y manillas que representan a los orishas.

aunque algunas casas religiosas marcan las 9:00. A las 12 del día y ya a las 12 de la noche está bajo techo.

7. Reglas de Comportamiento

Si el futuro Iyawó no responde a un correcto comportamiento y disposición para cumplir su Itá y la Regla Ocha-Ifá su padrino o madrina no está obligado a iniciarlo porque sobre él recae la responsabilidad de haber iniciado a una persona imprudente, la cual no está lista para emprender una nueva vida, alcanzar el equilibrio, la armonía de su existencia y cumplir los consejos de su Itá.

Por ello, la complejidad del hecho se centra en la conciencia religiosa de los mayores e iniciados, en este caso la lógica de continuidad y ruptura se encuentra mediada por múltiples factores relacionados con lo propiamente religioso, cultural, socio-histórico, económico, racial, entre otros que según el momento y las circunstancias se explicará mejor esta complejidad.

Lo complejo no se centra únicamente en el reconocimiento de la Regla Ocha-Ifá, sino en las cuestiones culturales de la modernidad no sólo de los creyentes, sino de aquellos practicantes que responsablemente comparten secretos religiosos para distinguir su práctica y así obtener dádivas.

O sea, las diferencias tanto en el nivel de cumplimiento como en las modificaciones y adecuaciones del contexto incorporan a las ideas propiamente religiosas criterios, valoraciones y puntos de vista de carácter filosófico, ético, político correspondientes a diferentes épocas, no obstante, en unas más que en otras se ha respetado el ordenamiento de la Regla Ocha-Ifá.

Es cierto, nada impide al Iyawó realizar su vida normal, pero cualquier iniciado en Ocha-Ifá tiene potestad para llamarle la atención si está incumpliendo la Regla Ocha-Ifá o su Itá e comunicar sus faltas a sus mayores. Ante una queja de un mayor el Iyawó está en la obligación de subsanar su falta de inmediato. Al respecto en un estudio de campo los practicantes muestran preocupación por el acatamiento de esta regla, pero no reparan en la idea de su comportamiento distante frente a situaciones legitimadas por la modernidad.

De vez en cuando, los mayores le dan la mano al iniciado, no lo ponen en la estera o en el piso, le dan candela o le permiten fumar de un cigarro encendido por otra persona. Tampoco anotan los datos correspondientes⁵⁹ de su padrino o madrina, Oyugbona y su Appetebí yifá; a veces, sin tacto ni discreción se inmiscuyen en cuestiones personales del ahijado lo que pone en entredicho la actitud respetuosa, digna de un sacerdote, Olocha humilde, devoto, desinteresado, considerado, sacrificado.

Hoy por hoy se han dado casos de padrinos y madrinas que caen en relaciones pasionales incestuosas con sus ahijados y ahijadas, sin considerar la deuda que contraen de por vida con su **Ángel de la Guarda** y **con sus mayores**, no reparan en que su la irresponsabilidad afecta su vida y la de otros.

⁵⁹ Nombre y apellidos, dirección, nombre religioso, letras u Oddún, caminos de los Ángeles de la Guarda, cumpleaños de Ocha y cumpleaños de Ifá, el camino de su Ángel de la Guarda, su nombre en Ocha, sus letras, el nombre de su Eleguá, el de su Eshu y de su Oggún, así como la fecha en que hizo su iniciación.

Con todo, las diferencias no son irreconciliables, muchas de ellas, entre otras causas, han sido productos de la transmisión oral de la Regla Ocha-Ifá; no obstante en nuestra opinión los principales problemas se encuentran en la ausencia de una organización institucional reconocida y un líder identificado por los creyentes que conciba el valor de las normas, su inviolabilidad y cumplimiento a lo largo del tiempo.

8. Conclusiones

Todo lo expuesto constituye una ilustración de la obediencia a la Regla Ocha-Ifá, la cual adquiere gran relevancia con el compromiso que cada investigador o practicante contrae con las religiones africanas originales traídas a Cuba entre los siglos XVI y XIX; su ancestral cultura no se sometió a la dominación, sino mantuvo sus credos dando lugar a otras formas culturales, conocidas como reglas.

Es posible que debido al proceso transcultural se admitiera dentro del culto y las prácticas religiosas de la Regla Ocha-Ifá la conciliación de algunos elementos transmitidos en el intercambio con otras formas religiosas y que con el tiempo se hayan incorporado elementos de otras religiones para garantizar efectividad al resultado de sus predicciones aumentando así el prestigio y las posibilidades de lucrativas de la religión; lo cual ha hecho que, por momentos, se cuestione la eticidad del creyente.

Todo lo expuesto aquí ha sido posible porque las religiones africanas en Cuba se comportaron abiertas, espontáneas, ansiosas de nuevas reinterpretaciones, dinámicas intrínsecamente «a pesar del hermetismo de sus ceremonias para los no iniciados; debido a la posición de subordinación y marginación social a que fueron sometidas» (Del Rey A.A, 2003).

Por ello, se contrae en la modernidad una deuda con los ancestros primogénitos, salvaguardar con responsabilidad en los Ilé Ocha la unión, la fuerza, el amor, la ética y el respeto a la Regla Ocha-Ifá, práctica abierta a las influencias de otros complejos religiosos, la cual se ha enriquecido con su adaptación y resistencia en otro medio geográfico, económico, social y político.

Su ejercicio está condicionado por la aceptación del practicante, el cual la visualiza como una alternativa que complementa la solución de los problemas de su vida cotidiana y la del creyente; no obstante, la voluntad personal o familiar, en este momento, se observa un aumento de la Regla Ocha Ifá por la significación social. Razón por la cual, se solicita de los practicantes responsabilidad en la protección de los secretos y en el respeto al padrino y madrina, ahijado/a.

9. Bibliografía

Chávez A. A., *La ética dialéctico-materialista del marxismo. Tesis acerca de la vigencia y retos de la tradición ética en Cuba*, en *Ética Periodística. Selección de lecturas*, Editorial Pablo de la Torriente. Unión de Periodistas de Cuba, La Habana (Cuba), 2001, pp. 5, 11.

Diccionario Yorubá, recuperado de <http://www.orishas.mx/vocabulario/> (2 de diciembre 2018).

- Del Rey A. A., *Sociedad y Religión. Selección de Lecturas. Tomo I y II. La santería: algunas dificultades para su estudio*, en P. Sabater, V. Editorial Félix Varela, La Habana (Cuba), 2003.
- Ramírez L. E., *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2014.
- Reglas de Ocha-Ifá*, recuperado de <http://proyecto-orunmila.org/que-es-la-santeria-osha-ifá>, consultado el 2 de noviembre de 2018.

Article

Esculturas africanas de Chile: lecturas de un patrimonio nacional en el escenario de la diferencia cultural¹

JAVIERA ANTONIA CARMONA JIMÉNEZ

Universidad de Playa Ancha (Valparaíso-Chile)

Resumen. El patrimonio escultórico chileno cuenta desde 1930 con un conjunto de esculturas africanas que pertenecieron al poeta vanguardista Vicente Huidobro. Se examina la temporalidad fundacional de este patrimonio, entendido como los contextos de recolección inicial de las piezas en el marco de las vanguardias europeas, la adquisición por el Estado chileno y primera exposición de las piezas por el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. La mirada sobre esta primera temporalidad enlaza la obra e ideario de Huidobro con sus esculturas y con la construcción de conocimiento e ideas sobre la diferencia cultural que afirmaron y expresaron los museos estatales sintonizados con el legado del colonialismo europeo en Latinoamérica y los movimientos artísticos y políticos emancipadores, críticos del eurocentrismo de las elites. Esta etapa del proceso de patrimonialización de las esculturas africanas que finalmente devinieron en patrimonio escultórico chileno, revela a los museos estatales como agentes legítimos de la disputa simbólica por la construcción de sentido patrimonial en torno a la diversidad cultural. Este desafío de los museos es relevante en el contexto chileno actual del siglo XXI de intensificación de los flujos migratorios que confrontan a la sociedad chilena consigo misma ante “lo negro”, “lo afro”, “lo otro”.

Palabras clave. Esculturas africanas, Huidobro, migraciones, patrimonio chileno, vanguardias, museos.

Abstract. Since 1930 the Chilean sculptural heritage has a set of African sculptures that belonged to the avant-garde poet Vicente Huidobro. The foundational temporality of this heritage is examined, understood as the contexts of initial collection of the pieces within the framework of the European avant-gardes, the acquisition by the Chilean State and the first exhibition of the pieces by the National Museum of Fine Arts of Chile. The revision of this first temporality links the work and ideology of Huidobro with his sculptures and with the construction of knowledge and ideas about the cultural difference affirmed and expressed by state museums attuned to the legacy of European colonialism in Latin America and the emancipatory artistic and political movements, critical of Eurocentrism of the elites. This stage of the patrimonialization process of the African sculptures that finally became Chilean sculptural heritage, reveals the state museums as legitimate agents of the symbolic dispute for the construction of patrimonial sense around the cultural diversity. This challenge of the

¹ Proyecto “Museo local, memorias y patrimonio. El Museo de Historia Natural de Valparaíso y su temporada en Playa Ancha (1912-1967)”. Convenio de Desempeño Educación Superior Regional UPA 1301 de la Universidad de Playa Ancha.

museums is relevant in the current Chilean context of the XXI century of intensification of the migratory flows that confront the Chilean society with itself before “the black”, “the afro”, “the other”.

Key words. African sculptures, Avant-Garde, Chilean heritage, Huidobro, museums, migrations.

1. Introducción

El arte africano o “arte negro” se volvió universal cuando fue descubierto por los escritores y pintores europeos de las vanguardias artísticas en la primera década de 1900. El quiebre con una tradición y convenciones del pasado fueron los resultados del “efecto exorcizante” (Huffington, 1998) o catalizador (Klever, 2005) del arte africano en la aventura emancipadora de los artistas de las vanguardias seducidos por el primitivismo como la estética de la barbarie generada por la propia civilización. Pero la paradoja de este arte moderno que se erige como crítica a la modernidad, expresa además la voluntad de trastornar el confinamiento al que Europa relegó a las “otras” sociedades del mundo desde la posibilidad de materialización de múltiples relaciones con ellas, como es la conexión estética con occidente.

Latinoamérica estuvo implicada por completo en los fenómenos globales que conmovieron a Europa a inicios del siglo XX, como la crisis económica de la década de 1930, las tensiones del proyecto colonialista y por cierto el flujo de las tendencias artísticas modernistas que cuestionaron a la civilización occidental germinada en el capitalismo. Estos tres aspectos convergen como telón de fondo de los primeros años del siglo XX en el que se levantaron discursos que exaltaron la independencia de las jóvenes naciones latinoamericanas pero enalteciendo el modelo europeo de progreso y civilización a seguir. En torno a la celebración del primer centenario de las repúblicas latinoamericanas en 1910, surgieron voces divergentes que en las décadas siguientes terminaron por proclamar la posibilidad de un mundo nuevo desde la independencia cultural de las ex colonias hispanas, despejando un camino propio. Un conjunto de artistas e intelectuales latinoamericanos se preguntaron por la independencia cultural en una concepción del arte en su vertiente más profundamente política y en función de una acción política que realizaba su dimensión estética.

En el marco de esta eclosión vanguardista entre los artistas de Latinoamérica, el Estado Chileno participó del ya cuestionado discurso y prácticas del poder colonial atlántico de inicios del siglo XX. Sin cooperar de modo directo con el programa de conquista, división, dominación y explotación de África por Europa, Chile abrazó –como otros estados naciones de la región– el papel de coleccionista de arte “primitivo” animado por el auge o la moda del “arte negro”, etc. Así, el Estado chileno comenzó a reunir las piezas provenientes de las “otras” colonias de Europa para formar las colecciones de sus propios museos nacionales. La adquisición de las esculturas de “arte negro”, las precolombinas y de Oceanía –especialmente de Isla de Pascua, territorio anexado formal y unilateralmente al territorio chileno en 1888 como réplica del comportamiento colonialista occidental– se puede interpretar como un ademán de reiteración paradójica de su autonomía cultural desde la adopción de las prácticas provenientes de la política cultural de las naciones occidenta-

les modélicas (como fue el coleccionismo) lo que finalmente afirmaban su propia condición republicana y permitía declarar la superación por completo de su antigua circunstancia colonial.

El Estado Chileno adquirió así el conjunto de estatuas provenientes de la zona subsahariana que perteneció al poeta vanguardista Vicente Huidobro, quien junto a Pablo Neruda y Gabriela Mistral se le cuenta entre los monumentos de la poesía chilena e hispanoamericana. Asentado en París entre 1916 y 1925, Huidobro participó plena y activamente en el movimiento de las vanguardias parisinas. Inmerso en esta vorágine estética compartió la adoración por el arte africano profesada por la intelectualidad que se sabía iniciada en el arte moderno. Huidobro presenció además cómo este fervor de un círculo artístico luego se expandió como una moda algo caprichosa pero que a la vez devino en una inserción durable en el paisaje cultural de las elites, lo que repasó como polemista en algunos de sus escritos.

De este modo las estatuas africanas de Huidobro pasaron a conformar el patrimonio escultórico de Chile desde 1930, colección custodiada en conjunto por los museos estatales de Bellas Artes e Historia Natural. El cuidado compartido de las estatuas africanas entre ambas instituciones estatales sugiere una tensión o desacuerdo sobre el orden clasificatorio al que someter las piezas, el que osciló entre el criterio estético y el etnológico, y que remite a una inquietud ya manifiesta en los museos franceses en la primera mitad del siglo XX por acentuar lo útil o lo bello de la cultura material africana.

El objetivo del presente artículo es profundizar en una de las múltiples temporalidades atadas a la materialidad de esta colección de esculturas africanas chilenas que enlaza un patrimonio local con los flujos globales y articula el tiempo biográfico de Vicente Huidobro y su tiempo histórico, todo ello situado en las primeras tres décadas del siglo XX. La aproximación a este período fundacional sobre la colección de estatuas africanas, en tanto corresponde a un primer momento de doble adquisición (por el poeta y luego el Estado Chileno) y de atesoramiento por sendos museos estatales, no exento de controversia, permite reconocer el contexto y sentido de la valoración patrimonial sobre el arte africano de Chile en un ejercicio de problematización de la dimensión estética, científica y política inherente al patrimonio como fenómeno metacultural. En y desde el conjunto de esculturas africanas de la Colección Huidobro es posible reconocer las huellas de procesos históricos y sociales, globales y locales, que sedimentaron como capas de significaciones y que favorecieron u obstaculizaron la atribución de nuevos sentidos a estas piezas. La comprensión de estos procesos trastorna la visión estática de valoración de los bienes patrimoniales pues cada uno es susceptible de enfrentar resignificaciones, introducción de nuevos sentidos o renegociación de los precedentes (Smith 2006, Smith et al. 2011; Sánchez-Carretero 2012). Así, el análisis que se propone de las esculturas africanas de la Colección Huidobro pertenecientes al patrimonio escultórico chileno consiste en la revisión de un momento o fase de su proceso de patrimonialización que se remonta a las primeras tres décadas del siglo XX, en clave metacultural, asumiendo que desde la sociedad chilena del presente, cruzada por un debate público sobre los efectos de las migraciones afrolatinas y afrocaribeña en la cotidianidad del siglo XXI, se examina a sí misma pero en los albores del 1900. En este momento apreció ciertos rasgos en el conjunto escultórico africano asociados a una “otredad” considerada entonces pasmosamente distante y lejana de manera semejante a como se la percibe en la actualidad. Sin embargo, el flujo de las ideas estéticas y políticas así como de los

objetos por los circuitos de del mercado del arte convierten al arte africano en un elemento del patrimonio chileno. En esta línea argumental cabe resaltar que los procesos patrimonializadores a la que están sujetos los bienes culturales terminan por normalizar ciertas formas de aproximación a estos, incluyendo su estudio, conservación, inventariado, catalogación y puesta en valor (Criado-Boado y Barreiro, 2013), lo que a su vez termina por legitimar un repertorio acotado de memorias sobre el arte, lo nacional y la alteridad.

La estructura del artículo corresponde a una primera parte en la que se discute el escenario de valoración y aprecio del arte africano por la corriente modernista de inicios del siglo XX, y se aborda su proyección en Chile. En el segundo apartado se examinan las conexiones entre la obra e ideario de Huidobro en torno a este “arte negro” en el marco de la crítica a la creación artística en la sociedad chilena. Los procesos patrimonializadores que encabezan los museos estatales en Chile y Francia sobre el arte africano se revisan en la tercera parte para finalizar con la discusión sobre la conexión de este bien patrimonial escultórico con el actual contexto de urgente revisión de la experiencia chilena con respecto a África, lo “negro” y lo “otro”, marcado por el incremento de los flujos migratorios afrolatinos y afrocaribeños hacia Chile. En esta perspectiva, la discusión patrimonial adquiere un valor político para favorecer la comunicación y el diálogo intercultural en tanto permite aproximarse a los puntos de vistas de distintos y nuevos actores sociales que desafían el protagonismo del Estado y reclaman su derecho al reconocimiento y conservación de sus memorias e identidades, lo que marca la agenda política y académica en la dirección de reconocer a la sociedad chilena en su diversidad cultural.

Este artículo recoge los comentarios generosos que realizaron las y los colegas del XXII Taller de Antropología Social y Cultural Afroamericana (2018), realizado en la Casa de África en La Habana, oportunidad en la que presenté esta ponencia. Tanto el presente artículo como la ponencia previa expresan resultados parciales del proyecto de investigación mayor “Museo local, memorias y patrimonio. El Museo de Historia Natural de Valparaíso y su temporada en Playa Ancha (1912-1967)”, en el que se analizó el proceso de instalación y desarrollo de este museo estatal regional después del terremoto de 1906 y su papel como agente patrimonializador en su estadía de medio siglo en uno de los cerros emblemáticos de la ciudad puerto chilena, como es el Cerro de Playa Ancha de Valparaíso.

2. Representaciones y valoraciones del “arte negro” en(de) Europa

Las esculturas africanas fueron creadas bajo condiciones y con finalidades distintas de las múltiples interpretaciones atribuidas a inicios del siglo XX que respondieron al entusiasmo causado en variados ámbitos de la creación artística más allá de la pintura y la literatura, como música, danza, diseño de joyas e indumentaria, e incluso en el mercado del arte y los museos.

En la segunda década del siglo XX hubo artistas que analizaron el arte africano antes de traducirlo a formas nuevas, como lo hizo Picasso en la creación desde la acumulación de formas geométricas previa observación detenida de una máscara (Steinberg, 1988).

Los surrealistas acentuaron la conexión del arte africano con el inconsciente. Menos analíticos y sin interrogarse por las condiciones de producción de las esculturas africanas, los pintores alemanes del grupo *Die Brücke* lo asumieron como una forma de expresionismo en tanto le adjudicaron una potencia misteriosa, sexualidad desinhibida y cierto hor-

ror sagrado, temor ante la agresión u hostilidad del mundo. Junto al sentimiento respetuoso hacia el arte africano se difundió también una visión esteticista primitivista sustentada en el proceso colonialista del siglo XIX que prescindió por completo de la comprensión de la complejidad de la religiosidad africana y sus culturas.

Como espíritus de los antepasados las esculturas africanas no poseen características personales (edad, vestuario, adornos) sino solamente la determinación de género.

Popularizada a través del discurso de la animalidad, la pasión salvaje, el fuego de lo natural y la lujuria por el arte la fuerza del deseo sexual se perfiló entonces como el rasgo más importante del arte africano en oposición a la racionalidad y capacidad de pensamiento del mundo occidental (Gobineau, 1967). Según la cultura europea colonialista, las esculturas africanas siempre desnudas y sexuadas representaban al universo de estas sociedades tradicionales como un mundo salvaje, de ilimitada y lasciva sexualidad. Este sentido de la sexualidad dado al arte africano, y al conjunto del arte “primitivista”, se erigió como crítica a la cultura represora occidental, la moral burguesa y de la iglesia. Lo primitivo, lo femenino, la sexualidad y lo animal/instintivo se convierten en categorías encadenadas invocadas para interpretar las esculturas africanas (Ocampo, 2016).

Sin embargo, el primitivismo también reveló su potencialidad subversiva con propuestas que cuestionan tanto la idealización del desnudo femenino como la misma noción de primitivo, como lo hizo Picasso al representar las máscaras al interior de sus obras con figuras que las portan desafiantes, perturbando al observador (Ocampo, 2016).

El auge del arte negro en occidente implicó que los especialistas en patrimonio (historiadores del arte, galeristas y críticos de arte) así como el gran público europeo apuntalaran un modo exotizado de relacionarse con la idea de África y su materialidad basada en el aprecio de la cercanía de estas expresiones artísticas con el incomprendido y a la vez fascinante arte moderno en ebullición. El arte africano se releva entonces carente de valor por sí mismo, y su reconocimiento masivo en los albores del 1900 europeo se erigió desde la experiencia estética colonialista, envuelta –como observó Said- en sus relaciones de poder y la complicada dominación que ejerce (2008: 25). Así, el “arte africano” asume un papel taumátúrgico en Europa bajo el pretexto de su capacidad para explicar, dilucidar y volver inteligible el gesto de los artistas europeos de las vanguardias en su ruptura con occidente, sus tradiciones y convenciones estéticas emanadas del próspero capitalismo.

A través de las numerosas fotografías de las piezas de estas colecciones utilizadas para ilustrar revistas y libros especializados y de divulgación que en la actualidad constituyen los clásicos sobre arte africano, se consolidó una mirada estetizante autorizada y un modo de valoración de las piezas extranjeras que devinieron finalmente en una tradición escultórica creada en Europa e inexistente como movimiento estilístico o cultural en África. Así, el “arte negro de Europa” se popularizó en Francia, Suiza, Holanda y Alemania, fama que no impidió los reiterados equívocos y descuidos. La popularización de la identificación desorientada de la mayoría de los objetos con el Congo, convertido en el único punto de África reconocible para Europa, fue un extravío proveniente de la ya difundida confusión en la denominación del origen de las piezas africanas con las provenientes de Oceanía o de las islas del Pacífico, a lo que se agrega la clasificación mecánica de todas las esculturas como fetiches (Klever, 2005).

Mediante subastas buena parte de las estatuas, máscaras y utensilios que en esta “fiebre negra” adquirieron artistas, escritores, músicos, coreógrafos y modistos de las van-

guardias -así como críticos, aficionados, coleccionistas y galeristas- pasaron a integrar las colecciones de arte africano de la aristocracia europea y las élites financieras que gozaron de las utilidades o rendimiento económico de la creciente industrialización. Luego estas piezas fueron a parar a los museos emblemáticos de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Holanda entre las décadas de 1920 y 1940 (Klever, 2005).

En paralelo, al interior de los museos de occidente, el hallazgo de máscaras y esculturas que permanecían olvidadas, arrinconadas y desatendidas en sus depósitos fue un fenómeno en sintonía con el nuevo modo de concebir estas piezas por el mercado del arte, lejos del desdén que encubrían las etiquetas “piezas etnográficas” y “recuerdos de viaje”. Los objetos procedentes del África colonizada fueron redescubiertos y valorados en las nuevas exhibiciones de inicios del 1900 de los museos europeos y galerías de arte frecuentadas por los artistas de la avanzada estética y los públicos de arte, como sucedió con las piezas del Museo Etnográfico de Trocadero en París, institución proclamada cumbre de la modernidad desde su fundación en 1878. Considerados inicialmente como objetos útiles y funcionales de las sociedades no occidentales, las piezas africanas mutaron ante los ojos expertos europeos hasta convertirse en bellas piezas transables en el mercado del arte. Con este gesto de conversión de la mirada se redefinió al “otro” africano y su lugar en la sociedad europea a partir de sus vestigios materiales. Esta nueva operación clasificatoria sobre el arte africano se ejecutó desde los cánones estéticos imperantes, reflejados en el mercado del arte que en definitiva resultaron del proceso de definición problemática del propio lugar de la modernidad occidental colonialista de inicios del siglo XX, y en particular de la nación francesa (Laurière, 2012).

Pese a la variedad de interpretaciones que elaboraron artistas, públicos e instituciones del arte (galerías, casas de remates y museos) cabe concederle a las esculturas africanas la función de acelerante o movilizadoras del efecto reactivo que se propagó en distintas direcciones entre artistas de vanguardia, sus públicos y los museos. La euforia en Europa por las esculturas de “arte negro” se produjo en un momento de rebeldía y conflicto que cruzó el Atlántico y que azuzó en Latinoamérica una discusión sintonizada con sus propias disyuntivas.

3. El “arte negro” y la función poética

La noción de un mundo nuevo y de un arte auténticamente americano fueron los principios de la vanguardia en Latinoamérica a partir de formas expresivas que cuestionaron los patrones del arte importado de Europa, crítica ligada a la experiencia de civilización y modernidad en la región. Los modernismos latinoamericanos fluyeron por varias corrientes iconoclastas, renovadoras, asociadas a sensibilidades estéticas que oscilan -en términos generales- entre el “nuevomundismo” y el “torremarfilismo” de literatos y artistas nostálgicos del pasado, desconfiados de la agencia transformadora de la burguesía capitalista de la que provienen los artistas creacionistas (Jitrik, 2013). Entre las dos posiciones hay numerosos matices y una buena cantidad de portavoces: Diego Rivera en México y José Carlos Mariátegui en Perú se aproximaron a las culturas originarias de los indígenas en sus respectivas revoluciones; en Brasil, Mário de Andrade creó el “matavirgismo” como rescate de lo popular y lo indígena, mientras que Oswald de Andrade elaboró el “Manifiesto antropófago” sobre el auto devorarse de los hombres y definió el arte moderno como

el destronamiento de los buenas maneras de lo blanco, adulto y civilizado (Ribeiro, 2005). Si bien este primitivismo periférico se liga al impulso renovador que denunciaría la violencia bárbara de la Primera Guerra Mundial y luego el *crack* del 1929 como resultado del intenso proceso civilizatorio, su presencia en el fenómeno vanguardia respondió a las condiciones propias de la experiencia latinoamericana en torno a su voluntad emancipadora.

Vicente Huidobro abordó la cuestión de la invención de un mundo nuevo en 1916, en el poema manifiesto *Arte poética*. Desde el sentido estético del creacionismo de Huidobro, el poeta es pensador (político, social y esteta) y a la vez creador con profundo sentido humano y de la conducción de la sociedad, de modo que la crítica huidobriana es parte de la función poética (Cebrián, 2015: 466). Esta definición integradora de la poesía más cercana a la *poiesis* y distante del lirismo romántico, le permite a Huidobro articular una obra diversa entre el ensayo, dramaturgia, cinematografía, narración, la crítica literaria, teoría estética y en general la *doxa* a partir de géneros abiertos, en construcción permanente y mutua interpelación. Desde ellos se erige un discurso que observa el mundo, sus hechos y el lugar del poeta en un enfoque proyectivo que mira hacia el futuro. El poeta y la poesía se proponen como fuerza creadora, no contemplativa, y en esta perspectiva, el espíritu del primitivismo en la obra de Huidobro precisamente radica en ver el mundo con nuevos ojos (Huidobro, 1978).

A fines de 1916, Vicente Huidobro se instaló en París con el esbozo de las bases de su pensamiento “creacionista” que articuló en lo poético y lo teórico con la marejada de la vanguardia europea. Entre 1917 y 1919 la intensa vida artística de Huidobro se expresó en una abultada producción en la que cabe destacar el poema temprano *Ecuatorial* (1918) en tanto discurso poético con una primera llamada sobre África y sus habitantes.

En *Ecuatorial*, Huidobro expone una configuración poética referida temáticamente a la dimensión espacial en términos no referenciales (espacios imaginados, mentales, íntimos y utópicos) y referenciales, que aluden al paisaje (como percepción del entorno) y al territorio (asociado a las ideas de la urbe, lo rural, nacional, local, espacios interiores) (Miranda, 2012). En el extenso poema, Huidobro anula el espacio a través de la relativización de la existencia formal de las fronteras desde la perspectiva de un sujeto ilimitado en su comprensión abarcadora del mundo pero situado en la realidad de la guerra, entendida como el contexto más devastador y objetivante de los límites. La cuestión de la abolición de la espacialidad y la crisis de la experiencia urbana (ciudades destruidas por la guerra) se reconoce en la incorporación de África en este poema, emplazado desde su relación con Europa. La mención de Huidobro funciona como ejemplificación del programa de exploración y violencia colonialista que derogó las distancias con los territorios lejanos al incorporarlos como la “nueva geografía descubierta”, ligadas por el vínculo universal mundano de las nuevas máquinas (telégrafo, ferrocarril, etc.). Entre estos territorios revelados solo alude a África y los polos. Latinoamérica es sugerida como el punto de partida de la búsqueda e indagación colonialista compartida en los albores de la Modernidad con la Iglesia Católica. “Los ocasos heridos se desangran / Y en el puerto los días que se alejan / Llevaban una cruz en el sitio del ancla / Cantando nos sentamos en las playas / Los más bravos capitanes / En un ice-berg iban a los polos / Para dejar su pipa en labios / Esquimales / El capitán Cook / Caza auroras boreales / En el Polo Sur (Huidobro, 2011: 31).

Mediante la violencia de los objetos europeos que sedujeron a las sociedades nativas árticas, África también fue atrapada y herida en su centro (el Congo) como la mascada

de Europa sobre la fruta tierna. Así, Huidobro contrapone los espacios naturales con las ciudades y liga al territorio africano con la naturaleza a diferencia de las urbes europeas. Además, distingue a los habitantes de África como una población de deidades y por tanto “creadores” alejados de la realidad que impone la naturaleza a la que no imitan, pero sometidos por Europa. “Otros clavan frescas lanzas en el Congo / El corazón del África soleado / Se abre como los higos picoteados / Y los negros / de divina raza / esclavos en Europa / Limpiando de su rostro / la nieve que los mancha / Enseñan una música de mar y de montaña” (Huidobro, 2011: 31). Para Huidobro, los africanos (en realidad “los negros”, pues así se refiere a ellos en sus escritos) no intentaron un arte de esclavos pues ellos obedecieron a una razón estética propia y no a la imposición del mundo real.

“Amo el Arte Negro, porque no es un arte de esclavos” (Huidobro, 2015: 274), fue la escueta respuesta del poeta a la encuesta que la revista francesa *Action* aplicó a un conjunto de prominentes artistas sobre el apogeo del arte africano en Europa. La revista omitió la réplica de Huidobro por considerarla tan solo una paradoja. No obstante, lo que parecía un contrasentido encerraba una sofisticada argumentación sobre la emancipación artística de un territorio subyugado como África. Huidobro en la misma paradoja cuestionó también la caricatura mitificada del arte africano hecha por los artistas no vanguardistas y su secuestro por el mercado de novedades parisense de las élites que prescindieron de las condiciones sociales, políticas y económicas que incentivaron la circulación de las piezas africanas por Francia y el resto de occidente.

En 1926, al cumplirse un año de su vuelta a Santiago desde París, Huidobro desarrolló la argumentación de la paradoja destinado a la revista *Action* en un breve ensayo titulado *el Arte negro* (del libro *Vientos Contrarios*), con el que no solo abatió las convenciones de la moda de máscaras y fetiches ya instalada en Chile, sino también emprendió una auto defensa. El desprecio de Huidobro por las valoraciones de los profanos y arrogantes impregna su reclamo por una crítica artística formulada por los poetas iniciados, conocedores de las profundas motivaciones del arte. De manera que la cuestión del arte africano en Chile le permite a Huidobro recapitular sobre la idea del “creacionismo” planteado en su *Manifiestos* de 1925, en el que insiste en la oposición entre la liberalización del criterio estético y el gusto surgida en el mercado y la crítica como diálogo sensible y cultivado sobre la creación (Castro, 2015: 409).

Sin embargo, el discurso de Huidobro sobre el arte africano en ocasiones resultó contradictorio para sus amigos escritores que en efecto reconocían en los poemas del chileno la representación lírica de las obras de Picasso y Juan Gris. Rafael Cansinos-Assens, poeta y escritor español, recrea la tesis de Huidobro sobre el arte africano en un pasaje de la novela *El movimiento V.P.* Huidobro -bajo el nombre de Renato- centro de la nueva era literaria muestra a unos jóvenes escritores desconcertados sus extraños poemas de anagramas, letras y guarismos, y termina por revelarles que “No extraño su asombro. Para comprender esto es preciso haber estudiado el arte negro y haber visto los *taubes* y bailado mucho *jazz-band*. Todo lo moderno se expresa por fórmulas sintéticas; pero antes es preciso haber pasado por procesos analíticos. ¡Recapacitad atentamente en mi poesía visual y acabareis por comprenderla!” (MCE, 1978: 148). Para Cansinos no resultaba tan claro que el arte africano solo representara para Huidobro una referencia analítica para la creación artística, pues en la respuesta que adjudicó al poeta lo ubicó ligado a las novedades del ambiente del entretenimiento parisino que el poeta chileno también disfrutó y que

Cansinos no dejó de mencionar en su novela.

Las esculturas africanas y máscaras no pasaron desapercibidas para los visitantes de Huidobro en su vivienda parisina. El poeta español Juan Larrea, admirador del “creacionismo”, reparó en la colección africana al entrar en la extravagante cotidianidad de Huidobro en 1923, donde por primera vez “entré en conocimiento con los ídolos negros, con *madame la concierge* y con toda aquella extraña disposición de cosas, órgano apropiado de nuestro amigo el poeta”. (MCE, 1978: 211). La mirada confundida sobre los objetos acumulados por Huidobro (incluyendo los africanos) se asomó en la crónica publicada en el diario chileno *La Nación*, el 1 de junio de 1924, titulada “La casa de Vicente García Huidobro”, en la que se observa la extrañeza del poeta Larrea pero con un recelo adicional y espanto por el arte africano elaborado desde la lejanía descomunal con la cultura de los otros. “La sala en que recibe está llena de cuanto ha creado el espíritu nuevo, el dadaísmo, el cubismo y la literatura del día. Se ven en el muro poemas-plásticos en marco y sobre la chimenea y estantes esculturas ante-diluvianas que, de noche, infunden miedo” (MCE, 1978: 60). En Chile las esculturas africanas comenzaron a cobrar fama en la década de 1920 por ser moda europea pero sin dejar de acentuar el temor u horror que suscita su “negritud”. En el texto *Arte negro* el Huidobro polemista finalmente formuló sus descargos convencido de que “El arte negro está mucho más cerca de la creación que de la imitación. He ahí la razón de su importancia para mí y el por qué diez años antes que se pusiera de moda y que empezara a adornar los salones de la gente de élite y hasta los *boudoirs* de las grandes *cocottes*, yo empezaba mi colección y adornaba con ellos mi escritorio” (Huidobro, 2015: 276).

4. La musealización del patrimonio escultórico africano de Chile a inicios del siglo XX

Vicente Huidobro volvió a París en 1926 huyendo del escándalo amoroso que protagonizó con la hija quinceañera de un poderoso hombre de gobierno, alboroto que remeció a la elite económica y política chilena a la que él también perteneció. Su esposa, Manuela Portales Bello, permaneció en Chile con sus cuatro hijos y agobiada por la crisis financiera que aquejó a la familia vendió en 1930 el conjunto de 34 esculturas africanas del poeta al Estado chileno. Producto de la crisis económica mundial, que por cierto también afectó las arcas del país, el Estado chileno restringió los fondos para adquisiciones de la recién creada Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam), encargada de sentar las bases de una estructura administrativa centralizada para todos los establecimientos a su cargo (seis museos estatales y dos bibliotecas públicas). Así, el Estado a través de la Dibam se esforzó por establecer convenios de canje con instituciones afines en el extranjero e incentivar las donaciones particulares para completar las colecciones sin responder tampoco a la demanda permanente de recursos para la conservación de obras y mantención de los inmuebles de los museos. De acuerdo a la *Memoria* del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de 1930, las incorporaciones a la colección se realizaron por la vía de donaciones excepto la Colección Huidobro y una escultura china de madera laqueada que representa a Buda (Zamorano y Herrera, 2016: 138). Las esculturas africanas resultaban excéntricas en un patrimonio escultórico nacional conformado fundamentalmente por copias de obras pertenecientes a los más famosos museos de Europa, y en segundo lugar por creaciones de artistas nacionales becados en Italia y Francia para completar su formación

clasicista siguiendo las tradicionales academias artísticas europeas y el gusto de la elite chilena (MNBA, 2016). La compra de las esculturas africanas se suma a las situaciones paradójicas que resultaron del criterio errático del Estado para determinar los gastos relevantes de los museos en un contexto de fragilidad económica. Para la conmemoración del primer medio siglo de existencia del MNBA en 1930, se realizó una selección de las obras recién llegadas a su colección para la “Exposición Extraordinaria”, en la que predominaron las obras clásicas (pintura y escultura), acompañadas por un repertorio de las nuevas piezas menos convencionales. La integración de “lo primitivo” fue el gesto de apertura del MNBA hacia las propuestas modernas que se asumían como provenientes de Europa y EE.UU., e incluso de otros países americanos como México y Argentina, afiliación que puede interpretarse más próxima al auge de una moda que la participación más plena en un debate crítico (que de paso interpela a la propia institución museística) sobre “los espacios de liberación” y el rechazo a las corrientes academicistas, nacional/folkloristas de la cultura oficial visual y literaria (Quiroga y Villegas, 2017). Así, bajo el título “Arte negro africano de distintas épocas” se presentaron 19 esculturas africanas de la Colección Huidobro en la Exposición Extraordinaria, junto a 30 piezas precolombinas entre alfarería y tejidos procedentes del Museo Nacional de Historia Natural de Chile (Zamora y Herrera, 2016: 139).

Los conceptos de la vanguardia artística europea irrumpieron en Chile en 1923 en controvertidas exposiciones realizadas fuera de la institucionalidad artística de los museos y academias, como casas de remate que aglutinaron a los artistas chilenos conocidos como “los monparnasistas” que causaron gran alboroto en el medio artístico y que no dejaron de entrevistarse con Huidobro en sus viajes a París. Una década después, a fines de 1933, se revitalizó la estética de la abstracción con el colectivo de pintores conocidos como “decembristas”, a los que el público y la crítica asoció con el creacionismo de Huidobro, acuñando la expresión “pintura creacionista” para esta propuesta de arte no concreto (Castro Morales, 2015: 454). Interpelado por este colectivo, Huidobro fue pródigo en elogios en sus ensayos sobre arte y en los catálogos de las exposiciones realizadas en Santiago. Recién en 1939 el MNBA consideró algunas obras de arte abstracto en su política de adquisición y museográfica, caracterizada por lineamientos poco nítidos sobre la gestión de su patrimonio escultórico.

La exposición de 1930 reflejó este contexto vacilante del MNBA en la formación de su colección escultórica que revela un sesgo en su inclinación por los valores estéticos tradicionales, y manifiesta la oscilación entre la precariedad económica y la inseguridad sobre la adscripción a la vanguardia, cuestión que marcó las décadas de 1920 a 1940 (Zamorano y Herrera, 2016). En este lapso Huidobro discutió de manera activa sobre el desarrollo de las artes y la literatura en Chile e Iberoamérica, rebelándose continuamente contra la ambigua etiqueta “europeizante” que sobre él pesó y disputando su lugar en la renovación del campo artístico y cultural al proponer la estética del abstraccionismo como el puente entre la poesía, la pintura y la imagen (Rojas Mix, 1985). En los ensayos de esta época Huidobro desarrolla la relación estrecha entre el creacionismo y la estética no figurativa, vínculo que deviene en argumento para legitimar su estética creacionista en el arte abstracto. La reafirmación de la independencia del artista que se rehúsa a imitar a la naturaleza en un mundo que espera “su fauna y su flora propias” Huidobro la había esbozado tempranamente en *Non serviam* (1914). De modo que tanto en los catálogos/revistas sobre

los artistas y poetas no figurativos de 1933, así como en el ensayo sobre el “Arte negro”, Huidobro en definitiva se declara por un arte no eurocéntrico u occidental sino universal y cosmopolita, que superaba los localismos (de colores, olores y sonidos) y reclamaba la “pureza” de la libertad no imitativa de la creación humana, logrado en el arte africano.

Cabe señalar que en general, la colección escultórica del MNBA padeció largos períodos de abandono y arrinconamiento en el propio recinto del museo, lo que favoreció la pérdida de y deterioro de piezas, tanto originales como copias en yeso, todas ellas parte de la valiosa colección patrimonial de la institución.

En el año 1932 el poeta ya estaba de vuelta en Chile mientras su colección de esculturas africanas de propiedad del Estado de Vicente Huidobro contaba solo con 30 piezas y fue dividida en partes iguales entre los museos estatales de Bellas Artes y de Historia Natural. La división de la colección entre las dos instituciones sugiere la tensión entre las competencias disciplinarias de cada museo para situar epistemológica y políticamente las piezas. La Colección Huidobro constaba de “fetiches”, “cascos”, “ídolos”, “figuras” y “máscaras” de las culturas Bakota, Yoruba, Pahuenes, Mpassa y Baule, provenientes de Guinea, Costa de Marfil, Gabón, Congo y del territorio Loango-Ogové, elaborados en madera, madera cubierta en bronce y una en piedra (Zamorano y Herrera, 2016). De modo que las piezas en exhibición fueron presa de la lucha simbólica por la hegemonía interpretativa entre el discurso etnográfico y el estético. Cada museo conservó una fracción del conjunto en función de la preeminencia de la comprensión del carácter ritual, utilitario y del valor de uso particular que encarnan, en oposición a su tratamiento deliberadamente artístico por su ligazón a la vanguardia europea distante de una visión cosmopolita y universalista de la creación artística.

La decisión de fraccionar la colección de esculturas africanas de Huidobro entre los museos de bellas arte e historia natural fue una posición conciliadora en el contexto internacional del agitado debate que tuvo lugar en París entre 1920 y 1930, y que advertía del reemplazo de los museos etnográficos por los de bellas artes debido al renovado aprecio estético sobre las piezas provenientes de sociedades no occidentales y en especial el “arte negro”.

De hecho, el mismo año de 1932 cuando la Colección Huidobro queda bajo la custodia compartida de dos instituciones museísticas, el entonces precarizado por falta de apoyo estatal Museo Etnográfico de Trocadero (MET) en París inauguró una exposición sobre Benin en la que sutilmente disolvieron las fronteras de la etnografía y las bellas para descubrir un “arte oscuro” y refutar el empobrecimiento de su recepción popular. En el MNBA de Santiago la estetización excedida sobre las esculturas africanas de Vicente Huidobro, como riqueza y tesoro de la república chilena que exhibe sus lazos con Europa, socavó hasta anular por completo el carácter potencialmente subversivo del conjunto escultórico que el poeta reunió bajo una teoría estética y política sobre la emancipación humana integral y el anticolonialismo. A diferencia de lo que sucedió en Chile, el MET polemizó con una propuesta museográfica que lejos de monopolizar un discurso legítimo sobre las piezas y la temática más bien le permitió participar con éxito de un sistema interpretativo sobre el arte africano, y las “artes primitivas” en general. El MET fue parte de este sistema en el que concurrieron numerosas iniciativas privadas de galerías y casas de remate sensibles a la moda del exotismo, cada una con interpretaciones totalmente divergentes (Laurière, 2012). Si bien el sistema interpretativo en torno al “arte primitivo”

del que fue parte el MET terminó por favorecer también a los comerciantes de arte con el enriquecimiento del discurso estético sobre estos objetos, y se mantuvo neutral ante las prácticas de recolección colonialista tras los museos etnográficos, tal experiencia sí permitió reconocer la posibilidad de disputar el dominio sobre la formación de mentalidades en la sociedad a partir de una voluntad política y científica ideada por Paul Rivet y expresada en una museografía dirigida a competir y oponerse a los prejuicios raciales y étnicos, para finalmente descubrir la unidad del ser humano en la diversidad de culturas (Laurière, 2012: 50).

La revisión de esta temporalidad fundacional sobre la colección de estatuas africanas que perteneció al poeta Vicente Huidobro, y que es parte del patrimonio escultórico chileno, permite observar una porción del sistema de ideas, teorizaciones y prácticas sociales que situaron la desigual experiencia chilena con respecto a África y lo “negro” en el primer tercio del siglo XX.

La colección de esculturas africanas de Vicente Huidobro ha sido expuesta en el MNBA en dos ocasiones más, ambas a fines del siglo XX. En 1994, una selección de piezas fue presentada para acompañar la muestra pictórica del artista y poeta mozambiqueño Malangatana Valente Ngwenya (nacido en 1936). El principio de esta exposición radicó en que las esculturas africanas del pasado aportaban con las claves interpretativas del arte africano del presente. En 2006 se realizó la última y más reciente exposición conjunta entre los museos de bellas artes e historia natural de las treinta esculturas africanas de la colección Huidobro como finalización del estudio realizado por el coleccionista y médico salubrista Carlos Montoya-Aguilar, el que duró más de una década, para identificar la procedencia de cada pieza. El estudio fue de carácter descriptivo con un acento etnológico en tanto que Montoya-Aguilar vivió por largo tiempo en las décadas de 1970 y 1980 en el centro de África, período en el que recolectó piezas y observó los usos de los objetos y las prácticas escultóricas vigentes. Su investigación fue recogida en un libro/catálogo que reúne en una panorámica muy completa tanto las esculturas africanas de la propia colección de Montoya-Aguilar con las del poeta. Ambos momentos (1994 y 2005) corresponden a dos contextos diferentes, dos nuevas temporalidades en las que se expresan representaciones museológicas de la diferencia y que constituyen nuevas capas de significación sobre el conjunto de esculturas africanas del patrimonio escultórico chileno.

La revisión de esta relación inicial anclada a 1930 entre Chile y las esculturas africanas mediada por el ideario del poeta Vicente Huidobro, injustamente desconocida, habilita la mirada sobre las temporalidades en las que se construye el conocimiento y las ideas que afirmaron y expresaron valores y significados sociales en torno al legado del colonialismo europeo en Latinoamérica, los movimientos emancipadores hemisféricos, artísticos y políticos inherentes a una cultura material que ha sido dominio exclusivo de dos museos estatales, permite la apertura hacia la búsqueda de nuevas direcciones para abordar la relación de los museos y diversos actores sociales en el horizonte de la comprensión de universos mentales ligado a la solidaridad que une lo humano.

5. El patrimonio como herramienta para el reconocimiento de la diferencia cultural

En esta aproximación a las esculturas africanas que permite develar capas de significaciones atribuidas por distintos actores sociales en momentos diversos, las piezas viven

la metamorfosis en que dejan de ser obras de arte y documentos científicos sobre sociedades desaparecidas para convertirse en objetos patrimoniales encadenados a los procesos de construcción de la memoria cultural y política chilena. Así, las esculturas africanas de la Colección Huidobro dejan de ser unas piezas “migrantes”, ajenas a la cultura nacional, y “lo negro” y “lo africano” se atisba como parte legítima del acervo cultural de Chile como un nodo más inserto en la trama de los dinámicos flujos globales de ideas, objetos y personas que en el siglo pasado y en el presente interpelan sobre la cuestión de la diferencia cultural. Al abordar con profundidad histórica la cuestión de la relación del arte africano con Chile a través de la obra de Vicente Huidobro y las prácticas museísticas estatales (adquisición y exposición) de inicios del siglo XX se examinan categorías socio culturales relevantes en la definición del propio lugar ante “lo otro” y “lo exótico”.

La experiencia de Chile en relación a “lo negro” y “lo africano” está ligada a la vivencia de buena parte de Suramérica donde la población indígena es el referente histórico para concebir la diferencia cultural, mientras que las poblaciones negras solo se las considera forasteras, sin posibilidad de reconocerlas como grupos étnicos. A estos forasteros de piel negra se les alude desde categorías raciales desligadas por completo de la diferencia cultural (Rojas, 2013). En Chile en específico la violencia simbólica y material contra la diferencia cultural se manifiesta en la distinción entre inmigrantes y extranjeros, de manera que los primeros tienen una connotación negativa y se les asume como provenientes de los países con poblaciones indígena y negra significativas (Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, República Dominicana y Haití) a diferencia de los extranjeros socialmente apreciados por su procedencia de países “blancos”. Así se ha conformado en Chile una geografía humana de la región (y del mundo) estigmatizada, clasificatoria (nosotros/los otros) y jerarquizada (superiores/inferiores) que participa de la “descalificación de la negrura” hemisférica (Oliva, 2015). La operación clasificatoria se inscribe en un “inconsciente colonial” chileno (Tijoux, 2016) que admite, fundamenta y reproduce la discriminación y maltrato de los migrantes.

Este escenario de actualidad que impone el flujo migratorio interpela a la sociedad chilena sobre la negación histórica de “lo negro” y “lo afro” en los procesos de construcción de los discursos de identidad nacional. La idea de excepcionalidad de Chile como un país distinto al resto de América Latina se basa en la creencia infundada de la preminencia de los rasgos físicos y culturales europeos con lo que se minimizó la participación indígena mientras se redujo la africana a lo inexistente. La operación historiográfica decimonónica conducida por las élites intelectuales que sustentaron tal imaginario excluyente sobre la identidad chilena (Cussen, 2005) suprimió la población negra a través de la discursividad de la represión estética (“estética policial) o de manera semejante al “genocidio discursivo” de los afroargentinos señalada por Solomianski (2003); la discursividad del desvanecimiento en la anulación de la diversidad cultural subyacente a la formación del Estado nación.

La mentada singularidad chilena es uno de los elementos del discurso identitario que constituye un obstáculo para mirar problemáticamente el pasado y plantearse la identidad como proyecto hacia el futuro (Larraín, 2010). En Chile emerge el sujeto deseado a partir de la invalidación del sujeto indeseado favoreciendo mecanismos para borrar o invisibilizar al diferente (Ocoró, 2010: 60). La reposición de las esculturas africanas de Vicente Huidobro como patrimonio escultórico nacional corresponde a una operación para vol-

ver inteligible y manifiesto los silencios y exclusiones que contrastan ante los discursos y narrativas que se ha elegido conservar y preservar en la edificación de una memoria en torno al mito de origen homogéneo de la nación mientras se silencian aquellas representaciones sociales, políticas y simbólicas de la controvertida historia de la diferencia cultural. En esta operación patrimonializadora segregadora el Estado ha defendido ciertas identidades y narrativas, legitimado algunas memorias por sobre otras, protegiéndolas como patrimonio cultural de la nación y obstaculizando así la integración de las memorias de los indígenas, de la herencia cultural que emergió del pasado esclavista y colonialista, del legado en construcción de la población migrante que perturba el relato hegemónico de la identidad de una nación que se ha concebido a sí misma homogénea y “más blanca” que el resto de los países de la región como clave de su discurso endocolonial.

Los discursos patrimonialistas en sí mismos construyen patrimonio en tanto seleccionan los significados culturales y políticos del pasado, los regulan en función de su preservación y terminan por definir los problemas del presente. Esta perspectiva permite definir el patrimonio como un proceso de creación de sentido y de representación sustentado por la negociación de la memoria, identidad y sentido de lugar (Smith, 2006), el que se ejecuta o actualiza en la identificación, definición, manejo, exhibición y visita de lugares o participación de evento patrimoniales. Esta condición deja al descubierto la conflictividad inherente a su interpretación y preservación, revelando la colisión, enfrentamiento entre un “patrimonio autorizado” que emerge de una agenda patrimonializadora que es interpelada por otras formas de patrimonio y discursos patrimoniales sensibles a las luchas por la diversidad propias de cada sociedad.

Las esculturas africanas de Chile vistas en el espejo patrimonial permiten que la diversidad étnica deje de ser un problema y se convierta en una pregunta estimulante contra la discriminación y el racismo a recoger en la agenda de los museos estatales marginados de la disputa interpretativa sobre “lo negro”, “lo afro” y “lo otro”, en el contexto actual de intensos flujos migratorios que ha llevado a Chile a descubrirse de manera conflictiva como una sociedad de inmigración.

Los museos irrumpen como complejas articulaciones de signos culturales y poderosos agentes de transformación social al asumir su papel potencial de activar distintas estrategias para cuestionar y develar las construcciones autorizadas en el reconocimiento de los márgenes y excesos del paradigma eurocéntrico, moderno y colonial de los museos y sus prácticas.

6. Bibliografía

- Cebrián Macarena, *Vicente Huidobro en el contexto artístico y crítico de las vanguardias*, en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds), *Vicente Huidobro. Escritos sobre las artes*, Universidad Católica de Temuco / Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 463-497.
- Castro Morales Belén, *Vicente Huidobro y la pasión crítica de un poeta*, en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds), *Vicente Huidobro. Escritos sobre las artes*, Universidad Católica de Temuco / Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 405-462.
- Criado-Boado F., Barreiro D., *El patrimonio era otra cosa. Estudios atacameños*, (45), 2013, pp. 5-18.

- Cussen Celia, *El paso de los negros por la historia de Chile*, in *Cuadernos de Historia* (25), 2005, pp. 45-58.
- Gobineau J. A. de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1967.
- Huffington Arianna, *Picasso: creator and destroyer*, Simon and Shuster, New York, 1998.
- Huidobro Vicente, *El espejo de agua / Ecuatorial*, Pequeño Dios Editores, Santiago (Chile), 2011.
- Huidobro Vicente, *Arte negro* [1926], en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds.), Vicente Huidobro, *Escritos sobre arte*, Universidad Católica de Temuco /Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 274-276.
- Jitrik Noé, *Las dos tentaciones de la vanguardia*, en A. Pizarro (ed), *América Latina palabra y cultura*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago (Chile), 2013, pp. 69-110.
- Klever Ulrich, "Cuando Occidente" descubre" el arte africano, *Escena*, 28 (57), 2005, pp. 7-18.
- Larraín Jorge, *Identidad chilena y el bicentenario*, *Estudios públicos*, (120), 2010, pp. 5-30.
- Laurière Christine, *Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)*, *Revista de Indias*, 72 (254), 2012, pp. 35-66.
- Miranda Paula, *Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro*, *Acta literaria*, (44), 2012, pp. 105-120.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA), *Tránsitos. Colección de esculturas del MNBA*, Dibam/MNBA, Santiago (Chile), 2016.
- Ocampo Estela, *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2) 2016, pp. 311-324.
- Ocoró Loango Anny, *Afroargentinidad y memoria histórica: la negritud en los actos escolares del 25 de mayo* (Master's thesis), FLACSO, Buenos Aires, 2010.
- Oliva Elena, *Detrás del antihaitianismo se oculta la negrofobia: conversación con el intelectual Silvio Torres-Saillant en Santiago de Chile*, *Meridional*, (4), 2015, pp. 199-226.
- Quiroga S., Villegas L., *Camilo Mori (TD)*, Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2017.
- Ministerio de Cultura de España – MCE, *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 1978, pp. 30, 31, 32.
- Ribeiro M. C., *Arqueologia modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*, (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Universidade de Campinas, Brasil, 2005.
- Rojas Axel, *El surgimiento de lo afrodescendiente en América Latina y el Caribe*, *Textura-Ulbra*, 15 (27), 2013, pp. 5-32.
- Rojas Mix Miguel, *Huidobro y el arte abstracto*, *Revista Araucaria*, (32), 1985, pp. 147-151.
- Said Edward, *El orientalismo*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008.
- Sánchez-Carretero Cristina, *Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio*, en B. Santamarina (ed.), *Geopolíticas patrimoniales: De culturas, naturalezas e inmateralidades. Una mirada etnográfica*, Editorial Germania, Valencia (España), 2012, pp. 195-210.
- Smith Laurajane, *Uses of Heritage*, Routledge, London, 2006.

- Smith L., Shackel P. A., Campbell, G. (eds), *Heritage, labour and the working classes*, Routledge, London, 2011.
- Solomianski Alejandro, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario (Argentina), 2003.
- Steinberg Leo, *Le bordel philosophique. Les demoiselles d'Avignon (catálogo de la mostra, Musée Picasso, 26 janvier-18 avril 1988) (2)*, 1988, p. 325.
- Tijoux M.E. (ed.), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*, Editorial Universitaria, Santiago (Chile), 2016.
- Zamorano P., Herrera P., *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*, Dibam/Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile), 2016.

Article

Remanentes socio-históricos y culturales de la esclavitud urbana en el centro Histórico La Habana Vieja

INAURY PORTUONDO CÁRDENAS

Museóloga Especialista. Museo Casa de África de la Oficina del Historiador de La Habana

Resumen. La esclavitud trasatlántica como proceso se ha estereotipado en muchas bibliografías haciendo énfasis en la esclavitud plantacionista. Sin embargo la esclavitud urbana y sus características siempre están solapadas “bajo la comodidad ciudadana” que podrían ofrecer los dueños. En el Centro Histórico Habanero este parecer tiene gran impacto para la historia, la cultura y el desarrollo de una urbe próxima a cumplir 500 años. Sin embargo la óptima visualización y socialización del tema con su justo tratamiento histórico, ha sido una deuda para la gestión del patrimonio en cuanto a la temática esclavista. Las potencialidades arquitectónicas, tradiciones populares etc. con que cuenta la Habana Vieja tienen su génesis en el período de la esclavitud en Cuba. No obstante repetidos discursos polarizan solo las prácticas religiosas de matriz africana como el más trascendental legado de los africanos a la cultura habanera y cubana. Acercarnos a los elementos históricos relacionados con la esclavitud urbana, a los africanos y descendientes como sujetos activos en la formación de una sociedad transculturada, nos confirma como la resistencia cultural fue el arma más eficaz de los sojuzgados. El presente artículo vincula sistémicamente los aportes realizados por investigaciones precedentes en cuanto a la esclavitud urbana y como aporte se destacan los sitios relacionados con esta tendencia que persisten como testigos en una añeja y rica ciudad.

Palabras claves. Cabildos, esclavitud urbana, resistencia cultural, sincretización, transculturación.

Abstract. Transatlantic slavery as a process has been stereotyped in many bibliographies emphasizing plantation slavery. However, urban slavery and its characteristics are always overlapping “under the city’s comfort” that the owners could offer. In the Havana Historic Center, this view has a great impact on the history, culture and development of a city close to its 500th anniversary. However, the optimal visualization and socialization of the subject with its just historical treatment has been a debt for the management of heritage in terms of the slave theme. The architectural potentialities, popular traditions and other expressing that exist in Old Havana, has its genesis in the period of slavery in Cba. However, repeated discourses polarize only African-based religious practices as the most transcendental legacy of Africans to Havana and Cuban culture. To approach the historical elements related to urban slavery, to Africans and descendants as active subjects in the formation of a transculturated society; it confirms how cultural resistance was the most effective weapon from black people. This article systematically links the contributions made by previous investigations regarding urban slavery and as a contribution the sites related to this trend that persist as witnesses in an old and rich city stand out.

Key words. Cabildos (mutual aid society), cultural resistance, syncretization, transculturation, urban slavery.

1. Aproximaciones Históricas

Con la llegada de los primeros esclavos africanos a Cuba datada en 1513, ya se acumulaban dolorosas experiencias desde su captura y la travesía trasatlántica. Luego de pisar tierra con el consuelo de haber sobrevivido el futuro se signó por: la venta, el barracón, el corte y el látigo. Experiencias que agregaron atroces fragmentos a una historia que duró más de cuatro siglos.

Arrancados de la tierra que los vio nacer, optaron por mantener su memoria y sobrevivir de este lado del Atlántico. Sin instrucción ni oportunidades, su legado cultural fue transmitido a los descendientes que nacían en el nuevo mundo y que no podían desestimar su sangre africana.

En Cuba los estudios sobre el tema de la esclavitud han evolucionado. Los análisis académicos desmitifican la economía plantacionista como única forma de esclavizar, revelando otros medios no menos atroces practicados en los espacios ciudadanos. El presente trabajo tiene el objetivo de: vincular sistémicamente los aportes realizados por investigaciones precedentes en cuanto a la esclavitud urbana. Así como destacar los sitios relacionados con esta tendencia que persisten como testigos en una ciudad próxima a cumplir 500 años.

Es necesario que las actuales generaciones conozcan que la esclavitud fue cruel y nos es historia pasada. Son muchas las formas de esclavizar en el mundo de hoy; y el olvido ha sido el enemigo fundamental de la cultura y el principal colonizador de los pueblos.

La esclavitud colonial con todas sus acepciones constituyó la base económica sobre la cual se erigió la sociedad cubana. “La trata negrera fue un negocio bien establecido, tanto en las costas africanas como en las de Cuba” (Barcia, 2016: 46). Ello significó que cada captura o trueque no se realizaba al azar. El tipo de esclavos que se necesitaban en Cuba para cada momento fue especializando el comercio negrero y pautando el desarrollo de la sociedad colonial cubana.

Cuba convertida en el siglo XVII en una gema de azúcar incrementó sus producciones y capacidad de exportación vertiginosamente. Los puertos se hicieron tan necesarios y laboriosos como los ingenios. (Nicle y Portuondo, 2013: 7)

Las ciudades necesitaron de muchos esclavos, a la mano de obra en los puertos debió sumarse los brazos necesarios para construir grandes palacios y otras propiedades en San Cristóbal de la Habana. A su vez al concluirse las grandes construcciones estas exigían un colosal servicio doméstico. «¡Qué distancia hay entre el esclavo que sirve en la casa de un hombre rico en La Habana...y el esclavo sujeto a un ingenio de azúcar!» (de Humboldt, 1827: 221)

En 1791, según Alejandro de Humboldt existía en la Jurisdicción de La Habana 137,800 habitantes de ellos 73.000 blancos, 27.600 libres de color y 37.200 esclavos. Estas cifras permiten analizar que tras esta cantidad de *libres de color y esclavos* la ciudad insigne del imperio español de ultramar, codiciada y anhelada por no pocos, se instituye a cos-

tas del trabajo de los esclavizados africanos y descendientes. En el SXVII aproximadamente 64 800 individuos llevaban el peso laboral y productivo de la ciudad capital, cada braza da expresaba el conocimiento, sabiduría y capacidad de estos hombres y mujeres considerados inferiores.

En el núcleo de la región, La Habana intramuros contaba con los barrios de Belén, Espíritu Santo, Catedral, Santo Ángel y San Juan de dios. Los barrios extramuros integraban los de El Horcón, San Lázaro, Carraguo, Guadalupe y Jesús María. Entre estos dos conglomerados urbanos diferentes en su arquitectura y condiciones de vida, se desplazaba una gran masa popular de origen africano. Estos individuos se dedicaban a labores domésticas y otros servicios vitales para la sociedad: cocineros, criados de mano, caleseros, nodrizas, lavanderas, costureras, artesanos, músicos, vendedores, parteras, flebotómicos, barberos, sastres, carpinteros entre otros.

La Habana en apenas trescientos años... dejó de ser...una sencilla aldea para convertirse en una de las ciudades más importantes del continente americano ...negros y mulatos, esclavizados y libres ... contribuyeron de manera destacada a construir la ciudad, su sociedad y su cultura". (Barcia, 2009: 38)

Sin distinción entre el espacio para los libres o los esclavizados La Habana toda, era influenciada por la esclavitud urbana de estirpe africana. Esta característica mostró diversas interconexiones, pero sin dudas la más auténtica como centro de organización fue: *el cabildo*.

Los negros procedentes de una misma tribu constituyeron en cada ciudad una asociación así llamada...Un magnate esclavizado, cuando no el mismo jefe de la tribu, pero generalmente el más anciano era el rey del cabildo,... la finalidad del cabildo era principalmente de ayuda, al menos en su consecución se consagraba con más fervor, el baile y el socorro mutuo...Tenían también un carácter religioso y lo prueba el hecho de llevar fetiches en sus comparsas. (Ortiz, 1906: 201)

Así definiera Ortiz¹ a los cabildos en sus acertadas intervenciones. La labor orticiana asevera que la religión como forma de la conciencia social fue necesaria para la supervivencia cultural de los africanos. El proceso de sincretismo religioso, termino orticiano vigente hasta nuestros días, se produjo igualmente dentro de los cabildos. Las leyes coloniales imponían continuas limitaciones que pretendía ahogar la cultura de estos individuos. En el ámbito religioso no se podían utilizar fetiches africanos en los cabildos *por ser perjudiciales a la religión católica*, a pesar de que estas asociaciones eran permitidas por el régimen gubernativo. Los africanos encuentran una rápida respuesta variando el diseño de su ídolo africano con vestiduras y apariencias del santoral católico, análogo al suyo. A este le atribuyó todos los poderes que en su memoria quedaban desde el África. En el siglo XVIII casi todos los cabildos estaban incorporados a iglesias parroquiales, estrategia que les sirvió para su persistencia como institución.

Su organización interna nivelaba la jerarquía tribal o religiosa. Además influía el rango militar adquirido por algunos miembros y la posición económica dentro de la comunidad libre de origen africano.

¹ Fernando Ortiz destacado antropólogo cubano que con sus estudios revolucionara las ciencias sociales en la primera mitad del SXX.

Los cabildos de negros... se convirtieron en un factor cohesionador que fue aprovechado por los africanos, consiente o intuitivamente, para preservar los elementos esenciales de sus identidades culturales. (Barcia, 2009: 55)

Los cabildos fueron también los espacios físicos para promover formas extraescolares de educación y apoyar o contribuir con la institucionalidad de algún miembro. Acudían libres y esclavos; y en las diversas formas de hacer se denota su procedencia étnica.

La cohesión y la organización de los miembros fue tal que para el SXVIII la mayoría de los cabildos tenían casas propias. Entre los siglos XVIII y XIX la Habana contaba con aproximadamente 111 cabildos: «33 Cabildos Carabalí, 26 Cabildos Congos, 17 Cabildos Arará, 15 Cabildos Lucumí, 8 Cabildos Gangá, 6 Cabildos Mandingas y 6 Cabildos Mina» (véase María de Carmen Barcia)². Cada una de estas *naciones* agrupaba otros tantos grupos étnicos.

Nación Conga: Loango, Musulongo, Manconga, Musundi, Mucamba, Musoro, Olacamba, Reales, Cabo verde, Bungana, Masinga, Morubanba, Mallaca, Nizangay y Mondongo...

Nación Carabalí: Abaló, Acocuá, Apapá, Agro, Bogre, Bricamo, Ecunaso, Elugo, Ibi, Ibo, Induri, Isicuato Isique, Isuama Apapá, Isuama Abagre Bogre Abate Singlaba, Isuama Oquella, Osooso...

Nación Mina: Ashanti, Fanti, Guagui, Musona y Popó Costa de Oro...

Nación Arará: Magino, Agicón, Cuévano Sabalú, Nezeve, Abopá, Dajome y Cuatro Ojos...

Nación Lucumí: Oyó, Epons, Iyesa, Moddu, Yanés, Bragurá, Mossi, Guari, Ayones...

Nación Mandinga: Lumba Alogasapi, Sesoré, Soso y Bambará...

Nación Gangá: Longobá, Quisi, Bay, Mani, Arriero, Golá

De los cabildos existentes en La Habana para las fechas referidas se citan algunos ejemplos representativos de las etnias africanas que se encontraban en el actual Territorio de la Habana Vieja.

Fecha de referencia	Denominación del Cabildo
CARABALÍES	
1714	Cabildo del Espíritu Santo de los Carabalí Apapá Chiquito, Calle Egido no. 71 y Arsenal.
1755	Cabildo Carabalí, junto a la Iglesia del Santo Ángel.
1780	Cabildo Carabalí Isuama (Isuama Bogre y Abase Singlama) Nuestra Señora de Monserrate. Calle San Juan de Dios frente la Muralla del Poniente ³ .

² Barcia, María del Carmen 2009. Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial. anexos*

³ Para estos ejemplos se han ubicado las calles actuales para mejor entendimiento de los lectores. Muralla del poniente era la franja de la muralla que ocupaba lo que es hoy la calle Monserrate y Egido, en las que aún se hallan los restos de la Puerta del Arsenal junto a la Estación Central de Trenes y el Instituto de la Habana hoy del Pre-Universitario José Martí.

1793	Cabildo Carabalí, Isieque, Nuestra Señora de la Concepción, 2 propiedades una en Calle Monserrate y San Juan de Dios y otra en Calle Monserrate no. 57.
1798	Cabildo Carabalí Induri Santo Cristo del Buen Viaje. Calle Monserrate no. 58.
1799	Cabildo Carabalí Umungine, Nuestra señora Del Rosario Calle Bernaza no. 101.
CONGOS	
1755	Cabildo Congo junto al Santo Cristo del Buen Viaje. Calle Monserrate no. 58.
1792	Cabildo Congo Santo Rey Melchor. Calle Florida no. 46.
1801	Cabildo Congo Mucamba-Musundi. Calle Jesús María no. 2.
1843	Cabildo de Congos Luangos Santo Domingo de Guzmán. Calle Egido no. 56.
1859	Cabildo Congo Mombamba Nuestra Señora de Regla. Calle Merced no. 22.
1876	Cabildo Congo Arriero. Nuestra Señora de la Concepción. Calle Alcantarilla no.14 prolongación de Calle Vives.
LUCUMÍ	
1783	Cabildo Lucumí Amanga. Calle Villegas.
1790	Cabildo de la Nación Lucumí. Calle Jesús María.
1827	Cabildo Lucumí Gronces Santa Bárbara. Calle Gloria.
1868	Cabildo Lucumí Bragurá Santa Barbará. Calle Monserrate no. 49.
1852	Cabildo Lucumí Yesa Nuestra Señora de la Merced. Calle Cienfuegos no. 7
1852	Cabildo de la Nación Lucumí Elló Nuestra Señora de Regla, Calle Corrales. no. 159.
ARARÁ	
1691	Cabildo del Espíritu Santo Arará Magino Compostela no. 86 y 160.
1755	Cabildo Arará. Calle Merced y Bayona.
1855	Cabildo Arara. Calle Oficios no. 54 y 62.
1863	Cabildo Espíritu Santo Arará Alopá, Calle Someruelos no. 42.
1865	Cabildo Arará Dajomé Espíritu Santo, Calle Esperanza no. 39.
1895	Cabildo Arará Cuéranos. Antón Recio no. 70.
GANGÁ	
1755	Cabildo Gangá Nuestra Señora de los Desamparados. En la sabana ⁴ .
1755	Cabildo Gangá Nuestra Señora del Socorro En la sabana.

⁴ Se le llamaba “la sabana” a las 4 manzanas que hoy ocupan las calles de Merced a Paula y de Picota a Compostela.

1843	Cabildo Gangá Bay Nuestra Señora de la Asunción, Calle Monserrate no. 75.
MANDINGA	
1755	Cabildo Mandinga Nuestra Señora de la Soledad. Calle Campeche (Cura-zao).
MINA	
1755	Cabildo Mina de la Purificación, Junto al Ángel
1755	Cabildo Mina de la Exportación, entre Monserrate y el Santo Cristo
1756 1795	Cabildo Mina Guagüi Calle Obrapía antes de llegar a la Real Muralla del Poniente. Calle Monserrate y O´rrelly

Cada uno de los sitios de los cabildos identificaban la nación proveniente y su cultura, pero existía un momento en que África toda, se daba cita para mostrarse abiertamente: La Fiesta del Cabildo del Día de Reyes el 6 de enero de cada año. Este suceso fue la posibilidad autorizada, en plena esclavitud, de la unión y reencuentro entre los iguales africanos. La celebración desde sus inicios es un ejemplo de autoconciencia étnica de los esclavizados y libres ciudadanos.

El gran carnaval que constituía la celebración hacia retumbar las calles de Mercaderes, Obispo, O´rrelly...miradas de la época describen el festejo.

[...] era una procesión no interrumpida de diablitos, todos se encaminaban a la Plaza de Armas... Los cabildos iban entrando por turno al patio del Palacio... en cuyas bóvedas repercutían durante muchas horas el atronador redoble de tambores, los salvajes cantos y los entusiastas vivas de los africanos...

Luego salían del Palacio para dejar espacio a otros e iban desfilando, en perfecto orden, los congos y lucumís con sus grandes sombreros de plumas, camiseta de rayas azules y pantalón de percal rojo; ararás con sus mejillas llenas de cicatrices, de cortaduras de hierro candente...los mandingas, muy lijosos con sus anchos pantalones, chaquetillas cortas y turbantes... (Meza, Ramón en Ortiz, 1987: 47)

Los cabildos sin dudas fueron las asociaciones de mayor importancia para los africanos y descendientes en Cuba. Fortalecidas con el número y la posición social de sus integrantes, los cabildos trascendieron de espacio religioso a espacio cultural.

1.1 La esclavitud colonial para los libertos

La condición de libres y el color de la piel establecían una clara diferencia social. Un hombre blanco pobre obtenía reconocimientos diferentes que un pardo o moreno libre. El negro sea libre o esclavo estaba obligado a respetar al hombre blanco sea cual fuere su condición social. La discriminación era general para todos aquellos que sin dudas estaban conectados con África. Por tanto el interés y respuesta de estos grupos sociales en condición de libres fue explícito en la ciudad.

La influencia del sistema colonial igualmente imponía normas para qué muchos iguales tuvieran una relación *amo-esclavo*. En 1841 la prensa circulaba notas como la siguiente:

Ha fugado la morena Merced esclava de la igual clase Rita Magallanes, que vive extramuros calle de los corrales o de vives entre la de Aguilar y la de los Ángeles. Gratificará al que la conduzca a su casa haciendo responsable al que la abrigue". *Diario de la Marina*, Enero, 1 de 1841 (Deschamps Chapeaux, 1983: 51)

Ante similares muestras de vasallaje que confirmaban el status esclavizado, existieron varias contestaciones sociales. Los oficios, hechos de rebeldía y otras tantas acciones hicieron de la esclavitud el proceso económico, político y social más complejo de la Cuba colonial.

El interés de ascenso social de los individuos africanos o descendientes se manifestó de diversas formas para alejarse del status esclavizado. Aun sin que les permitiera acercarse al escaño de los criollos o peninsulares blancos su presencia social se asemejaba a una pequeña burguesía que representaba un sector social, no esclavo, de origen africano igualmente eran víctima de la esclavitud colonial. Para este grupo la vida militar fue uno de los escaños de ascensión. En la Habana el Batallón de Pardos y Morenos Leales acogió a muchos de estos que a su vez se destacaban en otras actividades. Concentrados en el Cuartel de Milicias ubicado en Monserrate y Empedrado, su condición de militar en activo o no, les aportaba el rango que se acompañaba de los oficios desempeñados. Su pertenencia a los cabildos de nación y vínculos con otras capas reconocidas de la sociedad habanera, les dió cierto confort en una isla que se enriquecía a expensas del sudor esclavo. Los siguientes ejemplos confirman el deslinde y a su vez implicación en un entorno complejo y segmentado. Cítese los siguientes ejemplos:

El subteniente Francisco Abrahantes, africano, de oficio peluquero, dirigente del cabildo San Agustín de los Carabalí Oquella. Contaba con propiedades en calle Acosta no. 65 y 66, Calle Bayona no. 22 y una casa en Guanabacoa en calle Palo Blanco.

El Capitán de Batallón de Pardos y Morenos Leales, Ciriaco Acosta dedicado a la construcción de carruajes. Poseía propiedades en Bacunayagua, Matanzas; una casa en San Francisco de Paula no. 51 otra en calle cerrada de Los Sitios no. 98 y un solar en la calle de los Corrales (Vives)

El Teniente Nicolás Lanes del Batallón de Pardos Leales, de oficio carpintero poseía una casa en la esquina de Empedrado y Aguacate dos en el partido del cerro, una en los sitios de San José y un solar de 13 y media varas (1083 metros) en el camino de la Cruz del padre, y cuatro esclavos .

Los oficios estuvieron a la vanguardia para evadir látigos y grilletes. En 1828 se estimaban 1,015 carpinteros de color. De ellos muchos se destacaban en variadas confecciones como por ejemplo la muy demandada fabricación de carruajes. Un pardo llamado Ramón Agramonte era altamente reconocido en la ciudad por esta modalidad y tenía una propiedad sita en Villegas no. 45, además de un taller de volantas y quitrines en el barrio del Santo Cristo en el que cobraba 639 pesos por un quitrín.

El negocio funerario era encabezado en la ciudad por *los de color*, Félix Barbosa llegó a ser un acaudalado *con volanta y calesero*, ocho casas, de estas seis en la Habana y dos en Marianao, un solar en la Villa de Guanabacoa, el establecimiento funerario con un tren incluido y otros bienes en metal. Su posición prestigió las pompas fúnebres en la Habana sin distinción de clases en los servicios. La entidad fúnebre estaba situado en la Calle

Aguacate no. 79, que luego de 1844 se traslada para la misma calle en el no. 37, como resultado del embargo a sus bienes por el proceso de La Escalera⁵. Posterior a su muerte aun en la república se anunciaba el servicio de su legado desde Aguacate no. 126 entre Teniente Rey y Muralla telf. A-3975.

Los trabajos portuarios demandaron brazos fuertes y orden. Las labores de carga, descarga y el traslado de mercancías en carretillas se hacían por las cuadrillas de negros. Algunos eran libertos que habían servido en la vida militar y la mayoría se desempeñaba como capataces de larga data. Los africanos de origen carabalí dominaron los muelles habaneros y determinadas relaciones sociales se sucedieron en estos espacios. Como consecuencia diversos ritos y expresiones culturales como la Sociedad Abakuá ha estado vinculada a los hombres del puerto. La misma se ha extendido a otros sectores y esferas de la vida en Cuba que hacen de este culto un proceso auténtico de la isla.

La permanencia de una fuente de trabajo, la seguridad de un jornal adecuado, favorecieron la unidad de los distintos grupos carabalís que allí laboraban, y como una organización de defensa laboral, crearon la sociedad secreta abakuá. (Deschamps Chapeaux, 1983: 93)

Los carabalís fueron un grupo mayoritario en la ciudad. El término carabalí corresponde al topónimo proveniente de la región africana del Reino del Calabar «La gente de origen Carabalí procedieron del área de Africa que abarca del río Níger en Nigeria hasta el río de la Cruz en el *viejo Calabar*» (Guanche, 1983: 211).

Más allá de la presencia carabalí en las actividades portuarias estos tenían casas propias de sus cabildos frente a la Muralla del Poniente. Si se considera la ubicación geográfica del puerto y la arteria mencionada en aquella Habana decimonónica, la ciudad estaba bordeada por un cinturón carabalí vislumbrando su impronta étnica y social en la urbe.

En el mismo orden de los oficios la presencia femenina pertrechaba a La Habana de tenaces mujeres negras, que entre SXVII y SXIX se vinculaban a necesarias actividades. Cítese el caso de *las lavanderas*. Las ancianas negras libertas se dedicaban en su mayoría a esta labor, y casi todas hablaban lengua africana. Ellas acostumbraban a asistir a la misa de las siete de la Iglesia del Cristo. De las casas adineradas enviaban a sus esclavos allí, para elegir una buena lavandera que prestara sus servicios. Por la edad de estas y el hecho de dominar la lengua de nación, se presume que muchas pudieron ser a su vez matronas de algunos de los cabildos. Varias de estas asociaciones estaban cercanas a la mencionada iglesia, no solo por su advocación católica sino también por la disposición colonial de quedar frente a la muralla. «Los cabildos de negros solo celebraran los domingos y fiestas de guardar, y no podran situarse dentro de la ciudad sino en las casas que dan frente a la muralla» (Valdez, 1842: 25).

Como es costumbre para las mujeres las cosas se hacían más difíciles, en el caso de las parteras o comadronas en la Habana, a la condición de mujer se le sumaba la de ser «las mujeres de color más miserables y desvalidas de la ciudad» (Deschamps Chapeaux, 1983: 169).

⁵ El proceso de La Escalera suscitado en 1844 por el capitán general O'Donel incluyó persecución, ejecución y destierro para muchos africanos y descendientes en Cuba. El miedo *al negro* se desató como resultado de diferentes sublevaciones antiesclavistas acaecidas en la etapa en la isla y procesos independentistas en América con amplia participación de estos individuos, así como el ascenso económico parcial de africanos y descendientes libertos en las ciudades cubanas.

Por la importancia de la labor desempeñada, las autoridades españolas de la época establecían la apertura de la Academia de Parteras del Hospital de Mujeres de San Francisco de Paula. Las féminas negras podrían tomar sus clases solo los sábados de todas las semanas y obligatoriamente debían ser buenas cristianas, aseadas, caritativas y prudentes.

Estas mujeres no contaban con gabinetes ni consultorios, radicaban en sus casas. Ofreciendo los servicios a domicilio, su disposición a todas horas les permitió una acogida popular sin reparos. En 1828 se data a María del Carmen Alonso residiendo en la calle Obrapía no. 30; en 1833 estaban María Vicenta Carmona ubicada en calle de Jesús María no. 64 y Merced de la Luz Hernández que residía en calle Jesús María no. 66.

En 1848 estuvo ofreciendo servicios de partera María del Pilar Poveda en calle Merced n. 49 quien fuera suegra del poeta Plácido. Por esta relación se vio implicada de alguna forma en el proceso de La Escalera perdiendo el permiso de su práctica entre 1844 y 1845, murió con 90 años y había ejerciendo como partera por más de 25 años.

Los honorarios de las comadronas estaban entre los 4 y 8 pesos por partos diurnos y nocturnos respectivamente; y otros cuidados del puerperio 4 pesos. Esta labor no daba posibilidades económicas relevantes como otras profesiones destinadas o reservadas para los hombres de igual condición social. No obstante ascendían socialmente siendo reconocidas por sus valores, que les permitía tener algunas prebendas a diferencia de los esclavizados.

Los servicios sanitarios o médicos en la ciudad eran encabezados por la clase social en cuestión. Estas asistencias también involucraban a los barberos sangradores y flebotomianos; dentistas y las parteras o comadronas ya citadas. Muchos avalados por el Real Protomedicato o por la Real Junta de Medicina. Ofrecían servicios gratuitos a los pobres y rebajas a los de menos recursos, contando con un reconocimiento social por sus actitudes.

Cítese a Don Bernardo Pelerano, flebotomiano que tenía su establecimiento en la calle Monserrate no. 79, José de la Paz García, sangrador con establecimiento de flebotomía en Oficios n. 46.

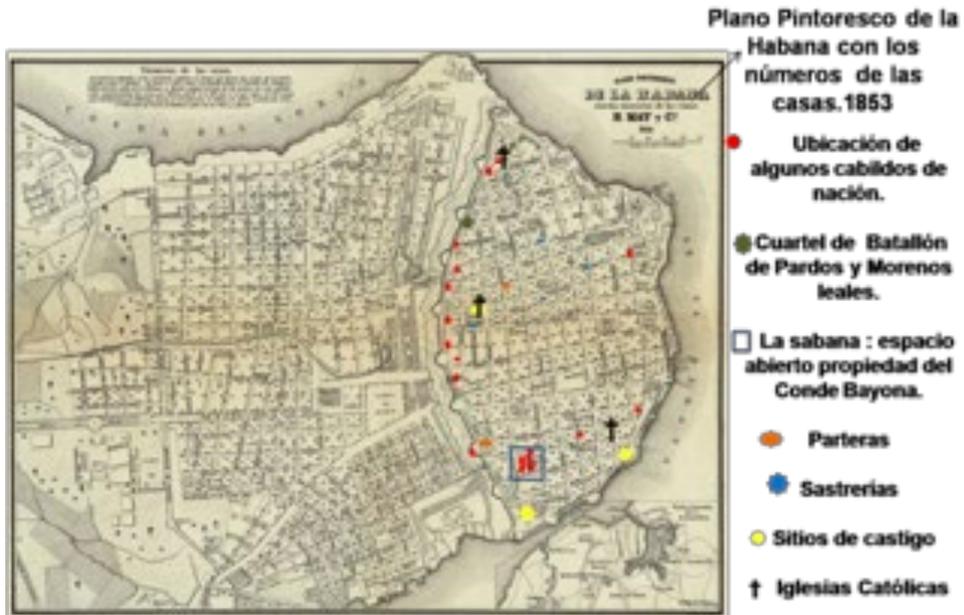
El boom económico de Cuba en el siglo XIX visto desde La Habana, llevaba un atuendo costoso que nada envidiaba a las casas de alta costura europea. Cada puntada de los trajes de la sociedad habanera llevaba firma de aquellos desfavorecidos por su tono epitelial. Los hombres lideraban estas funciones entre 1820 y 1845. Los sastres ocupaban una lista reconocida por un público exigente. De 923 sastres reconocidos, sumaban 783 *los de color*.

Miguel Flores y Francisco Valdez Mollares establecían en 1832 un taller con el nombre de *Mollares y Compañía* en calle Cuba, esquina O´rrelly. En 1833 Mollares trasladaba su taller para Compostela No.8 en calidad de independiente. Para 1840 sus bienes se habían extendido pudiendo trasladar su empresa para la calle San Ignacio e/t Obrapía y Obispo.

En 1842 la calle Lamparilla esquina Habana se prestigiaba con la sastrería El Comercio propiedad Eusebio Marrero, maestro, sastre y subteniente del Batallón de Morenos Leales. En ese año consolidaba 15 años en este negocio y sus precios oscilaban entre los 9 y 26 pesos para diversas confecciones y textiles.

Otro de los alfayates más mencionados era Francisco Montes de Oca que contaba con dos sastrerías: Montes de Oca y Compañía ubicada en Mercaderes no. 78 y otra en Calle O´rrelly no. 8.

La función de los sastres quedó inmortalizada en la primera novela antiesclavista cubana Cecilia Valdez. Uribe el sastre que describe Villaverde, fue un personaje real, Francisco Uribe radicó desde 1833 en la calle Ricla no. 57 (*hoy teniente Rey*). Se anunciaba como “*Francisco Uribe. El Sastre de Moda*”. Llegó a ser el más popular de los sastres habaneros, de los más grandes propietarios de esclavos de su clase con 12 en su poder. Además de la sastrería tenía dos casas con los números 17 y 18 en la calle Corrales entre Someruelos y Cienfuegos.



1.2 De la trata y el látigo en Intramuros

Los aspectos más clásicos de la esclavitud en Cuba se apreciaron en La Habana. Hasta el punto que el término de esclavitud urbana es reconocido en una amplia bibliografía.

En general la esclavitud constituye un gran suceso histórico. La *modalidad cubana de la esclavitud*, comenzaba con “la legalización” de dicho proceso a través de la Real Compañía de Comercio de la Habana fundada en 1740. Instancia que tuvo ganancias mayoritarias a costas de este negocio y con toda la desfachatez de realizar acciones ilegales en cuanto a *la trata*, más allá de lo inhumano en sí misma.

El puerto de La Habana tenía la misión de abastecer de esclavos a los hatos del ganado mayor, corrales, ganado menor, ingenios... en fin suministrar toda la fuerza de trabajo de la agricultura y manufactura de su vasto territorio, cuya producción iría a dicho puerto para ser exportada, además de los esclavos urbanos –en su mayoría mujeres– que desempeñaban los más diversos oficios en las ciudades y villas de la jurisdicción. O sea el puerto de la Habana era origen y destino de todo un sistema económico. (López Mesa, 1986: 22)

La mercancía esclava pasaba como producto por varios estadios desde su captura, la cuarentena que no era realizada en la ciudad, el mercado o venta y la posesión legal de una persona sobre otra.

El siglo XVIII el boom esclavista mostró como la mano de obra esclava aportaba buenos dividendos para cualquier función. Por ejemplo en el período gubernativo del Conde de Ricla, este auspició el establecimiento de una *compañía de artilleros esclavos* compuesto por 100 individuos. Considerados como esclavos del Rey⁶ se les permitió algunos beneficios como estar casados, tener hijos, establecer una convivencia con ellos aunque confinados en un barracón. Este cobertizo con paupérrimas condiciones que atentaban contra su salud se ubicó inicialmente en la Fortaleza de la Cabaña en húmedas habitaciones. Luego el cuartel para estos fines, estuvo ubicado en el hospicio de San Isidro durante 1775. Los artilleros podían obtener la libertad si participaban en alguna acción militar destacada. El trabajo de artillería fue peligroso y tuvieron que realizar maniobras pesadas, además su valía aumentaba por tener conocimientos de albañilería, picapedreros y otros oficios. En 1843 sus faenas radicaron especialmente en la Maestranza de Artillería, en la manzana triangular de las actuales calles Cuba, Chacón y Tacón.

El ambiente ciudadano no limitó la cruenta esclavitud. El castigo fue la corrección inmediata para los esclavos vagos y rebeldes. Con este fin existían en la ciudad sitios destinados exclusivamente al escarmiento. Uno de ellos estaba situado en el extremo de la Alameda de Paula se les daba fuate o *cáscara de vaca*, o en período de corrección bajo la égida de mayores que los obligaban a trabajos forzados. También eran situados a punición en la Maestranza de Artillería sin las prebendas de los artilleros antes mencionados.

Los correctivos para esclavos eran también enmascarados en servicios de bien público como por ejemplo la Casa de Recogidas de San Juan Nepomuceno y el Hospital de Mujeres de Paula. La Casa de Recogidas fundada en el S XVII enmascaró atroces fragmentos de la esclavitud en la ciudad. Con depósito para blancas y de color se ubicó tras varios cambios en la parcela de Compostela, Velazco y Desamparados. Este sitio fue el primer sitio para mujeres dementes y prostitutas en la Habana por ende muchas esclavas fueron víctimas de este diagnóstico por actitudes insumisas o peligrosas.

Otra área fue el hospital continuo a la Iglesia de Paula a partir de 1828, recluyó a las féminas esclavas, prófugas, perturbadas mentales y otras que atentaran contra las buenas costumbres. Nuevamente Cirilo Villaverde no estuvo lejos de la realidad en su creación literaria donde la Cecilia Valdez es condenada a similar reclusorio culpada por la muerte Leonardo Gamboa.

Sufrible para las mujeres esclavas también lo fue el mercado del sexo en la ciudad. Obligadas por los dueños «Negras y mulatas esclavas eran “echadas a ganar” por sus amos, a quienes debían pagar a un jornal de tres reales por día en tiempo muerto y de seis reales por día en tiempo de flotas» (López Mesa, 1986: 5). En el siglo XVIII la calle San Juan Dios fue llamada del *Progreso* por el gran número de mujeres públicas que habitaban allí. Durante el SXVII Bernardo Urrutia abogado y artífice de la oligarquía habanera emprendió una cruzada para eliminar la prostitución. En la llamada Plaza Nueva hoy Plaza del Cristo en aquel momento había una picota pública en la que estableció una jaula que encerraba las prostitutas para que fueran fustigadas por la sociedad.

⁶ del Rey apareció como apellido de muchos esclavos africanos en la ciudad y sin dudas el origen era este.

Sin el afán de glorificar la prostitución, en La Habana la doble condición de esclava y mujer legó importantes aspectos a nuestra sociedad:

Las mujeres, sobre todo fueron usadas como objetos sexuales privilegiados en una sociedad tipificada por sus elevados índices de masculinidad. De manera forzada o voluntaria, se aparearon con hombres blancos, algunos europeos y otros criollos y de esta forma fueron las iniciadoras de un profundo mestizaje racial y cultural que contribuyó a tipificar la heterogénea idiosincrasia de la criellez, primero y de la cubana, más tarde. (Barcia, 2009: 39)

El extendido proceso esclavista aún tiene largos fragmentos de silencio en la Historia de Cuba y de la Habana. El 1ro de enero de 1887 se realizaba en esta ciudad una parada cívica celebrando la Abolición de la Esclavitud en el Parque Central, aquí se dieron cita víctimas de la historia de cadenas y látigos, morenos a caballo, miembros de cofradías y asociaciones, integrantes de cabildos con trajes autóctonos etc. Sin embargo para aquellos que dieron por terminado el mal sueño, no fue el final. Otro sojuzgamiento quedaría para africanos y descendientes en la ciudad: los dilatados problemas raciales, el estatus social y el mutis sobre los orígenes, mitos y leyendas que conformaron el alma de esta urbe.

2. Conclusiones

La historia, la literatura, la antropología y otras materias sociales en Cuba han tenido como objeto de estudio *el tema del negro*. Cada una de ellas ha tratado la temática de manera individual, sin embargo cuando hoy los análisis socio históricos exigen develar otros aspectos, es necesario imbricar todos los conocimientos, triangular datos y reconocer en el presente la génesis. Más que el tema del negro, el periodo de esclavitud es el argumento de la historia de una isla, que de manera forzosa recibió hombres y mujeres sustraídos de majestuosas civilizaciones.

Sus capacidades los hicieron elegibles para poder edificar nuevas naciones, aun en contra de su voluntad. El caso cubano, más beneficiado por la forma de dominación que otras latitudes con influencia afro, tiene la particularidad de mostrar una continuidad cultural bajo nefastas situaciones. La estirpe africana se fundió con otras tantas, no menos importantes, pero inferiores en cuanto a número de individuos.

Por tanto todos los aspectos de la sociedad colonial cubana eran en *blanco y negro*. Las leyes, el gobierno y la sociedad en sí misma, siempre se parcializaban con criollos y peninsulares blancos, dejando una posición desventajosa para los individuos de tez oscura. Pero más allá de lo legalmente establecido, las ciudades cubanas y su esplendor no podían prescindir de los africanos y descendientes.

En este sentido las categorías de acción-reacción se traducen en el cambio cultural que condujo a los procesos de sincretismo y transculturación que aun suceden en la sociedad cubana. Entonces los tonos blanco y negro, para estructurar y preestablecer la sociedad colonial, se trastocaron mestizos y por consiguiente más fuertes.

La huella continua indeleble a pesar de bien intencionados enmascaramientos. Sería injusto con la Habana, con Cuba y con su gente no estimar los aportes y la traza del africano, en esta la urbe que próxima a sus 500 años seguirá siendo Real y Maravillosa.

3. Bibliografía

- Barcia, María del Carmen, *Los ilustres apellidos: negros en la habana colonial*, Ediciones Boloña, La Habana, 2009.
- Barcia María del Carmen *et al.*, *Del cabildo de nación a la casa de santo*, Ediciones La Fuente viva, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2012.
- Barcia María del Carmen (comp), *Una sociedad distinta: espacios del comercio negrero en el occidente de Cuba (1836-1866)*, Editorial UH, La Habana, 2016.
- De Humbolt Alejandro, *Ensayo Político sobre la isla de Cuba*, Apadena, Lima, 2004.
- Deschamps Chapeux Pedro, *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
- _____, *Cimarrones Urbanos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
- Guanche Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial letras Cubanas, La Habana, 1983.
- López Mesa Enrique, “La trata negrera en el puerto habanero a mediados del SXVIII”, en *Revista Catauro*. Año 2, No. 3, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, junio 2001.
- _____, *Esclavitud, prostitución y represión en La Habana SXVI-XVIII*, Publicaciones Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1986.
- Meriño Fuentes María de los Ángeles, Perera Díaz Aisnara, *Del Tráfico a la Libertad: el caso de los africanos de la fragata Dos hermanos en Cuba 1795-1837*, Oriente, Santiago de Cuba, 2014.
- Ortiz Fernando, *Los negros brujos*, Ciencias Sociales, La Habana, 1987.
- _____, *Los Cabildos y La fiesta afrocubana del Día de Reyes*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.
- _____, *Los negros esclavos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987.
- Portuondo Zúñiga Olga, *Entre esclavos y libres de Cuba colonial*, Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- Nicle Pérez Esther, Portuondo Cárdenas Inaury, *Religión en la piel: “Hombres de hierro Moral de acero”. Una propuesta expositiva*. Trabajo presentado en la jornada académica del festival de raíces africanas Wemilere, 2013.
- Romay Zuleica, *Cepos de la memoria impronta de la esclavitud en el imaginario social cubano*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2015.
- Valdez Gerónimo, *Bando de gobernación y policía de la isla de Cuba*, Imprenta del Gobierno por S.M, La Habana, 1842.



Leyda Oquendo Barrios con Ettore Gelpi en un congreso en Florencia (Italia).

Article

Aproximación a la racialidad en un género musical: la zarzuela

TERESA VICTORIA BURUNATE SÁNCHEZ

Universidad de Ciencias Médicas de La Habana

Resumen. La coexistencia de formas discriminatorias raciales visibles o veladas las cuales han sobrevivido desde épocas coloniales al paso del tiempo, preservándose en el imaginario social el legado hegemónico discriminatorio colonial; en Cuba se reconoce su subsistencia hoy, ha sido tema de difusión por los medios de divulgación masiva pero no con la fuerza y sistematicidad necesaria para convertirlo en temas del debate en el cual se siembren acciones, elaboren estrategias de enfrentamiento despojadas del persistente pensamiento colonial, aprovechando el marco creado en el ámbito internacional con la declaración de Las Naciones Unidas en el año 2015. Se hace necesario conocer y divulgar que sustenta la perpetuación del racismo en nuestros días, lo cual es posible lograr a través de lecturas, intercambios de experiencias, estudios que permitan reconocer como se ha transformado, adoptando nuevas apariencias y se reproduce a nivel de la psicología social, ayudando a que subsista el miedo al negro como resultado de una visión errónea del mismo en nuestra cultura. El objetivo del presente trabajo es indagar cual ha sido la representación del negro y qué consecuencias acarrió la exclusión racial, psicológica y social, a dos personajes femeninos de una conocida pieza de un género musical específico: la zarzuela.

Palabras claves. exclusión, género musical, manifestación racial, tema racial, zarzuela.

Abstract. The existence of racial discriminatory forms visible or non-visible which have survived from colonial epoch the pass of time, preserving the legacy of colonial discriminatory hegemony in social imaginary, is recognized in our country nowadays, it has been included as leading topic in Radio and TV programs but no with the strength that racial problem required in order to become theme of the needed the debate where actions and effective strategies will be stated free of colonial thoughts. Using the proper international environment framework created by The United Nations' declaration of 2015 year. It is necessary to know and spread what support racism survive now that's possible achieve by reading, shearing experiences, researching, acquiring knowledge that allows to recognize the new adopted appearances and how it is reproduced at social psychological level, maintaining the fear to negro as a result of wrong cultural vision of him. That's why the objective of the present paper is to find out how the Negro has been represented and what the psychological and social consequences of exclusion are carried by two female characters of a well-known lyric piece in a specific musical gender: la zarzuela.

Key words. Exclusion, musical gender, racial topic, racist manifestation, zarzuela.

1. Introducción

La existencia de formas discriminatorias raciales visibles o veladas las cuales han sobrevivido desde épocas coloniales al paso del tiempo, preservando el legado hegemónico discriminatorio colonial en el imaginario social, se reconoce hoy en nuestro país, ha sido tema de programas radiales y televisivos pero aún no con la fuerza y magnitud que el problema racial y las subvertidas formas de prejuicios raciales requieren para convertirlo en tema del debate tan necesario donde se siembren acciones, elaboraren estrategias efectivas de enfrentamiento, despojadas del persistente pensamiento colonial, aprovechando el propicio marco creado en el ámbito internacional con la declaración de Naciones Unidas del decenio mundial del afrodescendiente.

A propuesta de Las Naciones Unidas el 1^{ro} de enero del 2015 comenzó el decenio mundial del afrodescendiente, antecedido de un año dedicado al afrodescendiente en el 2011 que sin lugar a dudas no fue suficiente para revertir las diversas formas discriminatorias raciales visibles o no existentes en la sociedad. La declaración de Las Naciones Unidas se propone reivindicar las infringidas injusticias históricas relacionadas con la criminal trata negrera y las nefastas consecuencias materiales y éticas de la esclavitud a que fueron sometidos los esclavos y sus descendientes, estigmatizados bajo la rúbrica de seres inferiores, consignados al status de exclusión y pobreza. La realidad muestra que en nuestro continente 150 millones de afrodescendientes ocupan el escaño inferior en la pirámide social, sufriendo las mayores desigualdades. ¿Se tiene plena conciencia en general de la dimensión real de este fenómeno y de su repercusión social?

El desconocimiento real de las implicaciones de esta temática constituye una barrera a proyectos forjados en momentos que muchos países de la región se pronuncian por construir sociedades más justas, y el nuestro por no perder lo conquistado y avanzar en pos de alcanzar su solución definitiva, hoy es necesario se conozca y divulgue la realidad histórica que dio origen al problema racial y se reconozcan sus disimiles encubiertas formas de manifestación para estar en condiciones de discernir con claridad que se ha de hacer.

El sentimiento de inferioridad y exclusión impuesto por el colonialista europeo a la mano de obra barata y abundante que arrancaban a África para hacer producir las posesiones usurpadas a los nativos en el Nuevo Mundo, fueron las marcas que ellos llevaron, transfirieron a sus descendientes y permearon la manipulación de las corrientes científicas antropológicas¹ que se emplearon en reafirmar esta condición del negro la cual se perpetua' aun después de la abolición de la esclavitud a la que en realidad fue el orden económico el que impuso eliminarla.

¹ Las ideas científicas que gracias a los estudios realizados en el exterior por algunos cubanos o los libros que por diferentes vías llegaron a Cuba hicieron que la repercusión del positivismo, criminología, antropometría, eugenesia y darwinismo social se manifestaran en el contexto cultural de nuestro país, con la particularidad que la ciencia se empleó para analizar las relaciones raciales y discutir las en el terreno político. La antropología física del siglo XIX estaba contaminada por la ideología racista, después de la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin en 1859, la cronometría se unió con el evolucionismo para darle una base "científica" al racismo; elementos de la criminología de Lombroso están presentes en la ideología represiva contra los considerados socialmente inferiores y étnicamente diferentes; la eugenesia fundada por el inglés Francis Galton para mejorar los rasgos humanos a través de una reproducción selectiva fue usada para la discriminación racial, el darwinismo social también llamado biología spenceriana adscribe determinaciones puramente biológicas a conductas sociales complejas así como su supuesta localización cerebral.

Aun en la actualidad se piensa en el blanqueamiento como una vía de mejora y ascenso social, no todos los negros se sienten orgullosos de serlo, lo cual indica que se sigue los dictámenes de la política colonial que instaló al racismo desde las estructuras mismas de la sociedad colonial como un instrumento de poder institucionalizado para ejercer el poder y dominio del otro – esclavos y sus descendientes – válido para sustentar al negro como un ser inferior, hacer que se autovalore como tal y pueda ser objeto fácil de la marginalización.

Es innegable en nuestros días que el racismo existente expande sus tentáculos y se afianza para no ceder terreno, de ello deriva que la aceptación de que el problema racial existe ha tenido lugar no sin resistencia, argumentándose la manida excusa de que tratar el tema racial debilita al país cuando en realidad el que no se combata los prejuicios y manifestaciones racistas nos divide, amenora la cultura, afecta la identidad nacional, poniendo en riesgo el proyecto social puesto en marcha hace cincuenta y nueve años al triunfar la Revolución. Cuba se convirtió en faro y guía para muchos después del triunfo de la Revolución, por ello de que se resuelva el problema aquí en mucho depende el curso que la solución del problema tenga en otras áreas geográficas.

Hoy se hace necesario conocer y divulgar qué sustenta la perpetuación del racismo en nuestros días, lo cual es posible lograr a través de estudios, lecturas, compartir experiencias, que permitan reconocer como se ha mistificado, transformado, adoptando sutiles encubiertas apariencias y se reproduce a nivel de la psicología social, ayudando a que subsista el miedo al negro como resultado de una visión errónea del mismo en nuestra cultura (Morales Domínguez, 2012: 60, 109-111). En el ámbito cultural no siempre ni en todos los lugares se ha reconocido la magnitud del aporte negro al componente étnico de la sociedad a la cual pertenece.

Frecuentemente cuando se refieren a las raíces históricas de la formación de la cultura se circunscribe al folklor: música, danza y religión, vistas como unidades estáticas, invariables, muchas veces valoradas como elemento exótico. Para revertir la visión errónea del negro no basta con la intención, el reconocimiento a voz baja o la adopción de medidas y leyes – que en ocasiones pueden quedar en el fondo de una gaveta – sino trabajar en la conciencia, el pensamiento empleando dos armas poderosas a nuestro alcance: la educación y la cultura para crear una conciencia clara de las desigualdades y por qué aún existen los estereotipos y los prejuicios raciales en el imaginario social que solo con la comprensión de estos elementos, la implementación de acciones se puede alcanzar la verdadera igualdad y que sea duradera.

Se requiere que se estudie y analice los orígenes de nuestra cultura vinculado a los procesos históricos porque no se puede lidiar y comprender el presente ni avanzar al futuro si se desconoce o se conoce solo a medio el pasado. Por tanto es imprescindible saber de dónde vinimos, en qué momento estamos y hacia dónde vamos².

² Debe significarse que el racismo no existe pasivamente en el imaginario social, sino que es alentado por fuerzas influyentes de quienes solo en apariencias combaten al racismo y en el mejor de los casos los que lo hacen con sinceridad, tienden a confundir las cosas “Es de suma importancia entender los vínculos que existen entre la racialización como la producción de lo racial, el racialismo como la adopción acrítica, y el racismo como su politización perversa. El reconocimiento de esta relación puede contribuir que aquellos interesados en las políticas del anti-racismo superen el desdén por la auto-reflexividad epistemológica. De igual manera, facilita alcanzar una visión menos fragmentada de las urgencias del anti-racismo, al identificar su dimensión política en el nivel de las consecuencias y no en el de las condiciones de posibilidad. Traer la racialización y el racialismo como

Las circunstancias actuales en torno al tema racial convocan a hurgar en el pasado para ver cuál ha sido la representación del negro en las diferentes manifestaciones culturales, y a la vez destacar el nexo que tiene con el presente, distinguir cómo este fenómeno se ha revelado en la música a través del tiempo, específicamente, en un género musical: la zarzuela; es este el objetivo que se persigue en el presente trabajo.

2. Asentamiento de la zarzuela como género musical

La zarzuela género lírico español nace en el siglo XVII como espectáculo cortesano hasta devenir en espectáculo de las masas urbanas, alcanza su consolidación como género a mediados del siglo XIX. Entre las zarzuelas españolas del lapsus de tiempo comprendido entre 1851-1856 se cuenta *Entre mi mujer y el negro*, en ella aparecen géneros musicales cubanos: tangos congos y habaneras, así se califica no solo el complejo genérico de la canción cubana de principios del siglo XIX, sino también a los diversos eventos socioculturales que la flota marítima traslada a Europa³.

A través de la forma en que se presenta al negro en las obras se manifiesta la discriminación de que es objeto, y lo asuma como algo establecido que debe acatar irreversiblemente lo cual tiene su raíz en el no reconocimiento del africano como parte del componente étnico español⁴, legado por los años de dominación de los moros en la península ibérica y las estructuras que establece el español al ejercer su poder blanco hegemónico y racista, para hacer que el negro acepte irreversiblemente su condición de esclavo, cuestión que lo veta de pensar en justicia o sentimiento de amor especialmente prohibido hacia una mujer blanca.

En los fragmentos de las letras del tango número 8, en la zarzuela antes mencionada, se ve que más allá de la caracterización del lenguaje popular en boca del negro, se acentúa el matiz morboso imputado y resaltado en el negro⁵.

parte de la ecuación, nos ayuda a no distraernos con la inmediatez de lo político y a tomar con mayor seriedad los condicionantes más perdurables y resistentes del desbalance de poder que intentamos cuestionar y desestabilizar". A. Campos García, *Racialización, racismo y racismo: Un discernimiento necesario. Revista Universidad D La Habana* # 273 enero-junio, 2012, pág. 196.

³ R. Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Tomo 4, Editorial Letras Cubana, La Habana, 2007, pag. 210.

⁴⁴ La presencia del negro en la composición poblacional de los reinos de la península ibérica, en casi todas las esferas del quehacer social, se remonta a siglos que precedieron la invasión moro musulmana en el siglo VIII. Su estancia en el territorio se prolongó siglos. Después que los moros fueran expulsados la población negra se incrementó con esclavos provenientes de Guinea y el Congo. El entrecruce racial que se produjo a lo largo de esos años es innegable aunque se niegue y desconozca o simplemente se omita.

⁵ En las zarzuelas españolas a las que se hace referencia, los tangos congos los cantaban los negros esclavos. Si se compara la letra de dos tangos congos interpretados en dos zarzuelas diferentes, se notará que el lenguaje es el que caracterizaba a los bozales; así se denominaba a los negros recién sacados de su lugar de origen, con este vocablo se refieren también a la peculiar forma en que ellos hablaban el español, con omisión, cambios de letras o acentos. En cuanto al tratamiento racial ilustran las concepciones españolas al respecto. / Como tengo la cara nega / y no jablo como señó/ ama mía no vio mis ojos/ ama mía no me entendió/ yo por ella/ me quemo/ me frío/ no como/ ¿Qué es esto, Dios mío?/ yo rabio,/ yo peno/yo pierdo el sentío/ y me andan los diablos/por el corazón/aunque yo calladito este /con los ojos lo digo to/ Ay Panchita ,Panchita, Panchita/Panchita Dame tu amor / mientras ardo como una yesca,/ !Ay Jesús que desazón!/ ella quiere mario blanco/ eso si me da furor/ yo me abraso/ yo estoy desidio/ ! los celos me comen!/ ¡yo doy tronío / atisbo, yo asecho/yo mato al mario !/Jesús! Que sensible/ me ha vuelto el amor/ aunque yo no descubro na / en el alma lo guardo to / !Ay! Panchita, Pan-

3. La zarzuela en Cuba

En Cuba la zarzuela contó con aceptación plena, a partir de 1850 creció la afición por este género y se incrementó el número de representaciones; en La Habana existía entonces dos compañías de zarzuelas en: el teatro Tacón y el teatro Villanueva. La consolidación del género en España coincide con la aparición de las primeras zarzuelas de factura cubana en el escenario nacional en la segunda mitad del siglo XIX, entre las que se incluye como una de las primeras *El barberillo de Jesús del Monte*. En la conformación de la zarzuela cubana están vigentes el teatro vernáculo y la zarzuela española (de esta última toma la concepción de la estructura general), ambos constituyen sus antecedentes.

No es hasta el siglo XX, en los años comprendido entre 1927-1940, que nuevamente prospera la zarzuela cubana, los autores se alejan de las técnicas modernistas y siguen la línea del romanticismo con una óptica costumbrista criolla, a nivel de los personajes secundarios se da la caracterización acentuada del negrito, la mulata y el gallego provenientes del teatro bufo y la inclusión predominante de la música popular. En este marco se representan en escena: *María la O*, *Rosa la China*, *Amalia Batista*, *María Belén Chacón*, *Lola Cruz*, *Sor Inés*, *El Cafetal*, y *Cecilia Valdés*. En estas zarzuelas aparece una galería representativa de estereotipos de la mulata de la época⁶.

Se desconoce la motivación real que indujo a los autores de estas zarzuelas acudir al siglo XIX y no representar lo que estaba sucediendo al principio del siglo XX en la sociedad cubana; es cuestionable y debe ser investigado para determinar si tal proceder fue influido por el marco social o si de forma consciente o no acuden al siglo XIX porque allí estaban los simientes de la nación y la cultura cubana, donde podrían haber quedado cabos sueltos.

4. La zarzuela Cecilia Valdez espejo de su época

De todas las zarzuelas *Cecilia Valdés* ha quedado como la obra cumbre del teatro lírico cubano, donde desborda el dominio de los medios expresivos, técnicas orquestales de la música de concierto. *Cecilia Valdés* es el único libreto adaptado de una obra literaria donde se dan cita el romanticismo y el realismo que la torna espejo de la sociedad colonial cubana del siglo XIX con todos los problemas y contradicciones de todas sus capas sociales.

A la escena se traslada lo principal en cuanto a las incestuosas relaciones amorosas de Cecilia y Leonardo, recreados en un ambiente costumbrista, también aparecen reflejados

chita, Panchita, / Panchita, Panchita! Ten compasión. / (Tango #8 de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro*.) / Porque me ve morenito/ fresco y bonito/ como una flo /el bandoleo/ de ese cochero/ me espano /yo voy a quejarme al amo/ del trato de ese bribón/ en la nalguita/ con un bastón/ ¡y luego si Juan lo sabe!/ no vayas neguito, no/aguanta cachete y calla/ si le dan otro/ será peor/ será peor/ si al blanco te entregan/ te zurren y pegan/ si al amo reclamo/ me pegan también/ el bueno y el malo/ me dan con un palo,/ no quiero, no quiero/que los palos me den/ por más que el canillo duela / no chistee neguito, no/ aguanta cachete y calla/ si te dan otro/ será peor./ (Tango #4 del *El último mono*.) Guerrero Fernández, Aymée (Tesis de grado del curso 1998-1999. ISA.): *Cuba en la zarzuela española. La presencia de géneros cubanos en la escena peninsular 1851-1866*, págs. 55, 56, 60, 76.

⁶ Fernando Ortiz en *La categoría de los mestizos* brinda un amplio análisis desde todos los ángulos de todo lo concerniente al mestizaje. Aquí se encuentra explicación lógica al drama vivencial que representa la figura de la mulata en la zarzuela. F. Ortiz, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2015, págs. 177-260.

los conflictos raciales resultantes del ejercicio de dominio de las estructuras de poder aplicadas al negro o mestizo: esclavo o libre.

Habitualmente al tratar el tema racial se suele centrar la atención en el complejo drama de las relaciones interraciales, y estereotipo de la mulata y la mujer negra, (con acierto ampliamente tratado en el libro *Afrocubanas*), se prefiere explorar en este trabajo en las consecuencias que la exclusión del negro acarreó del punto de vista psico-social a dos personajes femeninos – uno protagonista y otro secundario Cecilia Valdés y Dolores Santa Cruz, quienes sufren la tragedia del drama que le impuso la época, agravada por su condición de mujer no blanca.

Cecilia al inicio da la imagen de disfrutar plenamente de la vida, irradia desenfado, alegría traslucida en las letras: / Mis amores, son las flores / Que perfuman mi jardín/ Y mi risa cristalina / Es un eterno tén – tén / Cecilia Valdés mi nombre es/ Precursor de la alegría/ Yo canto y bailo a porfía/ ¡Yo soy Cecilia Valdés!! // Hierve la sangre en mis venas/ Soy mestiza y no lo soy/ Yo no conozco las penas / Yo siempre cantando voy/. Sin embargo, ¿Puede Cecilia ser realmente feliz en un medio social en el cual el juicio del valor hegemónico no la acepta tal cual es? ¿Por qué no puede tener conciencia de sí misma? Si se considera cada detalle de su vida, el medio en que nace y crece, cuál fue su instrucción, la educación recibida en el hogar, como esta influyó en el desarrollo de su pensamiento. En el análisis de estos componentes se encuentran las respuestas a las anteriores interrogantes.

La exclusión de Cecilia comienza con su concepción y formación misma, proseguida con la designación del apellido. Su apellido es Valdés, otorgado a los niños a quienes pasaban por el torno de la casa cuna para que no quedaran exentos de apellido, hija de un padre al cual su status social no permitía la reconociera jurídicamente como su descendiente legítima sin afectar su “prestigio social”, vínculo matrimonial por tener relaciones extramatrimoniales y un sucesor con una mujer no blanca.

La descripción de la belleza de Cecilia hecha por Cirilo Villaverde en la novela se reproduce en la zarzuela, en ella la simetría faciales de Cecilia armonizaban con las regularidades corporales de su figura, al parecer “casi blanca” su belleza no contradecía los cánones de belleza imperantes que reconocían como bello solo lo comprendido en los parámetros blanco de belleza, pero Cecilia era una belleza innegable, autóctona resultado del mestizaje. La cubanía de Cecilia irradia, emanada de su identificación con la naturaleza – las flores – su gracia, desenvoltura y rasgo peculiar de los cubanos de no sucumbir ante las calamidades y enfrentar las dificultades, los desaciertos de la vida cantando, sin que sea el canto o la risa símbolos de goce pleno sino armas, que se blanden con segura hidalguía en pos de la defensa en la convivencia cotidiana.

A Cecilia quien la inicia en el “culto al blanqueamiento” es su abuela, ella le infunde el miedo al negro, a ver lo negro como todo lo negativo y diabólico de la existencia humana, la educación hogareña que recibe es racializada, desde la infancia le inculca que el ser “casi blanca”, porque a simple vista no se podía adivinar que tenía ascendencia negra, le permitía poder aspirar – porque así tenía que ser según consideraba la abuela – a casarse con un blanco y si era rico mejor. Cecilia en su afán de lograr “blanquear” – de conseguir su propósito – blanquearía también psicológicamente, no quedaría vestigio en ella ni sus descendientes de su vínculo epitelial y cultural con lo negro, estarían totalmente aculturados, en condiciones de adoptar incluso sus prejuicios raciales y sus actitudes anti negras.

Cecilia es el producto final de ese “blanqueamiento”, iniciado en su familia por su abuela, afianzado en la práctica de la sociedad como “vía de mejoramiento social”, aun pareciendo ser blanca así y todo no queda exenta de padecer orfandad, que su apellido sea el de la casa cuna, y con posterioridad sufra ultraje, encierro y finalmente abandono. Lo más impresionante es que ella no tiene conciencia de sí misma, de quien es, porque ser negra o mestiza significaba llevar una mancha oscura que implicaba desventajas de todo tipo en su realidad social, flagelo que se cernía también sobre las mulatas de las otras zarzuelas, índice que en momentos que se instrumentaba crear el proyecto de la nación cubana, había sectores excluidos que desconocían su condición y estaban incapacitados desde su ignorancia de luchar por su inserción. ¿Estaría Cecilia verdaderamente interesada en ser incluida en el proyecto como representante de la porción poblacional negra?

Se debe recordar que en el proyecto de nación de Domingo del Monte o José Antonio Saco el negro y sus descendientes no formaban parte, no eran cubanos aunque fuera negra más de la mitad de la población de la isla, por lo que era necesario según Saco “*blanquear, blanquear y después darnos a respetar*”⁷.

La explicación sobre la realidad histórica de que adolece el personaje de la mulata en la zarzuela, devenido arquetipo, se hace necesario revelar hoy, cuando se reponga en la escena alguna de las encumbradas zarzuelas del arsenal lírico cubano – no obstante haber sido creadas en el periodo comprendido entre finales de la segunda década e inicio de la cuarta del siglo XX representan la realidad del siglo XIX – en el programa que se entrega al público asistente a la función, en la sinopsis de la obra se sugiere incluir una nota aclaratoria referente al conflicto existencial causado por el dilema racial de la mujer que aparecerá en escena, representando la visión desacertada que de ella se tenía en el siglo XIX, y que en el pensamiento de muchos permanece invariable; de esta forma el programa deviene en un espacio idóneo para romper con los estereotipos sociales, la imagen distorsionada que aún persiste en el imaginario social, de esta forma se contribuye a revertir la visión errónea que históricamente ha perseguido a la mujer negra.

Dolores Santa Cruz representa otro sector de las féminas de esa época, sobre las cuales es preciso destacar que en el siglo XIX la mujer negra libre ocupaba un espacio en la economía urbana en labores domésticas como planchadoras, cocineras, criadas de mano, vendedoras ambulantes, comadronas, en fin realizaban disímiles oficios en la esfera de los servicios, en ese ámbito los venían ejerciendo ya desde el siglo XVI, poniendo en práctica la habilidad heredada de su cultura originaria para desenvolverse con éxito en los negocios y actividades mercantiles pues muchas provenían de pueblos localizados en rutas comerciales donde la mujer desplegaba sus actividades en el mercado, las “criollas”, naci-

⁷ Lo concerniente al pasado y presente del blanqueamiento es tratado con precisión por E. Morales en *Op. cit.*, págs. 109-111. Si se presta atención a la concepción de “adelanto” que brinda Mario Castillo referente a personas de las primeras décadas del siglo XX, se nota la coincidencia con la actual en muchos puntos, lo cual significa que su génesis se mantiene. “*El “adelanto” no se circunscribe solo a la piel y la apariencia física, sino que implica asumir la cultura occidental con un bajo nivel de criticidad, e proceso en el que la mitología patriótica se tomó como un hecho natural y no como una construcción cultural, un dispositivo ideológico de la hegemonía burguesa pos esclavista en Cuba, en la cual no hubo espacio no solo para los negros, sino para los no blancos en particular y los humildes en general, como actores políticos en la vida pública de la Isla y menos como protagonista, como sujetos de la historia*”. M. Castillo, *Los niños y los sucesos del 27 de noviembre de 1871: memoria histórica, dinámicas populares y proyecto socialista en Cuba. Antología de caminos raza y racismo*, Editorial Caminos, La Habana, 2009.

das en la isla adquirieron sus conocimientos gracias a la transmisión oral mediante la cual los mayores pasaron sus sapiencias de generación a generación.

El buen desempeño en estas labores unido a su capacidad de ahorrar dinero, le permitió reinvertir las ganancias adquiridas, ampliar su capital y llegar incluso a poseer esclavos. Se debe destacar el arresto de estas mujeres para enfrentarse a un medio hostil con precario dominio de la lengua, desconocimiento de las leyes, reglamentos jurídicos del perfil económico. No obstante sin importar cuan alto fuera su avance financiero este no le permitía alcanzar reconocimiento y ascenso social, cuestión que le estaba vedada por ser mujer y además negra⁸.

En la zarzuela con la aparición del personaje de Dolores Santa Cruz en la escena se visibiliza a una representante del sector de la población negra que por ser considerados inferiores debían permanecer invisibilizados, esta era – y continua siendo hoy – una de las formas discriminatorias, no se ve lo que no existe.

Sustentados en estos factores históricos, en lo que no se dice pero se intuye a partir de las letras del tango Congo Po Po Po: */Aquí está Dolore Santa Cru/ Aquí está / Que no tenga dinero/ Ni tenga pá come/ Que caballero blanco/ Toitico le ha robao/ Toitico su dinero/ A Dolore Santa Cru/ Aquí está /*. Dando riendas sueltas a la imaginación es posible reconstruir la historia de Dolores Santa Cruz. Ella bien pudo haber sido una esas mujeres quien por esfuerzo propio podría haber obtenido su libertad, con el decursar del tiempo amasar una pequeña fortuna la cual pudo haber perdido en un litigio o juicio amañado junto a la razón.

La pérdida de sus bienes le crea complicaciones a Dolores Santa Cruz a tal extremo que se daña su salud, pierde la razón pero esto no impide que desde su demencia se erga, utilice la calle como tribuna de denuncia; el dolor por la exclusión sufrida no aniquila su auto estima, no la incapacita de ejecutar su acción de protesta lo cual agiganta y encumbra su figura y acción de protesta, ocupando el espacio que le fuera negado antes, al dar a conocer a todos su amarga realidad.

El canto de Dolores Santa Cruz en la escena demuestra como al enfrentar el centro de poder se logra salir de donde se le había confinado discriminada e invisibilizada para ejecutar una acción concreta que podría incluso acarrear implicación trascendental.

El *Aquí está* de Dolores Santa Cruz va más allá de la alusión simbólica a la capacidad de la mujer negra de soportar y sobrevivir las dificultades, es la personificación misma de la capacidad de sobrevivencia de alguien quien fuera víctima del atropello en el cual pierde sus bienes y la razón, pero sigue en pie denunciando a todos el ultraje.

Cecilia Valdez y Dolores Santa Cruz ambas son personajes pertenecientes al mismo estrato social considerado inferior, pero con concepciones diferentes para encarar la vida, Dolores Santa Cruz es sujeto de sí misma en el más amplio sentido de la palabra, obtuvo los bienes que le fueron usurpados trabajando, batallando en un medio social adverso, en su estado demencial protesta denunciándolo, mientras Cecilia vivía en un mundo de ensueños, con la idea de mejorar socialmente a través del blanqueamiento mediante un matrimonio ventajoso, aspiraba a morar en una vivienda de pisos pulidos, brillantes, diferente a la humilde casa en la que habitaba entonces, lucir trajes elegantes como los de las damas blancas de sociedad, tener una descendencia que al heredar las características del

⁸ Oilda Hevia en su investigación sobre el status económico de la mujer negra libre en la etapa colonial, describe el ambiente en que se desarrollaron. Ver O. Hevia Lanier, *Reconstruyendo la Historia de la ex esclava Belén Álvarez en Afrocubanas. Colectivo de autores*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2011.

padre no “pareciera” sino que fuera blanca, libre de discriminación por serlo; ella misma al poseer fortuna se sentiría segura de asumirse como blanca, con su ascenso económico quedaría atrás la inferioridad social en la cual había vivido porque adoptaría las formas de conducirse y comportarse en ese medio, escalaría a otro peldaño en la sociedad, formaría parte de la supremacía blanca privilegiada que antes la había desdenado.

Hasta ahora se ha examinado el comportamiento y aspiraciones, de Cecilia Valdez desde el punto de vista sociológico, sin embargo, es válido analizarlo desde el punto de vista psicológico. Acorde a las circunstancias en que transcurre su existencia, su condición de mestiza que parece blanca Cecilia queda atrapada, inhibida por el pensamiento ambivalente el cual canta en la zarzuela: *soy mestiza y no lo soy* el cual de forma recurrente puede acudir a su mente causándole inseguridad, lo que unido a la posible frustración de sus aspiraciones de ascensión social le ocasiona indudablemente desequilibrio emocional.

5. Conclusiones

El acercamiento a dos personajes femeninos de la zarzuela *Cecilia Valdés*, bajo los efectos originados por la exclusión, brindan la posibilidad de comprender las diferencias y similitudes existentes entre el pasado y el presente, la forma en que estereotipos y prejuicios raciales se han asentado en el imaginario social y en este momento se debe trabajar en pos de su eliminación.

Ambas mujeres frente a la exclusión asumen posturas diferentes. La actitud tomada por Dolores Santa Cruz es un acicate porque la vida ha demostrado que cualquier manifestación racista en la actualidad es más que “simples vestigios de discriminación racial” que el presente exige sea denunciada y enfrentada.

El “blanqueamiento” aun en nuestros días se continúa tomando como una vía de mejora social, de “adelantar” lo cual no siempre significa interesarse por elevar el nivel cultural, realizar estudios de educación superior culminándolos con éxitos, ejercer una profesión, se enfocan en cuestiones fisionómicas sobre todo en la calidad del pelo, propio o de los descendientes. Se obvia o se relega a un segundo plano la identidad racial y si no se asume esta identidad se torna difícil la batalla a librar por el bien de la sociedad que tenemos que salvar⁹.

6. Bibliografía

- Antología de caminos raza y racismo*, Editorial Caminos, La Habana, 2009.
- Colectivo de autores, *Afrocubanas historia, pensamiento y prácticas culturales*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011.
- De la Guardia González Gisela (Tesis de pregrado especialidad musicología, mayo 1989). *La zarzuela en Cuba en el periodo comprendido entre los años 1927 y 1940*, La Habana.
- Diccionario de la zarzuela España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002.

⁹ Ver E. Morales, *Op. cit.*, p. 180. Nota 17.

- Giro Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Tomo 4, Editorial Letras Cubana, La Habana, 2007.
- Guerrero Fernández Aymée (Tesis de pregrado del curso 1998–1999 ISA), *Cuba en la zarzuela española. La presencia de género cubanos en la escena peninsular 1851–1866*, La Habana.
- Helg Aline, *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886 – 1912*, Imagen Contemporánea, La Habana, 2000.
- Morales Domínguez Esteban, *La problemática racial en Cuba algunos de sus desafíos*, Editorial José Martí, La Habana, 2010.
- Ortiz, Fernando, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2015.

Article

Potencialidad de la inclusión del arte en el ámbito comunitario como herramienta de transformación social en Argentina

MAIA BERZEL

Psicóloga comunitaria

Resumen. El presente artículo se basa en experiencias existentes en Argentina en el ámbito comunitario y que ubicamos dentro de un campo denominado como campo arte transformador. El mismo está compuesto por variadas propuestas realizadas por distintos organismos y organizaciones que, en búsqueda de la transformación social incluyen el arte dentro de lo comunitario, por considerar la potencialidad de su inclusión. Así, se enmarcan en conceptualizaciones novedosas sobre el arte, donde el mismo es considerado a la misma vez como un medio y como un fin (es decir no únicamente instrumento para perseguir otros objetivos). Trabajan desde distintos lenguajes artísticos (música, circo, artes visuales, teatro, danza, entre otros) y, por lo general en contextos precarizados. Es un campo aún poco estudiado, aunque existen algunos trabajos al respecto que retomaremos en el artículo. Por ello, tendremos como objetivo de trabajo conceptualizar y describir el campo arte transformador y algunas de las características de la forma de trabajo de las experiencias que lo componen. Para ello, tomaremos aportes de distintas disciplinas desde las cuales realizamos nuestra investigación: antropología social y cultural, psicología comunitaria, comunicación, educación popular, entre otras.

Palabras clave. Arte, arte y transformación social, educación popular, participación, pedagogía.

Abstract. This article is about experiences that exist in Argentina in the community area and that we think as part of a scientific field called Art and Transformation field. It is composed by different experiences made by different organizations and organisms, that as a way to achieve social transformation, include art in the community work because they think it's inclusion has great potential. They work with new conceptions about art, where it is considered at the same time as a way and a goal (not only an instrument to achieve other objectives). They work with different artistic languages (music, circus, visual arts, drama, dance, among others) and, in general, in precarious contexts. It's a field that is not very studied, but there are some works about it that we will take in consideration in this article. That's why the objective of this work would be to conceptualize and describe the art and transformation field and some of the characteristics of the work that the experiences that compose the field use. We will take contributions from different disciplines in which we based our investigation: social and cultural anthropology, community psychology, communication, popular education, among others.

Key words. Art, art and social transformation, participation, pedagogy, popular education.

1. Introducción

El presente artículo tiene como objetivo poder describir algunas experiencias existentes en Argentina, que se ubican dentro de un campo denominado arte-transformador (Infantino, 2016), en las cuales se incluye el arte dentro de lo comunitario por su potencial de transformación. Buscaremos describir y conceptualizar algunas características de las mismas, y específicamente dar cuenta de algunos aspectos de su forma de trabajo.

Existen en Argentina diversas experiencias comunitarias donde el arte es incorporado como herramienta privilegiada de transformación social, especialmente dentro del ámbito comunitario. Su surgimiento comenzó en los 90, aunque su intensidad aumentó en los 2000. Trabajan desde distintas disciplinas artísticas (Infantino, 2016). Estas políticas/estrategias/acciones arte transformadoras son: "(...) unas estrategias particulares de acercarse a la práctica artística y a la intervención social/comunitaria en vínculo a ideas de cambio y transformación social (...) las mismas suelen concebir la práctica artística ponderando lo que podemos denominar "rol social del arte" (...), [y] una creencia en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad (Infantino, 2016: 1, 7)". El campo arte-transformador del que forman parte se enmarca en nuevas conceptualizaciones sobre el arte, donde el mismo es considerado como un medio y como un fin (es decir no únicamente instrumento para perseguir otros objetivos).

Comenzaremos por contextualizar y describir las mencionadas experiencias arte transformadoras y a qué nos referimos con ello, siguiendo a distintos autores que trabajan la temática en los/as que nos basaremos para enmarcar las experiencias (Roitter, 2009; Bang y Wajnerman 2010; Camarotti, 2014; Infantino, 2016). Luego continuaremos por describir algunas características de su forma de trabajo para lo que retomaremos distintos autores que trabajan en dos áreas: por un lado, desde la psicología comunitaria o áreas afines (Sanchez Vidal, 1991; Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn, 1993; Morin, 1995; Eulícidés Sanchez, 2000; Marisa Montero, 2003, 2004); y por el otro en relación a educación y pedagogía (Gomez da Costa, 2004; Freire, 2005; Pipo, 2011; Duschatsky y Corea, 2011). Buscaremos así conceptualizar el trabajo de las experiencias de arte y transformación social vinculando las mismas con los desarrollos de los/as autores/as recién mencionados/as. En relación a ello, intentaremos desarrollar las siguientes preguntas: ¿Qué se entiende por arte y transformación social? ¿Cómo se compone el campo arte-transformador en la actualidad en Argentina? ¿Qué concepción de arte utilizan las experiencias arte-transformadoras? ¿Cuáles son las características de la forma de trabajo de estas propuestas? ¿Qué características observamos en la pedagogía utilizada?

El artículo se encuentra basado en una ponencia realizada por la autora en el XXII Taller Científico de Antropología Social y Cultural Afroamericana realizado en Museo Casa de África de la Oficina del Historiador en La Habana Cuba en enero de 2018. El mismo está enmarcado en la pertenencia de la autora como integrante de un equipo de investigación en Arte y transformación social en Argentina (coordinado por la Dra. en antropología Julieta Infantino- CONICET), del Colectivo Artecipación y en su investigación sobre la temática como trabajo integrador final de la Especialización en Comunicación y Juventudes (FPyCS-UNLP). Se basa en herramientas de la antropología social y cultural, psicología comunitaria, comunicación, educación popular, entre otras disciplinas y saberes populares, específicamente desde una perspectiva de arte y transformación

social y de diversidad cultural, marco desde el cual trabaja la autora desde el comienzo de su desarrollo profesional en distintos espacios y experiencias, siempre dentro del ámbito comunitario.

2. Encuadre: Arte y transformación social como campo complejo

En Argentina, así como en distintos países de Latinoamérica, existen experiencias que denominamos como de arte y transformación social, de acuerdo a la descripción que brindamos en la introducción del presente artículo. Las mismas trabajan en distintos espacios, con una perspectiva comunitaria. De acuerdo a lo que venimos trabajando de forma colectiva en nuestro grupo de investigación y se ve reflejado en diferentes publicaciones “Hablamos de campo arte-transformador, intentando una definición que entrecruza la conceptualización de Arte y Transformación social como categoría nativa con la noción bourdieuana de ‘campo como espacio de juego históricamente constituido con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias’ (Bourdieu, 1988:108)” (Infantino et.al., 2016: 2012). “Nos permite circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y habilita centrarse en los conflictos que surgen en ese espacio específico. En este sentido, pensar un campo nos lleva a atender al modo en que la noción de arte y transformación social opera en dicho espacio como categoría nativa, en tanto es una noción utilizada, impulsada y disputada al interior de grupos y colectivos artísticos que trabajan desde estas propuestas” (Berzel et. al., 2016: 3).

La idea del rol político y social del arte en Latinoamérica tiene su historia desde los años 60, sin embargo es en los años 90 cuando comienza a definirse en mayor medida las propuestas arte transformadoras con ese nombre. Aún en mayor medida en los 2000 cuando tiene su auge en Argentina. Son propuestas que consideran la potencialidad de transformación que tiene el arte y su práctica. Consideran al arte como medio y como fin (en lo que ahondaremos más adelante). Se incluyen experiencias desde la gestión pública, la autogestión, co-gestión, gestión asociada, donde se involucran el Estado, la sociedad civil así, como también organismos internacionales. Son llevadas a cabo por distintas organizaciones, instituciones, colectivos artísticos, experiencias comunitarias, así como dentro de políticas públicas. Asimismo, podemos afirmar que no se agotan en un único lenguaje artístico, sino que existen experiencias en danza, teatro, circo, fotografía, artes visuales, música, así como combinados entre sí, entre otras. Son espacios, no solo de formación y práctica, sino también de producción de arte ya que se considera el potencial creativo de todas las personas y sectores de la sociedad. Consideran la importancia de la creación colectiva, o de espacios de co-autoría de obras. Por lo general tienen inserción territorial y sus destinatarios/as son sectores vulnerabilizados de la sociedad, especialmente jóvenes (Infantino, 2016).

Asimismo, se vinculan con diversos organismos, organizaciones e instituciones, tanto con quienes también trabajan la temática, así como con otro tipo de espacios. Así, conforman un trabajo en red, entendiendo las redes sociales como “una forma de organización social en la cual se produce el intercambio continuo de ideas, servicios, objetos, modos de hacer. La red es sobre todo una estructura social” (Montero, 2003: 173). Dentro del campo arte transformador existen redes más o menos formalizadas y “suele también plasmar-

se en el armado de redes nacionales e internacionales con otras agrupaciones artísticas a través de las cuales suelen generarse una diseminación/multiplicación de las experiencias. En el ámbito de las propuestas de arte y transformación social podemos destacar la experiencia de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, la Federación Iberoamericana de Circo, la Red Nacional de Teatro Comunitario, Pueblo Hace Cultura, entre otras.” (Infantino, 2016: 16).

En cuanto a la definición de Arte y Transformación social no existe una única y acabada ya que, como veremos, es un campo complejo y en disputa. Así es que “existen múltiples definiciones distintas para arte y transformación social. Mariana Nardone (2010) presenta ciertos rumbos para responder a dichos interrogantes: algunos entienden que la transformación a través del arte se da en el paso de condiciones de exclusión, marginación e inequidad a otras en las que ‘la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica’ (Red LAATS, 2009: 4); otros sostienen que los resultados de la transformación se dan en la conquista de autonomía a través de las artes, a nivel personal, grupal y comunitario (Roitter, 2009); otros lo entienden como el desarrollo de la capacidad creadora como cambio personal, ‘que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece’ (Greco, 2007: 44); otros apuntan a la recuperación y proyección de valores y a la creación de ‘una cultura propia frente a la hegemónica de las industrias culturales’ (Bidegain et al., 2008: 24); otros ponen el foco en el desarrollo cultural de ‘los barrios’, en la creación y/o consolidación de circuitos culturales en ellos, en la ampliación de ‘oportunidades de formación de las personas en situación de pobreza en materia artística y cultural’, en la proporción de ‘la producción de obras y servicios culturales de calidad en los barrios y desde el potencial organizativo de la sociedad civil’, y la socialización de saberes ‘en ámbitos de formación de promotores socioculturales, de gestores, de administradores públicos y de artistas’ (página web Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2010) (Nardone, 2010: 81)” (Infantino, 2016: 9).

Considerando las diversas definiciones de arte y transformación social recién mencionadas, y lo que ello conlleva en la práctica, podemos considerar al campo arte transformador como fenómeno complejo, tomando los aportes de Edgar Morin sobre el paradigma de la complejidad. “La complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre” (Morin, : 32). De esta forma es que no existe una definición única para arte y transformación social ya que, como en todo campo, existen múltiples tensiones, diferencias, disputas. Así, “nos enfrenta a un campo complejo en los que las agencias estatales y las organizaciones civiles, articulan y disputan – de modo asimétrico, por cierto – intereses, recursos y poder.” (Infantino, 2016: 2).

Vinculada a la multiplicidad de definiciones, podemos pensar una arista importante dentro de la complejidad del campo arte transformador, vinculada al debate existente en su interior en torno a si el arte es únicamente herramienta de transformación, o también un fin en si mismo (es decir no únicamente un instrumento en búsqueda de otros objetivos), lo que genera diferencias en la práctica. Existen distintas perspectivas y un debate al respecto: por un lado, pensar al arte como excusa o razón meramente instrumental y por otro, una perspectiva que considera al arte como derecho. Muchas veces, estas perspecti-

vas pueden encontrarse incluso entremezcladas, siguiendo la perspectiva de lo complejo del campo.

Considerar el arte desde un lugar meramente instrumental, en la búsqueda de otros fines, permite pensar que no importaría su calidad, solamente que sirva como vehículo para trabajar con personas que atraviesan situaciones de vulnerabilidad, desde perspectivas asistencialistas. Afirma Roitter: “‘excusa’ útil para lograr otros resultados que son los que se consideran ‘verdaderamente importantes’ (...) La emergencia de esta nueva forma de ‘razón instrumental’ tiende a limitar los efectos que se espera de estos programas, tanto porque desvirtúa la propia esencia de las prácticas artísticas, al considerarlas como un simple medio para un ‘fin superior’, como porque se pierde buena parte del efecto pretendidamente ‘edificante’ que se busca” (Roitter, 2009: 3). Desde esta perspectiva el arte es considerado como mero instrumento, y por lo tanto sin importar su calidad, “arte de segunda”, “arte para pobres”. “Se presenta a ‘la cultura’ como la ‘solución’ que propiciará autoestima, identidad, cohesión social, consenso. Estos discursos evidencian un notable sesgo en la utilización de “cultura” de modo despolitizado, dejando de lado aspectos relativos al poder y al conflicto. (...)” (Infantino, 2016: 6). Se trabaja considerando al arte y la cultura para la prevención, el rescate, para “empoderar”, salvación, control, y gestión del riesgo social, sin pensar en las condiciones de producción de esas situaciones (Roitter, 2009; Infantino, 2016). Así, cuando las propuestas artísticas se dirigen a sectores precarizados se restringe el rol del arte únicamente como herramienta, otorgándole importancia y valor a su carácter transformador y de inclusión social, sin importar su expresión artística (Camarotti, 2014). Esta perspectiva existió con anterioridad, aunque podemos afirmar que aún coexisten ambos paradigmas.

Como afirman Bang y Wajnerman: “en el campo de la intervención comunitaria que trabaja desde el arte, muchas veces se ha minimizado la importancia del aspecto artístico en las producciones (sobre todo en lo referente a su dimensión estética). Se pone el acento en el proceso grupal, dejando de lado las riquísimas potencialidades que tiene el arte en sí. En este sentido, consideramos que el proceso artístico tiene su especificidad y relevancia” (2010: 93). Siguiendo esta línea de acción y pensamiento, la otra perspectiva mencionada considera que el arte no es un mero remedio de algo que está enfermo, descompuesto, o desviado, sino por el contrario un derecho, y como tal es universal. “Los miembros de la Red [Latinoamericana de arte y transformación social] proponen una mirada superadora del instrumentalismo y son conscientes de los dilemas que se plantean a las organizaciones que trabajan en contextos sociales de gran complejidad atravesados por cotidianas situaciones conflictivas. Todos sus miembros manifiestan una especial convicción acerca de que el acceso y disfrute al arte no es un remedio sino que es un derecho.” (Roitter, 2009: 4). Desde esta perspectiva el arte no es únicamente un medio para lograr otros fines “superiores”, sino un fin en sí mismo, y por lo tanto deja de ser arte de segunda, e importa su calidad. Es considerado así medio y fin a la misma vez.

Pero, como afirma Infantino, “más allá de los acentos en los que las distintas experiencias enfatizan, la mayor parte de este tipo de propuestas se une por una fuerte preocupación por el ‘para’ del arte. Proponen el arte para transformar inequidades –de acceso y participación en la cultura y/o de oportunidades de formación artística-, para promover cambios -ya sea personales o grupales-, para luchar por un desarrollo cultural más equitativo, para luchar por circuitos culturales que disputen el desarrollo de ciudades desiguales

y segregadas, para disputar visiones estigmatizantes acerca de las poblaciones subalternas. Encontramos en estos discursos un importante componente asociado a la disputa por la ampliación de derechos y muchas veces la transformación que se busca se vincula con la posibilidad de garantizar el pleno acceso al consumo y la producción de arte como derecho” (2016: 9).

Asimismo, esto conlleva a pensar en la definición de arte desde la cual trabajan. Existen en Argentina y Latinoamérica diversos paradigmas sobre la conceptualización de arte. Por un lado, podemos mencionar su concepción clásica, elitista, individual, y por el otro, un paradigma democratizante. Diversos autores trabajan estos temas (Camarotti, 2014; Roitter, 2009; Wajnerman, 2013; Infantino, 2016). Desde un paradigma clásico, el arte es elitista y restrictivo, para pocos/as. Se piensa un proceso creativo individual, y a un artista aislado, genio creador, con criterios de unicidad (obra única) y originalidad. La obra queda restringida a pocas personas de forma exclusiva, entendidas, así como a determinados circuitos, y dentro de lugares destinados para ello como galerías, museos, teatros, entre otros y su legitimación depende de personas autorizadas a tal efecto como por ejemplo curadores, críticos, etcétera. (Infantino, 2016; Wajnerman, 2013).

Por el contrario, muchas de las propuestas arte transformadoras (al menos en las que basamos el presente artículo), se basan en un paradigma democratizante del arte. “desde discursos peculiares, muchos de ellos “politizados” en tanto abogan por la transformación social, la ampliación de derechos o la inclusión, destacando la desigual distribución de poder y de acceso a derechos (...) se erigen como referentes de propuestas culturales que se plantean intervenir artística y socialmente promoviendo el derecho a formarse y a producir arte entre actores de sectores vulnerabilizados que de otro modo no accederían, en igualdad de condiciones, a esas posibilidades.” (Infantino, 2016: 6) La creación deja de ser de un genio individual, y se pasa a pensar en la creación colectiva, por lo tanto las personas no son únicamente receptores de la obra artística, sino que se les brinda la posibilidad de ser protagonistas de las mismas, como desarrollaremos más adelante. Asimismo, las obras comienzan a circular por ámbitos cotidianos, dejando de ser exclusivas a circuitos cerrados (Palacios Garrido 2009; Infantino 2016; Berzel et al, 2016) y comprendidas por unos/as pocos/as. Por el contrario, afirma Wajnerman siguiendo a Escobar sobre el arte popular: “en el arte popular, el énfasis para identificar a un artista como tal, estaría puesto en el sentido que tiene la producción artística para determinado colectivo, por lo que el genio individual y la originalidad pasan a segundo plano. Asimismo, el arte popular desde esta perspectiva, favorecería no solamente la función estética en sí misma, sino que también cobra importancia la función social de sus prácticas, en tanto las producciones podrían favorecer acciones que tiendan a modificar las situaciones representadas simbólicamente por ellas” (2013: 32).

Desde un paradigma democratizante asimismo, se considera al arte como un derecho (de acuerdo a los debates antes planteados), y, por lo tanto, es considerado universal, “característica, necesidad y derecho de las comunidades” (Wajnerman, 2013: 24). En esta línea de pensamiento, podemos considerar al arte como necesidad de las comunidades, siguiendo la definición de Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn sobre necesidades sociales y satisfactores de las mismas. Los autores plantean que no hay jerarquía en las necesidades fundamentales, que las mismas son pocas y se pueden agrupar según categorías existenciales y axiológicas. La creación, la participación, la identidad, la libertad, el entendimien-

to y el ocio son algunas de las necesidades que los autores nombran. Las mismas no tienen ni mayor ni menor importancia que otras necesidades (como la subsistencia o la protección). Asimismo, no existe una correspondencia uno a uno entre necesidades y posibles satisfactores de las mismas y los satisfactores pueden variar (1993). “Los satisfactores no son los bienes económicos disponibles sino que están referidos a todo aquello que, por representar formas de ser, tener, hacer y estar, contribuye a la realización de necesidades humanas” (Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn, 1993: 46). De esta forma, el arte, como el realizado por las propuestas analizadas en el presente artículo, podría ser considerado desde la propuesta de estos autores como un satisfactor sinérgico, en el sentido de que ayuda a satisfacer diversas necesidades a la misma vez (Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn, 1993). Por lo tanto, es tan importante como la educación, la salud y la alimentación, y, como señalábamos anteriormente, un derecho universal. A su vez, “las necesidades no son sólo carencias sino también, y simultáneamente, potencialidades humanas individuales y colectivas” (Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn, 1993: 52), así es que el arte y las experiencias arte transformadoras que trabajan específicamente con las capacidades y potencialidades estarían trabajando también en base a necesidades.

Así podemos afirmar que desde esta perspectiva, el arte funciona como igualador. Por un lado, ya que habilita nuevas experiencias y posibilidades tanto para quienes por lo general no tienen acceso a ellas, como para quienes sí. Asimismo, es un espacio de pertenencia, sociabilidad y empoderamiento. Además permite contraponerse a estereotipos que recaen sobre distintos grupos sociales (Roitter, 2009). “La dimensión política del *arte transformador*, no se agota en la promoción de la participación ciudadana sino que también implica la lucha contra antiguos y nuevos estereotipos que recaen sobre niños, niñas, jóvenes y adultos en situación de pobreza, sobre las mujeres y sobre otros grupos sociales tales como las minorías sexuales” (Roitter, 2009: 2). “El arte es entendido por esta perspectiva como objeto de conocimiento que puede ser enseñado y aprendido desde el hacer, el pensar y el sentir y como una estrategia para disputar cambios sociales, generalmente vinculados a estigmatizaciones que pesan [entre otros] sobre los sujetos juveniles de sectores vulnerables” (Berzel, et.al., 2016: 3).

Así, el considerar el arte desde perspectivas democratizantes, permite pensar la importancia de la forma en que eso sucede, es decir en su modo de trabajo, lo que analizaremos a continuación tomando a algunos/as autores/as.

3. Características de la forma de trabajo de las experiencias arte transformadoras

“Muchos de estos grupos se identifican con metodologías y pedagogías similares que incluyen el trabajo territorial, la creación colectiva de obras, el trabajo con los destinatarios concebidos como protagonistas de las propuestas” (Infantino, 2016: 16).

Comenzaremos a describir la forma de trabajo de las propuestas arte transformadoras por afirmar que se vinculan a la **perspectiva pedagógica de Educación Popular** que ha tenido una gran difusión en Latinoamérica. Es un término que ha sido muy utilizado en prácticas diferentes, pero se puede agrupar “como el conjunto de prácticas educativas realizadas por y con los sectores populares, dentro de una perspectiva política de cambio social” (Preiswerk, 2012: 32). La misma va de la mano con los objetivos, definiciones y características de las prácticas arte transformadoras descriptos en el apartado anterior,

quienes además identifican en la educación popular una referencia ya que “la educación popular, en su praxis, es una filosofía de vida, de transformación social y personal, que nos desafía permanentemente a desandar aprendizajes, estructuras y subjetividades que hemos ido incorporando (...)” (Algava, 2013: 23).

En la educación popular es importante el papel que se le brinda a los/as educandos/as, que en el caso descrito, serían los/as destinatarios/as de las propuestas arte transformadoras. Los/as mismos/as son considerados/as como **protagonistas de la experiencia** del proceso de enseñanza-aprendizaje, y, por lo tanto como sujetos activos en ese proceso (Freire, 2005). Así, la búsqueda de la participación activa y como protagonistas de la experiencia por parte de los/as destinatarios/as es un aspecto central en las propuestas arte-transformadoras. La participación refiere a que “la gente no delegue responsabilidades o ‘partes’ de su identidad social en otros (...) sino que las asuman y recuperen como parte integral de sí mismos (...) Con ello, la participación se convierte en un proceso dinámico y dual de a) Toma de conciencia de la situación o problemática existente y sus causas (...) así como de las condiciones y acciones que pueden conducir a su superación positiva; b) implicación activa en los cambios consiguientes, a partir de esa toma de conciencia (...)” (Sanchez Vidal, 1991: 275-276). Maritza Montero, por su parte, plantea la participación como “una característica, realmente la primera y primordial, la esencial de la psicología comunitaria [y del campo arte transformador]: lo comunitario incluye el rol activo de la comunidad, su participación. Y no sólo como invitada, o como espectadora aceptada o receptora de beneficios, sino como agente activo con voz, voto y veto (...)” (2004: 67). Y, como afirma Roitter: “el arte transformador tiene una particular potencialidad para generar espacios de participación a favor del debate democrático y por la construcción de la identidad cultural de diversos grupos, poblaciones y países (...)” (Roitter, 2009: 1).

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos afirmar que uno de los principales objetivos de las experiencias arte transformadoras es propiciar, a través del trabajo desde el arte, **el empoderamiento y fomentar la autonomía de las comunidades/personas/grupos** con quienes se trabaja. Al fortalecimiento/empoderamiento/empowerment “Rappaport (...) lo define como: ‘el mecanismo por medio del cual la gente, las organizaciones y comunidades obtienen dominio de sus propias vidas (Rappaport, 1984: 3)’” (...) En este sentido, el fortalecimiento no se refiere sólo a la adquisición de nuevas habilidades, sino también a la reconstrucción del sistema personal o grupal de relaciones sociales” (Sanchez E., 2000: 43). Infantino afirma al respecto que “muchas de estas propuestas trabajan en barrios precarizados y con poblaciones vulneradas en sus derechos, pensando al arte como un mecanismo para generar nuevas formas de pertenencia, participación y organización comunitaria, así como para potenciar el desarrollo de capacidades de creación y autonomía en sus destinatarios” (2016: 6). Pipo considera que de esta forma “permite promover, desde una propuesta artística, procesos de subjetivación e inclusión social (...) se ofrece un espacio donde poder ser protagonista de un hacer (...) Apelando a sus aspectos creativos y resilientes, a su capacidad y a su condición de sujetos, a su subjetividad, se promueve (...) procesos de empoderamiento y autonomía” (2011: 256-257).

Así, no solo se les propone participar activamente de un espacio de enseñanza-aprendizaje, sino que también **se los/as considera sujetos productores de arte**, desde una perspectiva democratizante, de acuerdo a lo señalado en el apartado anterior. “(...) Invitar a

un proyecto que es 'creativo', implica que se considera que el otro puede crear. Se apela a su capacidad creativa, a su subjetividad, y se lo reconoce en el acto- positivo- de invitar a crear. Interesa destacar cómo en esta acción inicial se considera a los chicos sujetos- creadores, de derecho, protagonistas" (Pipo, 2011: 253). Para Bang y Wajnerman en los espacios de creación colectiva existen tres momentos importantes: "El primero estaría ligado a la transmisión, intercambio e incorporación de técnicas y lenguaje específico de la disciplina artística que se trate (teatro, música, artes plásticas, etc). Un segundo momento sería el de producción de la obra (...) Por último, incluimos el momento de exhibición y circulación de la obra en la comunidad (2010: 91-92). Así, "Ser vistos=ser reconocidos. (...) Este rol de ser actor, de ser alguien que crea, que puede (...) permitió al menos interrogar el imaginario social y las significaciones imaginarias asociadas" (Pipo, 2011: 254).

Ahora bien, ese proceso sucede con contradicciones, tensiones, cercanías y diferencias, es decir en el marco de una serie de complejidades: "El proceso de creación de una obra artística posibilita operar en relación a múltiples complejidades: la complejidad de los elementos artísticos a utilizar, la complejidad de los sistemas implicados (racional, emocional, de valores, etc.), la complejidad de los múltiples sentidos y significaciones que se ponen en juego en la construcción de una obra. Cuando la creación es colectiva es preciso construir artísticamente en base a la complejidad del proceso grupal desarrollado anteriormente, y cuando se orienta la creación hacia la transformación social, esto implica también operar en la alta complejidad del ámbito comunitario. En la creación colectiva, el arte abre la posibilidad de abordar la realidad dando cuenta de ella de modos mucho más complejos y ricos que los posibilitados desde su enunciación" (Bang, Wajnerman, 2010: 93-94).

Siguiendo esta línea de complejidades y posibilidades, podemos afirmar que las propuestas arte transformadoras se diferencian de propuestas asistencialistas, que se centran en la falta, lo negativo. Por el contrario, en las propuestas arte transformadoras se puede observar que no se hace énfasis en lo que falta, carencias o debilidades, sino que por el contrario **se busca potenciar fortalezas y capacidades**, así como sucede en la psicología comunitaria (Montero, 2004). Retomando a Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn antes citados, podemos afirmar que así se estaría trabajando también en relación a las necesidades, que se entienden no solo como carencia sino también como potencialidad (1993). Así, se busca la reciprocidad de la "persona en su relación consigo misma: Se trata de la adquisición del autodomínio a través de sus potencialidades físicas, intelectuales y afectivas. El educando es constantemente llamado a superarse a sí mismo (Gomez da Costa, 2004: 63-64).

Para poder trabajar en relación al empoderamiento de los/as participantes y el desarrollo de potencialidades, fortalezas y capacidades, las propuestas arte transformadoras **incorporan la dimensión corporal** en sus actividades ya que "poner el cuerpo, decidir sobre y con el cuerpo, es ejercer el poder. En los encuentros y talleres, en los procesos de aprendizaje grupal, cuando los cuerpos 'juegan' juntos, ensayamos el ejercicio del poder" (Algava, 2013: 24). Por su parte, Gomez da Costa (2014) afirma que "El cuerpo es una fuente de mensajes mucho más concreta y verdadera que las palabras" (Gomez da Costa, 2014: 119). Así, el cuerpo entra en acción junto con otros/as: pares y referentes adultos/as (importa tanto el cuerpo del educando como del/la educador/a). Registrar el propio cuerpo, y el de los/as demás, conocerse, conocernos y empezar a pensar pautas de cuidado y

respeto de los mismos. “En una versión positiva donde ‘poner el cuerpo’ no sea exponerlo a los bordes del peligro (...) sino exponerlo al encuentro con los otros en un proceso creativo. El cuerpo, además, cobra valor de pantalla de expresión de sentimientos y sentimientos (...) Se pone en juego un proceso de invención” (Pipo, 2011: 254-255).

La dimensión corporal se trabaja tanto en el momento de producción artística como en el momento de formación en la o las disciplinas artísticas. Allí se trabaja desde un formato de taller. “Taller es una palabra que sirve para indicar un lugar donde se trabaja, se elabora y se transforma algo para ser utilizado. Aplicado a la pedagogía, el alcance es el mismo: se trata de una forma de enseñar y, sobre todo de aprender, mediante la realización de ‘algo’, que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo” (Ander Egg, 1991:10). El taller habilita a transitar la experiencia vinculándola con conocimientos, intereses, deseos y recorridos previos de cada participante, desde un espacio de praxis, donde el error, la resignificación están permitidos. Se busca siempre el intercambio y la apropiación desde el cuerpo, desde el atravesar la experiencia, por lo que cada proceso estará afectado por los participantes, la conformación grupal, el espacio, los educadores, la institución, el momento socio-histórico, entre otras cuestiones (Berzel, et.al, 2016).

De esta forma, se genera un tiempo-espacio donde se permite probar, jugar, experimentar, crear, jugar para que aparezcan nuevas posibilidades, nuevas formas, en un espacio cuidado. “Desde el trabajo artístico en estos contextos se promueve la posibilidad de imaginar mundos posibles y ponerlos en acto a través de los elementos de cada disciplina artística, trabajando con lo múltiple y heterogéneo, amalgamando lo impensado en nuevas composiciones” (Bang, Wajnerman, 2010: 93). Así, una de las aristas principales de las experiencias arte transformadoras es el trabajo desde la búsqueda de la **creatividad/invencción de todos/as los/as presentes**. Retomamos el planteo de Duschatsky y Corea sobre la importancia de la invención en el ámbito educativo, para el ámbito del arte y la transformación social. “La invención supone producir singularidad, esto es formas inéditas de operar con lo real que habiliten nuevos modos de habitar una situación y por ende de constituirnos como sujetos (...) cada situación intenta movilizar una posición de invención, una posición de creación singular entendida como la producción de formas nuevas de habilitar el tiempo vivido” (Duschatsky y Corea, 2011: 89-90, 92).

Así es que el atravesar por la experiencia misma ya será transformador, por ser un **espacio diferenciado al atravesado en la cotidianeidad**. “Cuando la vida cotidiana se transforma en rutina, la inteligencia y la sensibilidad se cierran para lo inédito y específico de cada caso, de cada situación. El manto disimulador de la ‘familiaridad’ va poco a poco cubriendo e igualando personas y circunstancias en un encasillamiento cuyas respuestas son las actitudes estudiadas, las frases hechas, los encaminamientos automatizados por el hábito” (Gomez da Costa, 2004: 29). Por el contrario, en los espacios de las experiencias arte transformadoras se habilita a poder atravesar por procesos diferenciados de los de la vida cotidiana, pensar y atravesar nuevas alternativas y posibilidades que muchas veces están negadas para quienes concurren a estas propuestas por fuera de ellas. Así, se genera otro tiempo: “Lo nuevo aquí no puede montarse en el tiempo fabricado previsible, anticipado, sino que desborda la linealidad y crea condiciones para que algo de otro orden pueda nacer. Es el tiempo que insiste en hacer de la experiencia educativa un acontecimiento” (Duschatsky y Corea, 2011: 92-93). Así, en las experiencias arte transformadoras

se plantea un lugar diferenciado a sus protagonistas, una posibilidad de atravesar desde la experiencia alternativas distintas a la situaciones de exclusión, discriminación y estigmatización que muchas veces viven en su cotidianidad.

Esto se verá complementado con la búsqueda luego de la clase de poder **poner en palabras** algunas de las situaciones que acontecieron. Retomando los lineamientos de la educación popular, “no hay palabra verdadera que no sea una unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que no sea praxis” (Freire, 2012a: 87). Se buscará habilitar preguntas, para pensar en conjunto, buscando no inhabilitar las propias preguntas con respuestas acabadas por parte de los/as educadores/as, sino que sea un proceso genuino de apropiación por parte de los/as protagonistas (Gomez da Costa, 2004).

De esta forma, las experiencias arte transformadoras buscarán que esos aprendizajes que surgen en el espacio cuidado del taller puedan ser **trasladados a otros contextos de la vida cotidiana**. “En este modo de concebir la temporalidad, no habría disciplinamiento, no habría fabricación de un sujeto homogéneo sino transmisión. La transmisión supone poner a disposición de los sujetos textos y lenguajes que los habiliten para hacer algo más que la mera repetición. La transmisión ofrece a quien la recibe un espacio de libertad. La pregunta no es cómo aprendieron los alumnos lo que les enseñé sino qué hacen con lo que les enseñé. Y sólo sabré que enseñé algo si los sujetos habrán sabido hacer algo con eso” (Duschatsky y Corea, 2011: 93).

De esta forma, **se le brinda importancia no solo al producto final, sino que se hace énfasis en el proceso** en sí mismo. Así, la finalización del producto/ de la obra artística no es lo único importante (aunque tampoco se descuida), sino que se resalta la importancia del proceso creativo (Wajnerman, 2013; Pipo, 2011). Cada encuentro, lo que sucede entre encuentro y encuentro, los vínculos que se van generando, las apropiaciones que van sucediendo, entre otras cuestiones. Y el proceso creativo en si mismo abre nuevas perspectivas y posibilidades, permite ser uno/a mismo/a. Así, se convierte en un espacio de construcción de identidad y subjetividad y por lo tanto puede considerarse que se trabaja en relación a la salud (Pipo, 2011).

De esta forma, se observa que este proceso cobra importancia el **encuentro con otros/as**: pares y adultos/as referentes. Se generan espacios de producción grupal, o creación colectiva (Bang, Wajnerman, 2010). Perez Islas afirma al respecto que “(...) en nuestras sociedades latinoamericanas lo comunitario, lo grupal o gregario tiene una presencia mucho mayor en nuestra cultura, en nuestros orígenes. (...) No estamos ante la imagen del individuo (...) que anda solo enfrentándose con el mundo, sino que, por un asunto de sobrevivencia, buscan estar junto a otros para protegerse mutuamente, en condiciones y espacios que cada vez son más agresivos hacia ellos.” (Perez Islas, 2010: 82)

Asimismo, la **relación que se construye entre educando y educador** en las experiencias arte transformadoras es sumamente importante. “Hacerse presente en la vida del educando es el dato fundamental de la acción educativa (...) la presencia es el concepto central, el instrumento clave y el objetivo mayor” (Gomez da Costa, 2004: 29). Así, se conforma una relación significativa, una relación de calidad y de reciprocidad, donde todos/as se ven involucrados/as, tanto los/as participantes, como quienes coordinan los espacios. Se genera una relación personal, vínculos con personas que se ubican como referentes adultos/as, persona que puede comprender, personas clave en la vida de los/as destinatarios/as. El/la educador/a también se ve transformado/a en esa relación (Gomez da Costa, 2004) y

se implica en la misma, lo cual debe tener en consideración. De esta forma, el proceso es de invención para todos/as los/as presentes allí.

4. A modo de cierre

En el trabajo en lo comunitario en general, y en particular al trabajar con comunidades en situaciones de vulnerabilidad, donde existen situaciones de expulsión social, donde se vive en los bordes del “no poder” (Duschatsky y Corea, 2011), las experiencias de arte y transformación desarrolladas en el presente artículo buscan que cada uno/a y de forma grupal pueda habilitar-se nuevas posibilidades. Por eso, intentamos describir sus características y algunos lineamientos de su forma de trabajo, con el objetivo de que puedan ser tomadas por otras experiencias. Sin olvidarnos de lo intrincado del trabajo, con sus debates, contradicciones, marchas y contramarchas, y de la importancia de tener en cuenta cada contexto, trabajando desde una perspectiva de la complejidad, no simplista.

Consideramos que pudimos demostrar, con todo lo descrito en el artículo sobre el modo de trabajo de la experiencias (educación popular, posibilidad de trabajar con otros/as, pares y educadores/as, relaciones significativas, situaciones diferenciadas de las cotidianas, trabajo con modalidad de taller incorporando la dimensión corporal, posibilidad de poner en palabras y trasladar lo aprendido a otros ámbitos, búsqueda de empoderamiento y autonomía, trabajando con fortalezas y capacidades, trabajo en relación a proceso, trabajo como protagonistas y con posibilidad de ser productores/as de arte, trabajo en relación a capacidades y fortalezas, creatividad e invención) que el arte es una herramienta privilegiada de trabajo en la búsqueda del empoderamiento antes descrito. Al decir de Duschatsky y Corea: habilitar nuevas formas de habitar una situación y por lo tanto de la construcción subjetiva, propiciando la construcción de su diferencia, de su singularidad, desde un marco de libertad (una de las necesidades que describíamos en el primer apartado) (2011). “Afrontar la nueva situación (...) requiere poner a jugar todos los mecanismos subjetivos y colectivos a fin de construir nuevos patrones de referencia. Invención que en tanto potencial creador y diversidad de recursos psíquicos, implica un acto en salud (...) La posibilidad de reflexionar sobre la experiencia y el proceso, de interrogar e interrogarse sobre las condiciones de producción de una y otra situación, dará lugar a la posibilidad de un proceso de empoderamiento [individual, grupal y comunitario]” (Pipo, 2011: 255).

5. Bibliografía

- Algava Mariano, Jugar y jugarse, en M Algava, Jugar y jugarse, Ediciones América libre, Rosario (Argentina), 2013², pp. 13-42.
- Ander-Egg Ezequiel, *El taller una alternativa de renovación pedagógica*, Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires, 1991.
- Berzel M., Echeverría A., Infantino J., Talleis V., *El campo arte-transformador. Propuestas de intervención socio-artísticas con jóvenes*, V Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes Argentinas, Rosario (Argentina), 2016.
- Bang C., Wajnerman C., *Arte y Transformación Social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias*, *Revista Argentina de Psicología- RAP*,

- Edición número 48, Abril 2010, pp. 89-103.
- Camarotti Renata, *¿Cultura para el desarrollo? Cruces entre “lo social” y “lo cultural” en las políticas públicas de la cultura*, en A. Grimson (comp.), *Culturas políticas y políticas culturales*, Fundación de Altos Estudios, Buenos Aires, 2014, pp. 163-172.
- Duschatsky S., Corea C., *Chicos en banda: los cambios de subjetividad en el declive de las instituciones*, Editorial Paidós (Tramas Sociales), Buenos Aires, 2011.
- Freire Paulo, *La educación como práctica de la libertad*, trad. de Lilién Ronzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Freire, Paulo, *La esencia del diálogo*, en M. Alejandro, M. I. Romero, y J. R. Vidal (2da edición), *¿Qué es la educación popular?*, Editorial Caminos, La Habana, 2012^a, pp. 87-96.
- Freire, Paulo, *Educación popular y procesos de aprendizaje*, en M. Alejandro, M. I. Romero, y J. R. Vidal (2da edición), *¿Qué es la educación popular?*, Editorial Caminos, La Habana, 2012^b, pp. 97-102.
- Infantino, Julieta, *De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social*, en L. Cardini, D. Madrigal González (coords.), *Las Políticas culturales en la América diversa*, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C., México, 2016 (En prensa).
- Infantino J., Moyano M.; Berzel M., Echeverría A., *Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires*. VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace, Buenos Aires, 2016, pp. 2008-2021.
- Max-Kneef M., Elizalde A., Hopenhayn M., *Desarrollo a Escala Humana*, Nordan Comunidad-Redes (Red de Ecología Social), Montevideo, 1993.
- Montero Maritza, *Introducción a la psicología comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Montero Maritza, *Teoría y práctica de la psicología comunitaria: la tensión entre comunidad y sociedad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Morin Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- Palacios Garrido A., *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*, en *Arteterapia- Papeles de arteterapia y educación artísticas para la inclusión social*, Vol. 4., 2009, pp. 197-211.
- Perez Islas J. A., *Entre la tradición y los nuevos retos: un repaso a la situación de los estudios de juventud en América Latina*. Entrevista por Núñez, P., en *Revista Propuesta Educativa*, n. 33, 2010, pp. 79-84; Recuperado de: <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/33.pdf>
- Pipo Valeria S., *Desafiando el destino. Chicos y chicas en situación de calle y vulnerabilidad*, en G. Zaldúa (coordinadora), *Epistemas y Prácticas de Psicología Preventiva*, Eudeba, Buenos Aires, 2011, pp. 235-258.
- Preiswrk M., *Raíces y plataformas de la Educación Popular*, en M. Alejandro, M. I. Romero, y J. R. Vidal (2da edición), *¿Qué es la educación popular?* Editorial Caminos, La Habana, 2012, pp. 31-52.
- Roitter Mario, *Prácticas intelectuales académicas y extra académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*, *Nuevos Documentos CEDES*, n. 66, 2009.
- Sanchez Euclides, *Todos con la esperanza. La continuidad de la participación comunitaria*, Caracas, CEP-FHE, 2000.

Sanchez Vidal A., *Psicología Comunitaria. Bases Conceptuales y operativas, métodos de intervención*, PPU, Barcelona, 1991.

Wajnerman C. A., *Arte popular y transformación social comunitaria*, Ediciones Artes Escénicas, Buenos Aires, 2013.

Article

Procesos interculturales y decolonialidad

En memoria de Leyda Oquendo

“una trayectoria por el derecho humano al conocimiento de la verdad histórica”...

GIOVANNA CAMPANI

Università di Firenze

Resumen. Empezando de la idea –expresada por Claude Lévi-Strauss y Tzvetan Todorov– que las culturas no evolucionan si no es a través de los contactos y que lo intercultural es constitutivo de lo cultural, el ensayo analiza la especificidad de las relaciones interculturales después del Renacimiento y de la expansión europea en el mundo, marcadas por el colonialismo, que coincidió con el desarrollo de un moderno sistema capitalista y de la ideología de la raza. La segunda parte de este trabajo se centra en el desarrollo de los estudios post-coloniales, es decir el análisis crítico del discurso colonial y la valorización de las luchas de las poblaciones dominadas en el proceso de descolonización. En América Latina, en los últimos veinte años, el pensamiento de-colonial ha definido la colonización del ser, junto con la colonización del poder y del saber, abriendo el camino a una crítica radical del eurocentrismo y su identificación abusiva con lo universal. Todo el trabajo de Leyda Oquendo, que este número especial de la revista «Comparative Cultural Studies» recuerda a diez años de su muerte, fue orientado hacia esa dirección.

Palabras clave. Colonialidad, colonialismo, decolonialidad, estudios post-coloniales, intercultural.

Abstract. Starting from the idea – expressed by Claude Lévi-Strauss and Tzvetan Todorov – that cultures do not evolve if it is not through contacts and that intercultural is constitutive of culture, the paper analyzes the specificity of intercultural relations after the Renaissance and the European expansion in the world, marked by colonialism, which coincided with the development of a modern capitalist system and the ideology of the race. The second part of the paper analyzes the development of post-colonial studies, which focused the critical analysis of colonial discourse and the valorisation of the struggles of the dominated populations in the process of decolonization. In Latin America, in the last few years, de-colonial thought has defined the colonization of being, together with the colonization of power and knowledge, opening the way to a radical critique of Eurocentrism and its identification abusive with the universal. All the work of Leyda Oquendo that this special issue of Comparative Cultural Studies, remembers ten years after his death, was oriented in that direction.

Key words. Colonialism, coloniality, decoloniality, intercultural, post-colonial studies.

1. Introducción: un homenaje a Leyda Oquendo

Encontré Leyda Oquendo Barrios por la primera vez en diciembre de 1996. Junto con un grupo de antropólogos italianos, yo participaba en el Taller de Antropología Afroamericana en la Casa de África, de la cual Leyda era Asesora principal, con una ponencia titulada *Alejo Carpentier: un escritor intercultural*. Las ideas que yo quisiera desarrollar en mi trabajo, fueron, años después, exprimidas -de manera mucho más clara- por estudiosos como Hans Otto Dill y Luiza Campuzano. «Carpentier aparece como prototipo del escritor intercultural por ser cubano de padre francés y madre rusa, por sus frecuentes viajes entre América y Europa, sus largas estancias en Francia y Venezuela, y por sus actividades de divulgación de la cultura universal en Cuba como director de la Editora Nacional, y de la cultura cubana en Francia como agregado cultural de la embajada en París. Bajo “interculturalidad” se subsumen los binomios América Latina (Cuba) vs. Europa, modernidad vs. postcolonialidad y vanguardia vs. tradicionalismo» (Dill, H.O., 2007)¹.

A la época yo dirigía un Máster de Relaciones Interculturales y Educación en la Universidad de Florencia. Profundamente insatisfecha con los enfoques utilizados en Italia y en Europa en general en el ámbito de la interculturalidad, yo buscaba otras perspectivas. A través de las novelas de Alejo Carpentier, -especialmente *El siglo de las luces* y *el Reino de este mundo*, yo solicitaba el cuestionamiento de un discurso sobre las relaciones interculturales a los alumnos, construido desde una perspectiva europea, y ocultador de la historia colonial. *Los Pasos perdidos* me permitía considerar las contradicciones de la cultura europea de la modernidad, con sus lazos escondidos entre las más sublimes obras de arte -en la novela representada por la Novena Sinfonía de Beethoven- y la escalofriante violencia impuesta al mundo por los europeos -de la cual el sistema de los campos nazistas es, tal vez, el punto más alto.

Como la investigadora cubana Luisa Campuzano (2003)² plantea, la obra de Carpentier puede ser considerada un contradiscurso intercultural frente al discurso hegemónico eurocentrista con pretensión universalista. Comentando el estudio de Campuzano, H.O. Dill (2007) escribe: «En “*La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier*” (en: Baujín/Martínez/Novo 2005: 19-40), la misma Campuzano designa la Nueva Novela histórica latinoamericana iniciada por Carpentier como contradiscurso que subvierte el discurso oficialista neocolonial al deconstruir en *El reino de este mundo* la primera guerra de la burguesía francesa contra los haitianos y la falaz autoglorificación de Europa como portadora de civilización y progreso, de igual forma que en *El siglo de las luces* lo hace con la reintroducción de la esclavitud como anverso de la Europa ilustrada, y en *El arpa y la sombra* presenta a Colon como precursor del colonialismo».

Leyda me felicitó por la ponencia, que denunciaba el horror producido por el hombre blanco en la historia del mundo moderno, y enfatizó la importancia de evidenciar las contradicciones del pensamiento universalista occidental. *El Himno de la Alegría* de la Novena sinfonía de Beethoven, cantado por los asesinos nazistas en un campo de concentración, es la imagen potente que Carpentier emplea en la novela *Los pasos perdidos* para ilustrar estas contradicciones.

La voz de Voltaire en el proceso Calas, que el protagonista de *Los Pasos Perdidos* bus-

¹ <http://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1409/1043> (12/2018).

² L. Campuzano (2003) “Un extraño en dos ciudades”, en: Vásquez, pp. 31-42.

ca en una Europa próxima al abismo de la segunda guerra mundial, es por cierto uno de los símbolos de lo mejor de la cultura europea; pero sabemos que el mismo Voltaire era favorable a la idea poligenista de la diferencia racial y no hesitaba a invertir dinero en la trata de esclavos africanos.

En la novela *El siglo de las luces*, los principios generosos de la Ilustración que la revolución francesa proclama en París, son olvidados por los mismos revolucionarios frente a los intereses económicos que la esclavitud en las colonias representa.

Leyda tenía una sensibilidad especial frente a “los crimines cometidos por el hombre blanco en la historia”. «No olvides que yo soy descendente de esclavos» decía... «y de criollos españoles conquistadores que violaban a las mujeres indias y africanas... Tengo que asumir esta mezcla –que podemos llamar intercultural– con todas sus contradicciones».

Después de haber encontrado una total sintonía en relación a la lectura de Alejo Carpentier, Leyda y yo empezamos un intercambio teórico fructífero, sobre interculturalidad, transculturación, mestizaje...

En octubre 1997, Leyda viajó a Italia por la primera vez, para participar en una conferencia sobre el tema del racismo y presentar sus trabajos sobre el mestizaje. En los diez años siguientes, Leyda vino casi cada año a Italia, para participar como docente en el **Máster de interculturalidad y educación** que yo dirigía y a diferentes eventos nacionales y también internacionales como la escuela europea de verano sobre interculturalidad (ESCHOOL) que yo organicé en Cecina con motivo de un Encuentro anti-racista durante tres años, en 2000, 2001 y 2002.

En sus intervenciones, Leyda aportó al tema de la interculturalidad una perspectiva muy original para la academia europea. Hizo conocer el trabajo del antropólogo cubano Fernando Ortiz que, hasta hoy, es ignorado, o, peor, mal interpretado, y el concepto de transculturación. La propia contribución teórica de Leyda al tema de la interculturalidad puede ser considerada una anticipación del pensamiento decolonial. Mientras defendía la idea que el intercultural es constitutivo del cultural, Leyda siempre fue atenta a las relaciones de poder y al factor colonial en la lectura de los procesos interculturales. Aunque Leyda no participó directamente en la corriente de estudios post-coloniales o en la elaboración de la categoría de decolonialidad, utilizada en el sentido de “giro de-colonial” latino-americano³, una perspectiva que se ha desarrollado solamente en los últimos años de su vida, su pensamiento va en esa dirección.

Para Leyda, el trabajo de deconstrucción del pensamiento eurocéntrico tiene que acompañarse de la lucha “para el derecho humano al reconocimiento de la verdad histórica” – la historia siendo escrita principalmente por los poderosos. Esta búsqueda llevó Leyda a ocuparse de temas que son marginalizados en la investigación histórica, como el cimarronaje, el papel de las mujeres, especialmente las oprimidas, las esclavas, pero también las revolucionarias, las civilizaciones perdidas como la olmeca en México, cuya interpretación oficial se preocupa esencialmente de negar posibilidades –una presencia africana antigua en América pre-colombina– y no de buscar pistas originales...

Echo de menos a Leyda Oquendo, la echamos mucho de menos, pero su recuerdo sigue viviendo con nosotros. Las pocas páginas que siguen, escritas pensando en Leyda,

³Las categorías de colonialidad y de decolonialidad, como la idea de *giro decolonial*, fueron desarrollada originalmente por el filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado-Torres, por el filósofo argentino Walter D. Mignolo y por el sociólogo peruano Anibal Quijano.

tienen la ambición de hacer una síntesis -aunque superficial e incompleta- de las principales referencias teóricas que nos guían en dirección de una visión crítica de los procesos interculturales a través del análisis del colonialismo. Mas en general, el número especial de la revista tiene ambición de contribuir, en pequeña medida, al “giro descolonial”, con su búsqueda de prácticas conceptuales y teóricas de diversas tradiciones intelectuales, que sean distantes de la tradición occidental y eurocéntrica.

2. El intercultural es constitutivo del cultural

Desde siempre los procesos interculturales –contactos entre grupos culturales diferentes⁴– han constituido la experiencia básica universal de nuestra especie y también de las especies que nos precedieron. Actualmente, sabemos que nuestros antepasados Sapiens cruzaron los Neanderthal, hicieron sexos y produjeron hijos y hijas. Lo mismo hacían los Neanderthal con los Denisova⁵. En el intercambio sexual que se produjo (no sabemos si fue un intercambio de mujeres –como la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss sugiere; de hombres, como sugerirían las teorías de un matriarcado originario, o de ambos), se puede suponer que las parejas intercambiaron también informaciones relativas a sus culturas respectivas, por ejemplo, las mejores estrategias para cazar ciervos y bisontes, las técnicas de construcción de campamentos protegidos de los vientos fríos por barreras de huesos de mamut y pieles⁶, los rituales para honrar sus difuntos queridos. En estos antiguos milenios se desarrollaron entonces procesos “interculturales”, los Neanderthal y los Denisova ya siendo “seres culturales” como los Sapiens, y no, como se creía hasta hace poco, “brutos” sin razón y lenguaje –que ya eran todos seres “culturales”, si utilizamos la definición de cultura elaborada por Bronislaw Malinowski: como «esencialmente un aparato instrumental por medio del cual el hombre se encuentra en la posición de poder hacer frente a los problemas concretos que tropieza en su ambiente, en el curso de la satisfacción de sus necesidades»⁷.

Los intercambios entre grupos de Sapiens y Neanderthal, así como los entre los primeros sapiens se limitaron a algunas centenas de individuos. La organización social cambió después de la revolución agrícola cuando se formaron ciudades, sociedades y civilizaciones⁸, cuya organización social fue cimentada por las grandes visiones imaginarias producidas por los Sapiens –dioses protectores representados por sacerdotes, faraones o

⁴ En la ponencia utilizo el término “grupos culturales”; considero el grupo cultural algo más amplio que el grupo étnico- diferentes grupos étnicos- por ejemplo tribus- pueden ser incorporados en el mismo grupo cultural. En algunos casos utilizo la expresión grupos humanos.

⁵ El sexo entre especies y los secretos de Denny, la primera híbrida. Sapiens, neandertales y denisovanos copulaban entre ellos y es probable que tuviesen hijos con características peculiares https://elpais.com/elpais/2018/08/24/ciencia/1535120316_186140.html (12/2018).

⁶ <https://phys.org/news/2011-12-neanderthal-home-mammoth-bones-ukraine.html> (12/2018).

⁷ Originalmente fue publicado en la *Encyclopedia of Social Sciences* (1931); en español fue publicado en J. S. Kahn, *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1975. https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/00_CCA/Articulos_CCA/CCA_PDF/037_MALINOWSKI_Cultura_B.pdf (12/2018).

⁸ Según N.Y. Harari, gracias a la revolución cognitiva, los sapiens fueron capaces de colaborar en grandes números: «Somos los únicos animales que pueden hablar de cosas que existen solamente en nuestra imaginación: como dioses, naciones, leyes y dinero. No se puede convencer un sámpense a regalar una banana con la promesa de el paraíso después de la muerte. Solamente el Sapiens cree en estas cosas». La otra revolución –la revolución agrícola cambio completamente las formas de organización social: ampliando la disponibilidad de comida e provocando un enorme incremento demográfico, los grupos humanos devinieron mas numerosos hasta la formación de ciudades.

emperadores, promesas de reinos ultraterrenos, reglas y leyes inscritas en las piedras por ángeles o espíritus (Harari, 2014).

En los siglos y milenios, las culturas desarrollan caracteres diferentes en relación a la localización geográfica y las propiedades del medio ambiente, pero también con respecto a las relaciones con los diferentes grupos que entran en contacto, separados ahora por la fidelidad a dioses en lucha entre ejes, Pallas y Helios bajo le muras de Troya, Yahvé y Anubis bajo las pirámides. Pero, a pesar o también gracias a las guerras, las culturas siguieron intercambiándose.

En un ensayo de 1954, *Raza y historia*, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss plantea que ninguna sociedad se ha desarrollado en una soledad completa. Años después, Tzvetan Todorov (1988) sostiene que no se puede concebir una cultura sin ninguna relación con las demás culturas: *la identidad nace de la (toma de conciencia de la) diferencia*; además, una cultura no evoluciona si no es a través de los contactos: *lo intercultural es constitutivo de lo cultural* (p. 23)⁹.

3. Vinculaciones asimétricas y colonialismo europeo: capitalismo y elaboración de la teoría de la raza

A pesar de la situación real –lo intercultural es constitutivo de lo cultural–, la diversidad entre culturas no se ha mostrado a los humanos como un fenómeno casi natural, resultado de relaciones directas o indirectas entre grupos humanos. En el ensayo, ya citado, *Raza y historia*, Claude Lévi-Strauss introduce el concepto de “etnocentrismo”, para describir un fenómeno que él considera universal: los grupos humanos casi nunca han aceptado o respetado las diferencias culturales, sino que las han vivido como escándalos, con una actitud consecuente de repudio hacia las formas más distantes de vivir, pensar o creer. El repudio puede tener formas diferentes, según el tipo de relaciones entre los grupos –considerando que, en muchos casos, se trata de “vinculaciones asimétricas”, que se traducen en procesos de dominación y subordinación.

Las “vinculaciones asimétricas” entre grupos caracterizaron toda la historia de la humanidad¹⁰. Edward Said define como “imperialismo” la práctica, la teoría y las actitudes de un metropolitano dominante, cuando el “centro” gobierna un territorio lejano (Said, 1993: 8). En los últimos 400 años, el imperialismo se manifestó con la expansión de los países europeos en el resto del mundo. Aunque muchas civilizaciones anteriores –como la Romana– tenían colonias, y aunque percibían que sus relaciones con ellas formaban parte de un imperio central en relación con la periferia de las culturas provinciales, marginales y bárbaras, varios factores cruciales –la escala y la variedad de los asentamientos coloniales, las prácticas de gestión de las colonias, las formas económicas y la ideología política– entraron en la forma específica del imperialismo europeo posterior al Renacimiento, definido como colonialismo¹¹.

⁹ Todorov, Tzvetan y otros (1988) *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Ediciones Júcar. Colección Júcar Universidad. Serie Antropología, 2ª edición (1986, 1ª ed.). pp 322.

¹⁰ La cultura dominante impone una narración que raramente admite la influencia de la cultura dominada. “Grecia capta ferum victorem cepit” solían decir los romanos... pero de ninguna manera admitían el mestizaje con los Gallos –inferiores- o con los cartaginienses –malvados.

¹¹ El “colonialismo”, que casi siempre es una consecuencia del imperialismo, es la implantación de asentamientos en territorios distantes (Said 1993, p. 8).

El hecho de que la expansión colonial europea posterior al Renacimiento coincidiera con el desarrollo de un moderno sistema capitalista de intercambio económico significó que la percepción de que las colonias se establecieron principalmente para proporcionar materias primas para las economías florecientes de las potencias coloniales se fortaleció e institucionalizó en gran medida. Esto significaba que la relación entre el colonizador y colonizado fue encerrado en una jerarquía rígida de la diferencia profundamente resistente a los intercambios justos y equitativos, ya sea económicos, culturales o sociales.

En las colonias donde los sujetos eran de una raza diferente, o donde existían pueblos indígenas minoritarios, la ideología de la raza también se convirtió en una parte crucial de la construcción y la naturalización de una forma desigual de relaciones interculturales.

La raza en sí, con su racismo y prejuicio racial, fue en gran parte un producto del mismo post-Renacimiento y una justificación para el tratamiento de los pueblos esclavizados después del desarrollo del comercio de esclavos a través del Atlántico a partir de finales del siglo XVI en adelante. En tales situaciones, la idea del mundo colonial se convirtió en la idea de un pueblo intrínsecamente inferior, no solo fuera de la historia y la civilización, sino genéticamente predeterminado a inferioridad. Su sujeción no era solo una cuestión de ganancias y conveniencia, sino que también podía construirse como un estado de naturaleza.

4. Antropología cultural: evolucionismo, aculturación y transculturación

Como consecuencia de la expansión europea, los colonizadores entraron en contacto con prácticas culturales hasta aquel momento nunca imaginadas (pensamos en la libertad sexual de algunas poblaciones, como los polinesianos que tan sorprendieron los marineros del Capitán Cook). El interés para la diversidad cultural dio origen a diferentes prácticas culturales y sociales –de la escritura de los cuentos de viaje hasta el coleccionismo de los gabinetes de curiosidad–. Al final del siglo XVIII, una nueva disciplina de estudio –que tenía como objeto la diversidad de los costumbres– la antropología, apareció en el margen de la academia.

Influenciada por la visión colonialista de la época, la nueva disciplina fue, al principio evolucionista, y consideró las culturas como estados o etapas de una única trayectoria salvaje-bárbaro-civilizado (la civilización europea siendo el nivel más alto). Junto con el evolucionismo cultural, la idea de la supervivencia de la “raza” más apta, justificó las doctrinas colonialistas que se tradujeron en la cruda aplicación del darwinismo social.

El pasaje de la antropología evolucionista al relativismo cultural de Franz Boas, Ruth Benedict y Margaret Mead tuvo una enorme importancia metodológica, pero muchos antropólogos continuaron a utilizar paradigmas y categorías del pensamiento occidental, para el estudio de culturas que occidentales no eran. Así, Ruth Benedict, para categorizar grupos culturales de las primeras naciones Nord-americanas utiliza categorías como “apolíneo” o “dionisiaco”, mutuadas de la antigüedad griega y no de los mitos de los Pueblos o los Zuni.

Además de describir las sociedades “tradicionales”, los antropólogos se interesaron a los procesos que se produjeron en las zonas de contacto entre los pueblos –los espacios donde disparatas culturas se encuentran, se enfrentan y se mezclan–, elaborando conceptos como aculturación, mestizaje, hibridación...

Según los antropólogos de la época, en mayoría norteamericanos, las relaciones interculturales llevaban a un proceso de aculturación –según el cual la cultura subordinada adoptaba al final las referencias de la cultura dominante (Herskovits, 1938). En contraste con la idea norteamericana de aculturación, el antropólogo cubano Fernando Ortiz elaboró el concepto de transculturación¹². En la visión de Ortiz, la mezcla cultural ocurre en múltiples direcciones, y todas las culturas se ven afectadas y cambian – en lugar de limitarse a la que está siendo oprimida o dominada, generalmente una población indígena y / o sin poder.

Ortiz sitúa su idea después de la conquista ibérica en la época de la esclavitud, cuando los afrodescendientes y algunos pueblos indígenas trabajaban como esclavos en las plantaciones de caña de azúcar y tabaco en Cuba, creando una alegoría que conecta el azúcar con los europeos y los criollos (los blancos en Cuba) y el tabaco con los esclavos africanos de piel más oscura. Su propósito es mostrar cómo a través de la transculturación, los usos y rituales asociados con el tabaco o el azúcar se pasaron a otras culturas y luego se adoptaron y modificaron a través de otros tipos de usos y rituales. Por ejemplo, se refiere a cómo los indígenas usaban el tabaco por primera vez en los rituales religiosos, y cuando otras culturas comenzaron a usarlo, los rituales se alteraron, no a través de un proceso de aculturación en el que un propósito se considera superior, sino a través de la transculturación en el que no hay superioridad¹³.

El concepto de transculturación refleja la especificidad de los procesos interculturales en América Latina, en los cuales hibridación y mestizaje han sido más importantes que en América del Norte, hasta ser consideradas una expresión de la identidad latinoamericana –incluso el discurso político oficial. Pero, sin embargo, estos procesos fueron causados por la colonización que impuso modelos europeos, ignore o reprima la población indígena durante el proceso histórico que llevó a la formación de los países latinoamericanos, incluso en la época de la descolonización de la dominación española.

5. La antropología cultural frente al colonialismo. Situación colonial y culturas

Después de la segunda guerra mundial, durante la cual el pensamiento racista desveló el horror al cual podía llevar a la humanidad, la batalla de los antropólogos contra el racismo fue apoyada por Naciones Unidas y, especialmente, por la UNESCO. Entre tanto, el proceso político de descolonización se expandió desde India hasta Vietnam, desde Argelia hasta Congo.

En el citado ensayo de 1954, *Raza y Historia*, escrito en el marco de la lucha de UNESCO contra el racismo, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss plantea la cuestión del colonialismo, afirmando que la hegemonía de la cultura occidental –a nivel mundial– no es tanto el resultado de su superioridad tecnológica, como de imposición colonial de su dominación.

Desde una posición de relativismo cultural, Lévi-Strauss hace una crítica radical del evolucionismo cultural, llegando a cuestionar la misma idea occidental de progreso. Según Lévi-Strauss, podemos reconocer que hay “progreso”, solo cuando los logros de una cierta

¹² Ortiz F. El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940) Habana, Jesus Montero.

¹³ <http://wikis.la.utexas.edu/theory/page/transculturation> (12/2018).

sociedad y una cierta cultura van en un sentido análogo a el de la nuestra. Si en una cultura los valores fundamentales no corresponden a los nuestros, somos incapaces de atribuirles un significado, y no podemos reconocer el camino evolutivo de esa cultura.

Para los que pertenecen a la sociedad occidental, solo las adquisiciones que involucran avances tecnológicos representan progreso, porque este es el valor cardinal y la unidad de medida de lo que llamamos “civilización”. En relación al argumento que Occidente es un grado más alto de evolución, dado que se está imponiendo en todo el mundo como modelo de civilización y que diferentes áreas del planeta están siguiendo su ejemplo al industrializarse, Lévi-Strauss responde que este proceso ha sido a menudo forzado, a través de la colonización, y por lo tanto en detrimento de las poblaciones involucradas.

Según Levi Strauss, el hecho de que Occidente se encuentre en un mayor nivel de “progreso” en comparación con otras partes del mundo se debe básicamente al uso sistemático de la violencia contra otros países a través de la colonización y explotación de sus recursos, con un daño evidente a las poblaciones locales y ralentizando su proceso evolutivo.

Uno de los textos europeos más importantes de denuncia del colonialismo es el ensayo del antropólogo y sociólogo francés George Balandier *La situation coloniale. Approche théorique*, publicado en los *Cahiers internationaux de sociologie*, en 1951. Según Balandier, no se puede entender un pueblo colonizado al margen de una situación colonial que como tal influye sobre todos los aspectos de la vida individual y colectiva de los que lo padecen. Su corolario es que los sistemas políticos nativos, al igual que otros aspectos de la vida de las poblaciones, en ámbitos colonizados como África, no pueden ser analizados de manera independiente de la situación de subordinación estructural por la que atraviesan bajo el control de un poder exterior a sus sociedades.

Bajo la influencia de Balandier, los mexicanos Rodolfo Stavenhagen y Pablo Gonzalez Casanova¹⁴ dieron cuenta del hecho que los pueblos indígenas de México y por extensión los de toda América Latina se encontraban en una situación de dominación neo-colonial ejercidas por los mismos Estados nación dentro de los cuales estaban incluidos. Esta propuesta fue criticada en su momento tanto por las clases políticas –que no aceptaban el papel asignados, considerándose descendentes de libertadores, beneméritos de las Américas- héroes como Bolívar o Juárez¹⁵– que por actores radicales –marxistas– que daban prioridad a la explotación económica y a la perspectiva del socialismo. A pesar de estas divergencias, el concepto de “colonialismo interno” fue muy fertilizador, y mantiene su validez y capacidad de generalización tal como la comprueban las demandas de las actuales movilizaciones étnicas cuyas propuesta reivindican tanto derechos económicos y políticos como culturales e, incluso, territoriales (Barabas, 2015). La explotación no es solamente económica, pero también genera exclusión social, política, violencia material y simbólica, a causa de la ideología racista de la cual son víctimas las minorías, indígenas y los afrodescendientes.

En 1961, en el texto *Los dañados de la tierra*, el médico psiquiatra y filósofo Franz Fanón denuncia la naturaleza destructiva del colonialismo, que impone una deshumanización a los colonizados para imponer una mentalidad servil.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5Brw74WU1YU> (12/2018).

¹⁵ La referencia ideológica de los Libertadores como Bolívar o San Martín fue la Ilustración, que no fue carente de contradicciones, como bien describe Alejo Carpentier en *El siglo de las luces*.

6. Los estudios post-coloniales

A partir de la mitad de la década de 1980, en las Universidades de Inglaterra y de Estados Unidos, se constituye un campo heterogéneo de estudios teóricos –desarrollados por profesores indios, palestinos, argelinos– que tienen en común la idea del colonialismo como fundación de la historia de la modernidad y se concentran sobre el análisis crítico del *discurso colonial*, para mostrar como la dominación colonial e imperial se ha manifestado tanto a través del poder como a través del saber. El punto de partida y los aspectos críticos de estos estudios se concentran sobre cómo, a la época de la expansión colonial europea, la literatura y las diferentes ciencias humanas han elaborado un discurso sobre el otro que lo ha encerrado en una diferencia radical con el mundo occidental. Este campo va a ser definido como los estudios postcoloniales, los *post-colonial studies*.

El texto precursor, publicado en 1978, es *Orientalismo* de Edward Said, profesor de origen palestina residente en Estados Unidos. Para Said el orientalismo, sector disciplinar que estudia los costumbres, la literatura, la historia de los pueblos orientales, es un pensamiento que plantea una distinción “ontológica y epistemológica” entre Oriente y Occidente y, de consecuencia, es parte del proceso de colonización –que fue al mismo tiempo político, económico y cultural. La filología, la historia, la lexicografía, la teoría política y la economía se pusieron entonces al servicio de una visión del mundo imperialista y colonialista. Además, a causa del orientalismo, Oriente no es un tema sobre el que pueda tenerse libertad de pensamiento, puesto que se nos da ya definido, acotado y dispuesto de una forma cerrada, acabada y estereotipada.

Después de Said, varios autores desarrollaron el análisis crítico del discurso colonial, pero también ponen en el centro de la reflexión: «la ruptura histórica provocada a lo largo del siglo XX por las luchas anticoloniales y anti-imperialistas, reconociendo en ella uno de los elementos fundamentales de la genealogía de nuestro presente» (Mezzadra, 2008, p. 17)¹⁶. A partir de este enfoque, las temáticas desarrolladas son la emancipación de la *otredad*, el papel liberador de la subalternidad, la hibridación de las culturas –como proceso irreversible.

En India, por ejemplo, el grupo de estudios de los “*subalternan studies*” re-escribe la historia colonial del país y se focaliza sobre la conciencia del subalterno como conciencia colectiva emergente (Guha, 1985)¹⁷. Gayatri Spivak (2008) analiza la dimensión innovadora de los estudios de la subalternidad: «El grupo contrasta firmemente esta teoría de la emergente conciencia del subalterno con aquella tendencia del marxismo occidental que le niega conciencia-de-clase al subalterno precapitalista, especialmente en los escenarios del imperialismo» (Spivak, 2008: 35).

Los estudios postcoloniales ofrecen, entonces, una importante aportación para la renovación de la manera de mirar la modernidad en su conjunto. La historia global de la modernidad, desde sus orígenes (unos orígenes que, desde los libros de primaria, hemos aprendido a situar en 1492, con el descubrimiento y el inicio de la conquista europea del «nuevo mundo») debe ahora leerse a partir de una pluralidad de lugares y de experiencias,

¹⁶ <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf> (12/2018).

¹⁷ Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi, Oxford University Press, 1985.

en el cruce entre una multiplicidad de miradas que desestabiliza y descentra toda narración «eurocéntrica»¹⁸.

La perspectiva de los estudios postcoloniales representa una nueva manera de tratar los problemas de la cultura global y las relaciones entre las culturas locales y las fuerzas globales, superando la manera en la cual la narración más tradicional de la modernidad basada en la relación entre el centro y la periferia y considerando los flujos multidireccionales de los intercambios globales – una idea de multidireccionalidad y naturaleza transcultural de la cultura global.

Los estudios post-coloniales se conectan también con el tema del medio ambiente que hoy aparece como central en la producción de nuevos pensamientos como el eco-feminismo y la ecología anti-imperialista. La conexión de temas medio-ambientales con el pensamiento post-colonial deriva de la evidente conexión entre el tratamiento de la flora y la fauna indígena y el tratamiento de las poblaciones y la sociedades colonizadas.

7. Colonialidad y decolonialidad en América Latina

En el contexto latinoamericano, los estudios postcoloniales han tomado una forma original del pensamiento decolonial. Los presupuestos son los mismos: hay que considerar el punto de vista de los colonizados, minorados por las literaturas occidentales, adoptando el punto de vista de los subalternos. Considera que la emergencia de las hierarquías coloniales modernas empezó con la llegada de Colombo a América, 1492, y que la nueva fórmula de dominación social y explotación se construyó alrededor de la idea de la raza. Pero introduce también nuevos conceptos, gracias al pensamiento de diferentes autores como el filósofo mexicano Enrique Dussel, el sociólogo peruano Anibal Quijano y el semiólogo argentino Walter D. Mignolo.

Este último ha elaborado el concepto de la colonialidad del ser, que existe junto con la colonialidad del poder y del saber: «si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje»¹⁹.

Para entender este concepto hay que hacer una distinción entre colonialismo y colonialidad. El colonialismo denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. La colonialidad se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico,

¹⁸ Véase, para una síntesis de los estudios postcoloniales, D. Ghosh y P. Gillen, *Colonialism and Modernity*, Sydney, University of New South Wales Press, 2007.

¹⁹ <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/13.-Walter-Mignolo.-La-colonialidad-en-cuestión.pdf> (12/2018).

en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente.” Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo.

El grande tema del pensamiento decolonial es entonces como se puede operar un verdadero descentramiento frente al pensamiento occidental, que ha influenciado los mismos fundadores de la crítica anti-colonial, para volver a tradiciones de pensamiento más autónomas, incluso las autóctonas. ¿Cómo va a ser posible, entonces, establecer diálogos entre diferentes tradiciones intelectuales del Sur del mundo sin pasar para la mediación occidental? Y, en una cierta medida, ¿provincializar Europa y el Occidente?

El pensamiento decolonial busca entonces una pluralidad epistémica, o sea el reconocimiento de cosmologías o epistemologías tradicionales a la dignidad de saber tanto legítimas como la racionalidad científica y técnica occidental.

La recuperación de los derechos de los pueblos indígenas (o primeros), siguiendo la Convención de Pueblos Indígenas y Tribales, 1989 (Convenio núm. 169) que entró en vigor el 5 de septiembre de 1991 –derechos culturales y derechos a los recursos, va un poco en esta dirección (Barabas, 2015). La elección de Evo Morales y presidente de Bolivia en 2006, el primer presidente indígena de un país donde la mayoría es indígena, representa también una victoria de un pensamiento nuevo que va en dirección de la decolonialidad.

8. Conclusiones

Las relaciones interculturales en el mundo de hoy tienen que ser analizadas a través del enfoque de la decolonialidad –empezando con una crítica radical del eurocentrismo y de su identificación abusiva con el universal. En los años en los cuales Leyda y yo hemos compartido ideas y luchas, hemos buscado la pluralidad epistémica. El trabajo de Leyda ha contribuido al reconocimiento de las cosmologías o de las epistemologías tradicionales, atribuyéndole a la misma dignidad que la racionalidad científica y técnica occidental.

9. Bibliografía

- Balandier Georges, *La situation coloniale. Approche théorique, Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, 1951, pp. 44-79.
- Barabas Alica B., *Multiculturalismo e interculturalidad en América Latina*, INAH, México, 2015.
- Campusano Luisa, *Un extraño en dos ciudades*, en Carmen Vázquez, *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, INDIGO et côté femmes éditions, Paris, 2003, pp. 31-42.
- Dill H.O., *Carpentier multicultural, plurimedial, barroco y heterogéneo*, in *Iberoamericana*, VII, 25, 2007, pp. 199-215.
- Ghosh D., P. Gillen, *Colonialism and Modernity*, University of New South Wales Press, Sydney, 2007.
- Guha Ranajit (ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Oxford University Press, Delhi, 1985; trad. de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui del artículo «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography», Ranajit

- Guha (ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi, Oxford University Press, 1985, pp. 330-363.
- Herskovits, Melville J., *Acculturation: the study of culture contact*, J.J. Augustin, New York, 1938.
- Harari Y. N., *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*, traducción de Joandomènec Ros Debate, Plaza de edición, Madrid, 2014.
- Lévi-Strauss Claude, *Raza y cultura* [1954], Altaya, Madrid, 1999, pp. 37-104.
- Mezzadra Sandro (ed.), *Estudios postcoloniales*, Traficantes, Barcelona, 2008.
- Mignolo, Walter D., *The idea of Latin America*, Blackwell, Massachusetts, 2003.
- Ortiz Fernando, *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Jesús Montero, La Habana, 1940.
- Said Edward, *Orientalism* [1978], Pantheon Books, New York, traducción castellana de María Luisa Fuentes, Prodhufi, Madrid, 1990.
- Said Edward, *Cultura e imperialismo* [1993], Anagramma, Barcelona, 1996.
- Spivak Gayatri, *Los Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la historiografía*, traducción de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui del artículo *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in Mezzadra Sandro (ed.), *Estudios postcoloniales*, Traficantes, Barcelona, 2008, pp. 33-68.
- Todorov Tzvetan y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* [1986], Ediciones Júcar, Colección Júcar Universidad, Serie Antropología, Madrid, 1988².
- Vásquez, Carmen (ed.), *Alejo Carpentier et 'Los pasos perdidos'*, INDIGO et côté-femmes éditions, Paris, 2003.

10. Sitografía

- <http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1409/1043>
- https://elpais.com/elpais/2018/08/24/ciencia/1535120316_186140.html
- <https://phys.org/news/2011-12-neanderthal-home-mammoth-bones-ukraine.html>
- <http://wikis.la.utexas.edu/theory/page/transculturation>
- https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/00_CCA/Articulos_CCA/CCA_PDF/037_MALINOWSKI_Cultura_B.pdf
- <http://wikis.la.utexas.edu/theory/page/transculturation>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5Brw74WU1YU>
- <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>
- <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/13.-Walter-Mignolo.-La-colonialidad-en-cuestión.pdf>

Short note

El grupo Benetton. El lado oscuro de un imperio fundado en el colonialismo económico

ANTONIO RAIMONDO DI GRIGOLI

Università degli Studi di Firenze

La célebre marca textil Benetton nació en 1965 y en un lapso de tiempo de poco más de cincuenta años se convertía en uno de los imperios más notorios de la industria de confección. La familia Benetton, compuesta por Luciano, Carlo, Giuliana y Gilberto ha hecho de su empresa, establecida en Ponzano Veneto, en provincia de Treviso (Italia), un *atout del made in Italy*, aunque, como en su caso, el logro del éxito no es siempre sinónimo de transparencia y equidad. Eso lo saben los Mapuche (pueblo amerindio originario de la zona sur de Chile y Argentina) que desde años siguen luchando contra la familia italiana. ¿Por qué? Y, ¿qué relación hay entre el imperio Benetton y la desaparición y el asesinato de Santiago Maldonado ocurrido el 1 de agosto de 2017? Además, ¿qué relación hay entre la empresa de moda Benetton y el colapso del puente Morandi en Genova el pasado mes de agosto?

Para comprender la compleja vinculación entre el grupo Benetton y los Mapuche cabe remontar hasta el año 1991, cuando la familia compra la Compañía de Tierras Sur Argentino, llamada hasta el año 1982 *Argentinian Southern Land Company Ltd*, a través de la *holding* Edizione Reale Estate, cuando el grupo se convierte entonces en el principal hacendado de la Patagonía argentina. A partir de ese momento, los Benetton son los principales propietarios terrieros de la Patagonia argentina y tienen casi 900 mil hectáreas de superficie adquirida por 50 mil dólares.

El aumento del poder económico de la familia se conecta con la explotación de las tierras de la Patagonía argentina, utilizadas no solo para la ganadería, sino también para los yacimientos de petróleo y las construcciones de edificios de lujo, sin considerar el impacto que todo esto ha provocado desde un punto de vista ambiental. La multinacional presenta esta operación como una manera para utilizar y revitalizar unos territorios deshabitados y, aspecto que por el contrario resulta infundado, ya que en el proceso de compraventa de aquellas tierras al parecer vacíos. Benetton no ha considerado que una de las poblaciones indígenas de Patagonía vivía allí, es decir los Mapuche, obligados a dejar su propia tierra natal.

La expulsión de los Mapuche, acusados de clandestinidad y ocupación ilegal, en realidad representa un *cliché* tristemente notorio en la historia de los seres humanos, es decir la del avance del hombre blanco y occidental hacia tierras consideradas explotables. Además, es posible constatar una paradoja importante, o sea un lugar común debido a la falta de protección por la Argentina que, no obstante en su Constitución contemple la salva-

guardia de la diversidad étnica presente en el territorio nacional, no ha dudado cuando se trató de expulsar a los Mapuche.

El faro orientativo de esta lógica de poder está en el deseo de aumento de poder, en nombre de un modelo etnocéntrico político y cultural, que tiene como único objetivo el ejercicio de evaluación, así para crear inmensos imperios económicos, de todas maneras contra la población autóctona que se convierte en la enésima población apátrida, sacrificada en nombre del capitalismo.

Por su lado, los Mapuche hacen valer enseguida sus derechos y empiezan así una lucha contra la multinacional italiana, con el objetivo de apropiarse de nuevo de sus tierras. Su resistencia contra los Benetton es expresión de una de los varios asuntos similares al sistema neo-capitalista que propone el modelo – quisiéramos fuera ya obsoleto – de opresores/oprimidos, en el cual si hay individuos que luchan contra el poder, hay también otros que están obligados a trabajar para el poder.

A los tumultos generados por la población indígena contra el imperio Benetton, se conecta la historia de la desaparición de Santiago Maldonado, el 1 agosto de 2017, activista para los derechos de los Mapuche, después de la ocupación, según Amnesty International, de la comunidad mapuche Pu Lof en Resistencia por 100 oficiales argentinos en el departamento de Cushamen. El hallazgo del cuerpo ocurrió en el mes de octubre del mismo año, en el río Chubut...

Es necesario reflexionar y actuar crítica y políticamente con respecto a la muerte de Maldonado, símbolo del eterno *continuum* de violaciones de los derechos humanos y de la incapacidad por parte del estado de salvaguardar los que no forman parte del mecanismo económico del capitalismo.

Desde un lugar hasta otro, la contradicción del imperio Benetton no cambia: en primer lugar, tenemos que subrayar que la campaña publicitaria de la empresa es conocida en el mundo entero y paradójicamente la United Colours of Benetton, campaña publicitaria que utiliza un número indefinido de niños de distintas nacionalidades decanta la igualdad de raza. Además, un hecho de crónica reciente ha puesto bajo los focos la familia veneta, después del colapso de una sección de 200 metros del puente Morandi de Genova, ocurrido el 14 de agosto de 2018, causando la muerte de 43 personas y la afectación de 14 heridos.

Los Benetton han adquirido la sociedad Autostrade per l'Italia que tendría que ocuparse de la gestión estructural del puente Morandi, a través de inspecciones que nunca fueron efectuados, como lo demuestra el recién acontecimiento.

La intervención con Autostrade representa la joya de la corona de un imperio que, para mantener una seguridad lucrativa, que hoy en día es de 12 millones de euros, ha decidido expandirse y sobrepasar el proyecto político y económico originario, representado por el sector de la moda.

Mientras que las familias de los Mapuche y los italianos lloran todavía sus muertos, nos preguntamos qué lleva a las multinacionales como Benetton a pensar en el dinero y a no respetar ni siquiera la dignidad y la existencia de los seres humanos, ya que frente a la vida e incluso a la muerte, todos tendríamos que detenernos y reflexionar...

Book Reviews

***La Sociedad Abakua Enigmas y realidades* di Ediel Gonzales Herrera, Ediciones Extramuros, La Habana, 2017**

GIOVANNA CAMPANI

Università degli Studi di Firenze

Nel numero della rivista consacrato alle radici africane della cultura cubana, abbiamo deciso di restare in tema e di recensire *La Sociedad Abakua Enigmas y realidades* di Ediel Gonzales Herrera, pubblicato a La Habana nel 2017. Si tratta di una società segreta di origine africana, che si sviluppò a partire dalla prima metà del XIX secolo tra gli schiavi negri provenienti da Calabar o Carabalí (attuale Nigeria), ma si diffuse rapidamente anche tra le classi popolari mulatte e bianche, principalmente a La Habana e Matanzas.

Il libro ripercorre la storia della fondazione della Sociedad Abakua, inserendola nelle dinamiche della tratta negriera nella zona del Cross River (Biafra), dove vivevano diversi gruppi, abakpa, efut, efik, ibbos e ibibios. Gonzales Herrera mostra come, in particolare nel caso del popolo ibibio, le diverse società di iniziati permettevano il controllo sociale in assenza di stato, garantendo la adesione a norme precise. Le società di iniziati degli ibibio potevano essere anche femminili (Herrera cita il caso della società femminile ebre, composta da donne ricche che si dedicavano al commercio, ma gestivano anche una sorta di “saloni di bellezza” per le ragazze da marito). Nel contesto cubano, invece, dati i cambiamenti che la deportazione produsse, la società abakua è esclusivamente riservata ai maschi.

A cause dei conflitti tra i vari popoli nella zona del Cross River, da tempo inseriti nella tratta transatlantica anche attraverso il sistema delle case-canoa, veri e propri centri del commercio tra africani e europei, nella prima metà dell'Ottocento, furono ridotti in schiavitù e deportati in America anche capi delle società, con sufficiente conoscenza delle regole fondatrici e l'autorità necessaria per trasmetterle e creare nuove istituzioni a Cuba (ma anche in Giamaica, dove operò la Società del Leopardo).

La prima società segreta si chiamò Efi Butón. I suoi membri erano quasi tutti schiavi di casa di una ricca proprietaria de La Habana. Un rapporto del governo dell'epoca parla di questo «primer juego» al quale non erano ammessi bianchi e mulatti, e afferma che i membri sono conosciuti come «abakuás» o «ñañigos».

A partire dalla metà del secolo, il “ñañiguismo” si estese a mulatti e bianchi di classi sociali subalterne, che trovavano nella società forme di protezione e di riscatto.

Herrera analizza la funzione sociale della società abakua in rapporto con le trasformazioni economico-politiche di Cuba e de La Habana in particolare.

Risulta particolarmente interessante il tentativo di rispondere alla domanda: es el abakua una religión? E, come tentativo di risposta, il riferimento al lavoro di Fernando Ortiz,

che stabilisce un parallelo tra forme di religiosità greca e forme di religiosità “carabali”, in particolare per quello che riguarda i culti dionisiaci. «Ortiz expresa que el conjunto de las actividades liturgicas de los ñáñigos constituye una espontanea reproducción de los elementos esenciales de la tragedia griega».

La seconda parte del volume è consacrata ad una ricerca sulla situazione attuale della sociedad abakua, con interviste al presidente della società de La Habana e a diversi membri. Una delle questioni che viene posta riguarda anche il rischio di pratiche violente all'interno delle società, eventualmente ereditate dalle tradizioni. La risposta a cui giunge l'autore è negativa: l'impatto socio-religioso ha piuttosto una funzione positiva, promuovendo anzi principi di solidarietà e di etica. Il problema della violenza –più presente nelle zone dove sono anche diffuse le società abakua, perché zone più popolari' è legato alle complesse trasformazioni della società cubana, dall'utopia socialista ad un modello di società di consumo, parzialmente aperta al mercato e profondamente influenzata dal turismo.

Las editoras del volumen

Giovanna Campani es Catedrático de Educación Intercultural y de Antropología de Género en la Universidad de Florencia (Italia). Sus principales ámbitos de investigación son la educación intercultural, la pedagogía comparada, los estudios sobre la migración y el género, la inclusión/exclusión social, la integración de los migrantes en el sistema educativo y en las actividades interculturales, la protección de los refugiados, el tráfico de órganos humanos, las mujeres migrantes casadas, la colocación laboral de los migrantes y los menores extranjeros no acompañados.

Inaury Portuondo Cárdenas es Museóloga Especialista del Museo Casa de África. Miembro de la Cátedra Hemingway del Instituto Internacional de periodismo José Martí de La Habana, Museóloga Especialista del Museo Nacional Ernest Hemingway de Cuba 2004-2011, Premio del Festival internacional de Raíces Africanas Wemilere (2013 y 2016). Actualmente se encuentra en la fase de defensa del ejercicio académico de la Maestría en Gestión y Preservación del Patrimonio otorgada en el Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana.

Han contribuido a este número

Alberto Granado Duque es Director del Museo Casa de África en la Habana, Cuba. Profesor Adjunto del Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana, Profesor Principal de la especialidad de museología en dicho colegio. Presidente de la Comisión Nacional cubana del proyecto UNESCO “Ruta del esclavo”. Presidente del comité científico y organizador principal del Taller de Antropología Social y Cultural Afroamericana.

Maia Berzel es Licenciada en Psicología (UBA) con diploma de honor, y trabaja desde una orientación comunitaria con poblaciones diversas en variados contextos. Se especializa en el trabajo comunitario con jóvenes, lo que realiza desde una perspectiva de arte y transformación social, y sobre lo que se encuentra investigando. Es docente y formadora en las mencionadas temáticas.

Actualmente está finalizando la Especialización en Comunicación y Juventudes (UNLP). Posgrado de Actualización en Salud Social y Comunitaria. Coordinadora y facilitadora en distintos seminarios y talleres desarrollados en la UBA y en diversas organizaciones sociales. Se encuentra investigando sobre juventudes en el campo del arte y la transformación social dentro de un grupo interdisciplinario de investigación. Tiene formación en profesorado de danza jazz y en diversas disciplinas artísticas y en metodologías

participativas, lúdicas y artísticas. Desde 2008 se desarrolla en el ámbito social-comunitario en distintos espacios y contextos, con poblaciones diversas. Tiene experiencia laboral en organismos estatales y no estatales, en salud, cultura, educación, recreación, desarrollo social, fortalecimiento comunitario, trabajo en red, entre otras áreas temáticas. Es integrante de diversos equipos interdisciplinarios y transdisciplinarios. Es integrante del Colectivo de Psicología Comunitaria de Buenos Aires y el Colectivo Artecipación y forma parte de Circo del Sur.

María Vicenta Borges Bartutis, (Cuba, 1962). Lingüista, profesora auxiliar, investigadora y antropóloga de la Facultad de Español para No Hispanohablantes, Universidad de La Habana. Licenciada en Educación, Master en Linguodidáctica, Aspirante a Doctora en Ciencias Pedagógicas del Centro de Estudios para el Perfeccionamiento de la Educación Superior (CEPES) de la UH. Ha incursionado en investigaciones en las áreas de la Pedagogía, Didáctica, Enseñanza de español como lengua extranjera, Psicología, Antropolinguística, Sociolinguística, Linguodidáctica y en la Comunidad afrocaribeña con los descendientes de haitianos. Ha presentado trabajos en diferentes eventos nacionales e internacionales con temáticas relacionadas con la lengua, la sociedad y la cognición; la antropología social y cultural afroamericana; el Caribe, la música y poesía «Nicolás Guillén»; estudios socioreligiosos de las religiones de antecedente africano; educación y pedagogía «Apropiación, generación y uso solidario del conocimiento». Encuentro Iberoamericano de Pares Académicos «Reflexiones, investigaciones, programas, modelos, enfoques, perspectivas, estrategias y metodologías»; los cultos cubanos de origen africano y su papel en la configuración de la identidad cultural del pueblo de Cuba. Como resultado de su producción científica ha publicado artículos en revistas y libros nacionales e internacionales como: *Acuario*, Cuba; *REDIPE*, Colombia; *CASCA*, Canadá.

Teresa Victoria Burunate Sánchez, (Cuba, 1955). Lingüista, profesora auxiliar, investigadora y antropóloga de la Facultad de Estomatología de la Universidad de Ciencias Médicas de La Habana. Licenciada en Lengua y literatura Rusa (Instituto Estatal Pedagógico de Lipetsk, URSS, 1980) y Lengua y literatura Inglesa, Facultad de Lenguas Extranjeras FLEX, UH (1996), Master en Ciencias Pedagógicas 1980 y en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe y Cuba 2009. Ha cursado el Diplomado Crítica Teatral ISA 2013, Diplomado Cuba: JENS, cultura y racialidad. Antropología Facultad de Biología, UH 2009. Ha incursionado en investigaciones sobre sociedad, racialidad y cultura del Caribe. Ha publicado en *CASCA*, Canadá.

Javiera Carmona Jiménez nació en Santiago de Chile (1972), estudió Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas-Venezuela), es periodista, Magister en Arqueología y Doctora en Historia Mención Entohistoria, ambos grados por la Universidad de Chile. Se desempeña como profesora en la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso-Chile), en el Departamento de Ciencias de la Comunicación y en el Magister en Arte Mención Patrimonio. Sus temas de investigación abordan las industrias culturales, racismo, memoria, patrimonio (museos). Es autora del libro *Hans Niemeyer y la arqueología científica en Chile* (Logos Group, 2003) y actualmente está preparando la publicación *Memorias del genocidio Selknam en la Tierra del Fuego* en coautoría con la colega Ivette Martínez.

Nelson Aboy Domingo (Cuba, 1948). Diplomado en Antropología y Etnología, Miembro de: Unión de Historiadores de Cuba, Consejo Científico “Casa Museo de África” de la Oficina Historiador de La Habana, Asociación Cultural Yoruba de Cuba, Miembro Permanente de The National African Religion Congress Philadelphia, California, EE.UU. Ha impartido cursos, conferencias, talleres y realizado publicaciones en Cuba, Venezuela, México, España. Ha recibido varios premios nacionales y reconocimientos internacionales en sus cuarenta años de labor investigativa.

Antonio Raimondo Di Grigoli es Doctorando en Ciencias de la Formación y Psicología por la Universidad de Florencia (Italia), donde colabora también como estudioso. Sus intereses conciernen el análisis de la masculinidad y la violencia, así como los procesos de educación y de cultura que causan el origen de los estereotipos de género y de sexualidad en adolescencia. Ha participado en varios congresos y seminarios y ha publicado artículos sobre los temas de investigación.

Vicente Robinson Echevarría es profesor del Centro universitario Municipal de Cuba. Graduado en Geografía y MsC en Estudios Socioculturales, es Especialista en geografías Económica y Metodología de la enseñanza en geografía. Diplomado en Antropología.



Leyda Oquendo Barrios.



Leyda Oquendo Barrios con Giovanna Campani e Graciela Cerna.

