

Dina Picotti

El pensar en las culturas afroamericanas

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

Existentes en proporción significativa, en particular en las zonas de antiguas plantaciones o mineras, como el Caribe, Brasil o la región andina, a las que fueron deportados el 90% de negros esclavos por el proceso mercantil europeo, pero también a otras como el Río de la Plata donde su descendencia es menos visible pero real, tal como lo registra una documentación importante y múltiples signos físicos y culturales, participaron activamente en los diversos ámbitos de la vida hasta la actualidad, operando como factor intrínseco, no meramente externo o derivado y permeando todos los estratos sociales en nuestros países, de un modo más significativo de lo que suele percibirse o se quiere reconocer desde modelos civilizatorios que se imponen y a pesar de ellos.

Su presencia en todos los aspectos de la vida significó sobre todo la inserción de un modo de ser y de pensar, no obstante su variedad interna, que anima y se despliega en todas sus manifestaciones, al que cabe saber acoger y valorar desde sus propios criterios y de lo que éstos han venido a significar para nosotros. Todo pueblo y cultura se va constituyendo en la configuración de una determinada experiencia de la realidad, traducible en un logos, es decir, en un modo de pensar y de lenguaje; la conformación de éstos en América fue protagonizada por los diversos pueblos que conviven en el continente, entre ellos los afroamericanos, que a pesar de marginaciones y destrucciones se influyeron entre sí.

Sin ignorar la multidimensionalidad propia de las culturas negroafricanas, que interrelacionan sus diversas formas de lenguaje constituyendo un todo simbólico, nos referiremos particularmente a la mencionada comprensión básica de ser que revelan algunas categorías de su lenguaje, al sentido de la palabra y su presencia a través de diversos modos y recursos, así como a la noción de ritmo que compenetra todo tipo de manifestación y su sentido religante, religioso.

Un modo de ser y de pensar

A pesar de la diversidad de las culturas negroafricanas existe una comprensión básica común tradicional que sigue caracterizándolas e inspirándolas en su recreación en y fuera de África, no obstante pérdidas y asimilaciones. A partir del poderoso tronco de lenguas bantúes, que también se extendieron a buena parte de América, A. Kagame se refiere a cuatro categorías fundamentales de su sentido de ser, también rastreables en otras lenguas africanas:

- 'muntu', ser inteligente, con su plural 'bantu', comprende no sólo a los hombres, vivos y difuntos, sino también a los orishas, los loas y a lo divino mismo como la gran fuerza, creador y procreador primero;

- 'kintu', cosa, plural 'bintu', se refiere a fuerzas que están coaguladas, no operan por sí mismas, sino requieren el mandato de un 'muntu' y están a su cuidado. Se trata de los minerales, las plantas, los animales, los utensillos. De las plantas se exceptúan ciertos árboles, que como el 'poteau-mitan' en el vudú, son el camino de los loas; de ellos brota la palabra de los antepasados, son la senda de los difuntos, los loas, en su dirigirse hacia los vivos, son 'reposer' de los divinizados; como parte de esos árboles, también la madera, con la que se hacen las esculturas, tiene la cualidad especial de que los antepasados le conceden una consagración particular;
- 'hantu', fuerza que sitúa en el espacio y en el tiempo;
- 'kuntu', fuerza modal, como la belleza y la risa, determinada por el significado, que el nombramiento otorga, y el ritmo.

La raíz común 'ntu', no pensable como sustancia sino como fuerza; todo ser o aspecto de ser es una forma reveladora de esa energía cósmica en la que ser y existir coinciden, y en la que las contradicciones que a menudo encuentra el pensar occidental se superan. Esta comunidad de fuerzas marca la interdependencia de todo aspecto de la realidad y su armonía y la compatibilidad de intuiciones y formas de comportamiento, por ejemplo en el ámbito teórico las disciplinas responden a un sistema lógico tan compacto que quitando una parte cualquiera se desmoronaría la estructura total. Lo que da vida y eficacia a las fuerzas, que operan continuamente, sin interrupción, es 'nommo', la palabra, que es a la vez agua, semilla y sangre.

Se trata, en fin, de un modo de comprensión habitacional de una realidad viva. El africano se siente habitante de un mundo, no dominador, es decir en relación con la madre naturaleza y con los seres, concebidos como fuerzas vivientes; ello hizo que el colonizador occidental, ya sumido en el proceso abstractivo moderno no pudiera entenderlo y lo juzgara animista y pagano. En el entrecruce de tales fuerzas vivientes se inserta la articulación humana, con la convocatoria de la palabra que continúa la creación despertando y conduciendo las fuerzas naturales, a las que asimismo llaman la polirritmia y la polimetría musicales, los movimientos de la danza, las formas y colores de la plástica, el rito religioso y todo gesto de este modo de ser; una racionalidad habitacional articula aquel horizonte de sentido antes mencionado, que reubica al ser humano en su verdadero lugar privilegiado de 'muntu' y devuelve a cada entidad su propio sentido y dignidad de fuerza viviente, en medio de una 'civilización' hoy globalizada, que junto con sus innegables logros de dominio cognoscitivo y práctico redujo también los seres a objeto, instrumento y mercancía. En ello reside, como ya reconocía Sartre, la superioridad del negro en luchas comunes por lo que hoy llamamos derechos humanos .

La palabra

Si bien se ha dicho que el esclavo africano no logró cimarronear ciertos aspectos de la vida americana, como la lengua de sus amos, salvo el caso de los dialectos criollos, sin embargo es innegable su gran influencia sobre el español y el portugués, y en el Caribe sobre el francés, el inglés y el holandés, no sólo por el aporte de un porcentaje no despreciable de vocablos y modismos, sino también de estructuras más básicas, como por ejemplo la forma de nominar y el sentido mismo de la pala-

bra. De allí que los especialistas se orienten con mayor preferencia hacia ellas que a verificar relaciones más superficiales, tales como la conservación de vocablos.

Con respecto a éstos los lingüistas los han ido registrando en número considerable y en su procedencia de las diversas lenguas africanas de origen, así como en su recreación como fruto del proceso de asimilación y acomodación a lo nuevo. A pesar de que los esclavos, al ser arrancados de su tierra y comunidades y traídos a América en muy joven edad perdieran en gran parte las lenguas y culturas de sus antepasados, sin embargo, según toda clase de testimonios, sobre todo literarios, mantuvieron su esencia reorganizando creadoramente el material lingüístico al sustituir unos vocablos por otros o reformarlos y producir imágenes como lo hacían en sus lenguas originarias.

Porque para los africanos el lenguaje no es, como normalmente para los europeos, la concepción de mundo de un pueblo, por la que éste se presenta como unidad cultural, sino que 'nommo'-voz bantú-, la palabra, precediendo a la imagen, no es idea, imagen portadora de sentido, sino sólo la expresión fonética de un objeto; no tiene valor cultural por sí misma, sino que se la otorga el hablante cuando crea una palabra-semen formando una imagen. Lo que constituye una lengua no es un tesoro de vocablos, sino el modo, 'kuntu', de utilizarlos, que es fuerza independiente, una categoría fundamental del pensamiento negroafricano en general. De esta suerte han podido surgir en el mundo afroamericano lenguas mixtas como el 'créole' -en Haití, dicciones de origen francés y aún español con términos de procedencia fon, lengua de los ewes de Dahomay-; en Surinam el 'taki-taki'-síncresis de voces portuguesas, holandesas y británicas, regidas por una sintaxis más propiamente africana, con palabras de esta última procedencia- y el 'Saramacca tongo' o 'deepi-tahki' -con expresiones casi exclusivamente africanas, sobre todo de origen fon; el 'papiamento' -elementos procedentes del holandés, danés, portugués, castellano y francés con otros procedentes de lenguas africanas-, que domina en la isla de Curacao en el Caribe; en los Estados Unidos de N. A. además del 'créole' afrofrancés, diferente al haitiano y que todavía se habla en la Luisiana, surgió el 'gullah' en las islas homónimas frente a los estados de Georgia y Carolina del sur, además de la influencia general que aportaron los africanos sobre el inglés a través de vocablos, alteraciones sintácticas y expresiones. Estas lenguas son mal llamadas dialectos, es decir, variaciones o degeneraciones del español, francés, inglés, holandés, porque su vocabulario procede preferentemente de palabras europeas y en parte africanas, pero la sintaxis sigue las reglas de la gramática africana; si se considera, como expresa J. Jahn, que la esencia de una lengua no reside en el vocabulario sino en la estructura gramatical, entonces habrá que considerarlas lenguas 'neoafricanas' y no indogermánicas recientes. En Brasil la influencia también ha sido notoria, no sólo por el número de términos aportados al portugués, sino por sus efectos sobre la sintaxis y la entonación, así como con respecto a la nasalización que se observa en la voz brasileña. En Cuba, ya el africanista Fernando Ortiz había señalado la gran influencia de los negros sobre el castellano en el aspecto lexicográfico, sintáctico y fonético. De modo semejante en Perú, Fernando Romero entre otros especialistas ha hecho un detallado estudio de las marcas fonéticas, gramaticales y sintácticas en la zona costera de lenguas africanas sobre todo pertenecientes a la zona congo-angoleña, dejando abierta la posibilidad de que

se hayan desarrollado también hablas locales, como el créole constatado por Germán de Granda en la zona colombiana de San Basilio de Palenque, refugio colonial de negros cimarrones.

En el español hablado en Argentina se ha registrado un porcentaje apreciable de vocablos, expresiones y modos de hablar de procedencia africana; N. Ortiz Oderigo pudo reunir más de 500 dicciones que proceden de diversas lenguas africanas sobre todo del poderoso tronco lingüístico bantú y del congolés, así como I. Pereda Valdés desde el Uruguay en la zona del Río de la Plata.

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

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

Por estas cualidades que le son propias, la palabra transforma al mundo. Cuando en este siglo poetas africanos comenzaron a hablar en lenguas europeas, en

el modo y con la fuerza de la palabra africana, se comenzó a escuchar, y ello no dependió de un momento histórico propicio, más que la circunstancia de que poetas negros pudieran expresarse y hacerse inteligibles, sino que reposa en su antiquísima tradición, ahora también vertida en otras lenguas, que persistió dondequiera la poesía africana ejerciera su influjo. Según ella la palabra poética ejerce su fuerza sobre las cosas, su hechizo -en el sentido eficiente más propio que posee el hechicero entre los africanos-, en su puesto de mando sobre el mundo, poniendo a las cosas al llamarlas en su gran contexto, como palabra-semen que las engendra. Lo así gestado queda al cuidado del hombre y le sirve en relación fraternal, pues 'muntu'-hombre-, 'kintu'-naturaleza, cosas, material de cambio-, 'hantu'-espacio y tiempo- y 'kuntu'-fuerza modal- están en tanto fuerza-ntu- estrechamente emparentados; también le ordena, de allí que el imperativo sea la forma de tiempo fundamental: ordena al futuro cómo ha de ser, y cuando esa visión del futuro se sitúa en el pasado, manda irrevocablemente, como si la orden ya se hubiera cumplido; donde hay un presente no describe, narra, sino que conjura. Algo acontece cuando el poeta lo profiere y él mismo, como fuerza entre fuerzas, se transforma. 'Nommo'-la palabra- es humedad, fluidez, semen, sangre.

Un fluir singular es la 'risa'. En la poesía neoafricana aparece frecuentemente en la figura de un río que rompe cadenas, libera, en tanto fuerza libre especial, que a menudo permitió al esclavo superar sus vicisitudes:

...un río nace en la altura y rueda hacia los valles; en su curso arrastra oro y plata, barro y vidrio. Continuamente está cambiando, nunca se cansa, siempre está revelando su alma. Un río es la eterna risa de los negros en el oscuro rostro de la selva virgen .

En estas consideraciones acerca del sentido africano convocador de la palabra, que tanto peso tiene en nuestra identidad y que recupera dimensiones originarias en una época de instrumentación y manipulación del lenguaje, a la vez que de grandes posibilidades, cabe también hacer referencia a su relación con la 'escritura' y sus modalidades. La importancia de ésta para la conservación y despliegue de una cultura ha sido discutida: épocas de grandes avances como el neolítico no la tuvieron, por lo que Lévi Strauss le negaba relación directa. Si se tiene en cuenta su otro rol, más trascendente, de comunicación, entendiéndose por escritura signos pintados, incisos, raspados o impresos, se puede incluir el lenguaje de los tambores, más adecuado al tipo tónico de las lenguas africanas que una escritura alfabética, que requiere un complejo sistema de acentos, consonantes y otras marcas para indicar no sólo las tonalidades sino también los matices.

En África el tamborillero no fue un simple intermediario de noticias, sino un intérprete del legado de los antepasados, por lo que podía articular la épica, la lírica, los himnos y actuar oficialmente como historiador. El intento de los misioneros de hacer callar a los tambores 'paganos' se dirigió especialmente a él, destruyendo de este modo las fuentes más fidedignas. Hoy, en la medida en que se impuso la instrucción escolar europea, el lenguaje de los tambores está prácticamente extinguido; los jóvenes africanos suelen ya no comprenderlo, aunque su presencia latente se manifieste, por ejemplo, como también relata J. Jahn , cuando los niños de Camerún llaman a la pizarra de clase, con instintiva conciencia de lo que ella significa, *esa pared negra donde se habla con los muertos.*

A pesar de ello, los tambores están todavía presentes entre nosotros en América, porque han venido a formar parte de nuestro lenguaje, con la fuerza que le imprimieran sus importadores africanos. Cual elocuente escritura conservaron, recrearon y continúan convocando; acompañaron las gestas patrias, fueron pregoneros oficiales y transmiten hoy un particular sentido a las manifestaciones populares, justamente por haber constituido el lenguaje de los esclavos y por extensión de los ciudadanos sin o con escasa voz.

El ritmo, su lógica y narrativa

El ritmo reviste una importancia básica en la concepción negroafricana de la realidad y se despliega concretamente en los diferentes aspectos de su vida y cultura. Asumiendo este hecho, habrá que visualizarlo como una lógica, en el sentido griego originario de la palabra 'logos'-comprensión y articulación de ser-, en el juego complejo y siempre creativo de sus elementos, que trasunta un sentido de las cosas y de las relaciones humanas y anima todas las expresiones de las culturas negroafricanas, donde ellas estuvieron y están presentes. Y habrá que registrarlo también como una amplia narrativa, cuya estructura, sensibilidad y riqueza de manifestaciones es altamente convocante en el mundo actual y merece ser acogida, tal como lo mostraremos en algunos ejemplos actuales.

Tal como lo afirma el poeta senegalés L. S. Senghor, el ritmo es para el africano la arquitectura del ser, la dinámica interior que le da forma, la pura expresión de la energía vital, el choc que produce la vibración o fuerza que sensiblemente nos toma en nuestras raíces y se expresa materialmente a través de líneas, colores, superficies y formas en arquitectura, escultura o pintura, a través de acentos en la poesía y en la música, de movimientos en la danza; es el modo y forma de la palabra que la hace activa, eficaz, hasta el punto de afirmarse que la palabra rítmica divina creó al mundo: por ello prima el arte poético africano sobre el plástico como arte puro y en el poema el metro es rítmico.

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

carnar un loa determinado: los tambores 'dicen' la palabra hechicera, que convoca a un determinado danzante para ser poseído por un loa concreto.

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

En la obra plástica como en toda otra, lo que sobre todo desde la modernidad se entiende por arte en Occidente, reviste en el sentir africano caracteres propios, diferentes, que es preciso tener en cuenta para no malentenderlo, como ha ocurrido en éste y otros aspectos de su cultura. La obra de arte, literaria, musical o plástica es tal, como lo ha detenidamente mostrado J. Jahn, cuando es palabra creadora, eficaz, funcional; de allí que tenga prioridad el proceso creativo de la forma, 'kuntu', la armonía de significado y ritmo, sentido y forma, sobre la obra acabada.

En casi todas las lenguas africanas, el vocablo que equivale a 'bello' significa a la vez 'bueno', se equipara a calidad, eficacia; es fuerza creativa que pretende crecer. Por ello no existe la belleza como puro placer desinteresado, ni el arte por el arte, porque sería ineficaz, sin sentido; la obra es acción, armonía de significado y ritmo, sentido y forma: el poema en su recitado, la obra plástica en su función de estimulante por ejemplo en la veneración de un orisha, la máscara en el movimiento de la danza. Por ello también, como dice Senghor, el artista, comprometido, se preocupa por actualizar y no por crear una obra perdurable, aunque pueda llegar a serlo. Su función no apunta a una finalidad, sino a un sentido; por ejemplo aún en una obra profana, como un azadón, la forma es más importante que la finalidad, porque el instrumento, el mismo trabajo son sólo preparatorios y es la palabra convocante, 'nommo', la que hace que el cereal germine y crezca. Los materiales con que se hace una obra -piedra, metal, barro y aún la madera, que ocupa un primer lugar porque proviene del árbol, camino de los invisibles para el vodú haitiano- son sólo 'kintu', cosa, al cuidado del hombre; el trabajo manual del artista, aunque importante, es sólo previo, la palabra es la que hace surgir una imagen, figura, y su nombramiento -tú eres tal rey, antepasado, orisha, etc. - determina lo que ella expresa, no su aspecto externo, que puede ser el mismo de otra; el espectador ha de renovar el nombramiento para que la figura signifique algo, su agrado la potenciará o también podrá ocurrir que

ya no le signifique nada. Por ello la imagen nunca se convierte en ídolo o fetiche. Pero si por el nombramiento recibe significación, ello es posible gracias a otro componente, el 'kuntu' o modalidad, que hace reconocible tal nombramiento por ciertas determinaciones que expresan la categoría ontológica a la que pertenece la imagen y por atributos que la van definiendo más y son propios de cada región, aunque sin individualizarla, porque se convertiría en realidad y dejaría de revelar tras el mundo visible un universo de fuerzas ordenado.

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

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

Sin embargo, otra forma certera para percibir su grado de presencia y fuerza es la observación de su efecto histórico. Como ya lo han expresado críticos e historiadores del arte, la influencia del Africa subsahariana sobre el arte moderno occidental ha sido decisiva. Para figuras como Derain, Braque, Vlaminck, Matisse, Pi-

casso el encuentro con la estatuaria negro-africana, esos enigmáticos seres humanos desproporcionados, de rostros sobredimensionados y caracteres fuertes, operaron como una verdadera catarsis, una liberación del imaginario en sus búsquedas de renovación de la forma. Picasso la descubre en 1907, a los 29 años; percibe su fuerza, la combinación de sus elementos y el ritmo de sus formas, con un sentido preciso que ignora pero que sospecha tiene que ver con la esencia misma de las cosas; su camino estético se ve profundamente transformado y en su célebre obra del mismo año, *Les demoiselles d'Avignon*, los rostros de personajes desarticulados toman la forma de máscaras africanas. De este modo, el arte africano tiene mucho que ver con el nacimiento del cubismo, con las corrientes pictóricas que le seguirán, sobre todo el surrealismo, particularmente en Max Ernst. Continúa hoy inspirando a los pintores y escultores del mundo, como a la mayor parte de los demás ámbitos de la creación artística, comenzando por la música contemporánea.

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

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

La narrativa musical

Al hablar de narrativa rítmica, nos referimos a su calidad de relato y a éste como uno de los recursos del lenguaje, al que en la tradición occidental se refiere la *Poética* aristotélica a través de la noción central de 'mythos' en su doble sentido de 'fábula', como historia imaginaria, y de 'intriga', como historia bien construida, es decir el relato en tanto puesta en intriga. No se trata de una estructura estática sino operativa, de un proceso integrador de elementos heterogéneos -tiempos, factores diversos- que se realiza a la vez en el autor y en el lector, espectador o participante. Inspirándonos en un modelo más moderno, en la teoría kantiana del esquematismo trascendental de la imaginación, creadora de las categorías en tanto principios ordenadores del entendimiento, es preciso también registrar que el esquematismo narrativo posee su propia historia, con modos característicos en cada cultura, con sus tradiciones de modelos que se conforman en la interacción de sedimentación e innovación, una especie de gramática que rige la composición a través de un abanico de soluciones que van desde el polo de la repetición al polo contrario del desvío, para producir una obra siempre original, nueva.

Refiriéndonos a los ritmos afro, hay formas básicas que se repiten en la música, la danza, el canto, la plástica, la literatura, que imprimen un carácter propio que permite distinguir las como producciones negroafricanas, pero exponiendo a su

vez una gran riqueza de variaciones motivadas por la propia concepción recreativa del ritmo y por la diversidad de habitat que enfrentó la diáspora con sus respectivos contextos geográficos y poblacionales, y por lo tanto culturales y por las novedades y desafíos de los tiempos.

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

Por ejemplo el lenguaje del tambor no es una especie de alfabeto Morse, como a veces se ha creído por ignorar la concepción africana, sino encarnación directa y natural de la palabra, comprensible para los iniciados, dirigida a los oídos y no a los ojos como la escritura alfabética, reclamando una lógica correspondiente de la escucha en lugar de la contemplación sensible inteligible greco-occidental, que habría que tener muy en cuenta cuando se habla de inteligibilidad entre nosotros, porque se acerca más a la tradición indígena y la refuerza. No atesora sólo ritmo y melodía como la escritura europea en versos, sino además el conjunto melódico-rítmico de las palabras. Con sus fórmulas rítmicas llama a los orishas en la santería cubana, convoca a los loas en el vudú haitiano, imparte órdenes terminantes a los ñañigos en Cuba y gracias a él allí se conservan aún restos de lenguas africanas, perviven con fuerza en las llamadas afrouruguayas.

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

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

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

su fuerza ancestral una alternativa dionisiaca al hombre alienado; como ajuste al ambiente científico y tecnológico de nuestra era.

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

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

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

En los años cincuenta se dio masivamente la llegada del 'rock and roll', y aunque pocos se lo imaginaban, llegaba para quedarse. A partir de esta especie musical, hija del 'rhythm and blues' y del 'country', se produciría una reestructuración de la actividad musical acompañada por el nuevo impulso de la industria discográfica y una trama de consumo en torno a la subcultura del *pop*: un sensualismo nuevo y un retorno a la cultura tribal en medio de la sociedad opulenta, en la figura de Elvis Presley - un eros renacido de raíz negra levemente disfrazada en el aspecto de muchacho bueno, que admiraba a los camioneros de Memphis y soñaba con ser estrella de cine, sus grandes éxitos discográficos, todo ello modificó la producción de la

música popular y revolucionó los modelos juveniles, comprados por la clase media norteamericana y luego mundial. Esta nueva música fue comparable en los años cincuenta a lo que había sido el jazz en los veinte, como manifestación específicamente juvenil y adolescente. En Argentina, paralelamente desde los años sesenta grupos de jóvenes músicos se reunieron en boliches de Buenos Aires para gestar una alternativa; luchando contra todo tipo de dificultades, el movimiento fue ganando espacio y calidad de propuesta, hasta que a fines de esa década ya se habló de un rock nacional, que no sólo priorizaba la lengua castellana sino hablaba de las propias realidades sociales y políticas, como expresión de una juventud que necesitaba canalizar musicalmente sus inquietudes. Durante cuarenta años escribió, y lo sigue haciendo, una historia rica en personajes protagónicos, en ingenios creativos, sonidos y palabras que son hoy parte valiosa de nuestra cultura popular y de su construcción mestiza.

La narrativa danzante

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

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

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

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

Una particular mención entre las danzas rioplatenses de origen afro merece el tango. La palabra 'tango', procede según N. Ortiz Oderigo de la voz 'Schangó', que denomina al dios yoruba del trueno y las tempestades, apoyando esta

interpretación el hecho de que en Argentina como en otros países americanos el tambor llevaba este nombre, y de que Shangó sea el dueño de los membranófonos, hasta el punto de que ciertos percusivos, los batá, que perviven en Cuba y Trinidad, sólo se tañen para esta divinidad; a su vez el paso de la voz nagó 'sàngó' a 'tango' habría ocurrido sin dificultad puesto que la 's' se asemeja a una s castellana muy silbada y la acentuación supuestamente aguda en su origen, en boca de los nigerianos es apenas perceptible y debió parecer grave a oídos occidentales. Como en otros casos, 'tango' fue también un nombre genérico para referirse a danzas de negros y a los lugares donde se reunían; existen además diseminadas por el continente africano voces de la misma familia de palabras que designan tambores, ritmos y al mismo acto de danzar.

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

De los 'sitios', las 'naciones', estas danzas se trasladan a las academias de bailes, piringundines y lupanares de la ciudad en los años posteriores a 1852, intensificándose dos décadas más tarde; los músicos son en su mayor parte negros y mulatos, los instrumentos no son los mismos -los tambores son reemplazados por flautas, clarinetes, pianos y violines-, pero sí los ritmos, el candombe de parejas separadas se transforma en danza enlazada; no han quedado partituras porque los primeros ejecutantes desconocían la notación musical, aunque sí letras de carácter satírico, festivo o dionisiaco que testimonian la transformación; en la década de 1870 los tangos de los negros son cantados en las calles de Buenos Aires ante la presencia de los pobladores. Ya a fines de la década de 1900 o poco antes el tango se introduce en los salones de la burguesía porteña a través de jóvenes que concurren a los ambientes antes mencionados, y de allí pasa a los salones europeos. Fernando O. Assunção registra tres aspectos en la conformación del tango rioplatense: uno musical coreográfico, de la habanera portuaria en la ruta de Cuba al Plata, incluidos puntos tan coloridos y singulares como Marsella y Orléans; un segundo aspecto coreográfico-musical, de los milongones surgidos en las trastiendas de pulperías, bolichones y cuartos, entre pardos, chinas, milicazos y compadritos; un tercero cantable, poético-musical, hijo del tango español y americano, de las zarzuelas y cuplés, acompañado por guitarras y voces en teatrillos, circos, salones y romerías de las orillas platenses. Su génesis se habría iniciado a mediados del s. XIX, en la época de la segunda fundación de Montevideo, que coincide con la reunificación de las Provincias Unidas en Argentina

después de Caseros y tendría su etapa culminante de concreción hacia finales de la década de 1870, al producirse el gran cambio cultural en el Plata con la inmigración. Un auténtico producto de la cultura popular en las orillas urbanas y litorales, donde se reunieron "gauchos caídos en el arrabal, negros libertos, inmigrantes desacomodados, marinos, marginales, proletarios, niños bien o mal de familias patricias", con sus respectivos ritmos, danzas, cantos, instrumentos, para dar cauce a las penas y gozos del diario vivir de una nacionalidad que se definía, ascendiendo con fuerza pujante a pesar de censuras y obstáculos, de las orillas al centro, no sin pasar por Marsella y París y recibir consagración mundial.

A partir de mediados del s. XIX se configura la 'milonga', que tuvo un rol importante en la constitución del tango, como forma urbana más que rural, entre guitarreros criollos para acompañar cantos apicarados. Es denominada, a causa de los ambientes donde se interpretaba, con el vocablo de origen bundu, una de las lenguas bantúes, 'milonga', es decir, palabrerío, canto oral y por extensión reunión de negros para cantar y bailar, baile o reunión de mal tono en una casa de trato.

Se construye sobre la forma 2/4 de las polcas acriolladas de cantar, a las que el estilo afro con el ritmo de los candombes imprime un sello nuevo: síncopa, silencios y ritmo. Es recogida por los nuevos payadores del suburbio como apoyo para su canto repentista e influye en la definición del canto canción a través de la garganta privilegiada y carismática de Carlos Gardel, quien habría tenido, por su cuna oriental rural, origen semi-payadoresco.

Otras danzas de indudable origen africano en el Río de la Plata son el 'candombe', el 'malambo', la 'zamba', la 'chacarera', el 'gato', con el típico ritmo de 2/3. 'Malambo', voz proveniente del África oriental, de la antigua colonia portuguesa de Mozambique, indica un tipo de 'batuque' o danza medicamentosa de la región. 'Zamba' o 'zambé' denomina uno de los tambores o tamboriles de un solo parche, que se percute con ambas manos o con una mano y un batidor, y que podía ser también un tronco ahuecado o un elemento de madera hueca, de origen europeo; pasa a nombrar la danza correspondiente, como en otros casos.

La narrativa poética

Es imposible comprender a los pueblos africanos, como afirma A. Hampaté Ba, uno de sus especialistas nativos, sin su tradición oral, esa herencia de conocimientos de todo orden, pacientemente transmitida a través de los tiempos y que reposa en la memoria de la última generación de los grandes depositarios, de los que se puede decir que son la memoria viviente de África. La oralidad, que por otra parte es madre de lo escrito, merece tanta confianza como cualquier otro testimonio humano, cuya credibilidad se apoya en el hombre que testimonia, y no sólo tiene a su favor el ser la función de la memoria la más desarrollada en las sociedades orales, sino en que el vínculo con la palabra es más fuerte: el hombre está ligado a su palabra y comprometido por ella, que testimonia lo que él es; la cohesión misma de la sociedad reposa sobre el valor y respeto de la palabra. Además de este valor moral fundamental, detenta en las tradiciones africanas, como en la mayoría de las antiguas culturas, un carácter sagrado por su origen divino y las fuerzas depositadas en ella. Según la tradición bambara del Komo, una de las grandes escuelas de iniciación de

Mandé, en Malí, la palabra, 'kuma', es una fuerza fundamental que emana del Ser supremo, Maa Ngala, como instrumento de su creación: al sentir nostalgia por un interlocutor habría creado al hombre, Maa, como síntesis de todo lo que existe y receptáculo por excelencia de la fuerza suprema, dándole en herencia una parcela del poder creador divino, el don del Espíritu y la palabra, e instaurándolo como guardián de la armonía de su universo; le habría hablado y dotado de la facultad de responder. Las palabras, divinas por descender del creador, en contacto con la corporeidad pierden un poco de su divinidad, pero se cargan de sacralidad; de este modo sacra, la corporeidad emite a su vez vibraciones sagradas que establecen la relación con el creador. Así la palabra es a la vez divina en sentido descendente y sagrada en el ascendente. Todo habla en el universo, todo es palabra que ha tomado cuerpo y forma; a imagen de la palabra del creador, de la que es un eco, la palabra humana pone en movimiento las fuerzas latentes, las acciona y suscita, puede crear tanto la paz como destruirla.

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

De este modo, la lírica africana ha de ser comprendida a partir de los rasgos característicos de su cultura y más precisamente de su mencionada concepción del lenguaje, diferenciándola de movimientos o estilos europeos, con los que pudiera parecer que tiene algo en común, como por ejemplo con el expresionismo, el surrealismo y la lírica moderna.

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

La concepción religiosa

La vitalidad innovadora, la gran fuerza creativa que los esclavos africanos mostraron en América, en una amplia distribución y división de pueblos, es el producto final de siglos de transformación, durante los cuales fueron agentes activos. Las creencias afroamericanas constituyen un sistema de valores y percepciones subyacentes, que toma determinadas formas según las condiciones peculiares de cada lugar, como sucede con otros aspectos de su cultura, y que sobre todo detentan un profundo sentido religador, que permitió preservar un ethos a lo largo de dramáticas luchas y de presiones hegemónicas.

En el sistema de interrelaciones dinámicas en que se dan las culturas africanas, la religión constituye el mayor exponente, que impregna y marca todas las ac-

tividades, aún las más profanas, puesto que caracteriza a su tipo de imaginario. Por ello, en la diáspora fue el factor fundamental que permitió el reagrupamiento de los africanos y sus descendientes, la transmisión de valores esenciales, dentro de un proceso de continua adaptación, fagocitación de elementos foráneos y reinterpretación. A su vez, a través de la más variada gama de manifestaciones, generalmente desconocidas o malinterpretadas por el blanco debido a su extrañeza y carácter iniciático, han influido la sociedad global americana, permeando sobre todo la religiosidad popular, tal vez más con actitudes que con elementos precisos.

El vudú haitiano y la santería cubana, así como diversos ritos en Brasil, constituyen exponentes notorios de esta situación e importancia de lo religioso. A pesar de su diferencia hay rasgos fundamentales comunes: el culto no es referido al espíritu supremo, dios creador, por considerárselo inefable, distante, sino a las más diversas manifestaciones de la divinidad, fuerzas de la naturaleza o antepasados, nùmenes, con sus diferentes rasgos, cantos, danzas e instrumentos musicales; se suceden libaciones, ofrendas de animales, ritmos musicales, canto y danza hasta que los iniciados son poseídos o 'cabalgados' por un 'loa' o espíritu. La danza parece al profano un proceso descontrolado, sin embargo cada danzante, cabalgado por un loa diferente, sigue con espontaneidad el movimiento que le corresponde y participa de una interacción de fuerzas.

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

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

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

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

Una fervorosa devoción distinguió al santo negro Benito de Palermo, Sicilia. Asimismo se honró a San Baltasar, el rey mago africano, patrón de los afroargentinos; en la ciudad de Corrientes, en el barrio de Cambá Cuá -'viejo negro' en guaraní- se le homenajeara con ceremonias de gran fervor, en armoniosa síncretis con elementos católicos.

Por influencia afrobrasileña se veneró a la Virgen del Rosario, cuya cofradía estaba en la Iglesia de Santo Domingo. Hasta hoy subsiste la famosa Capilla de los negros en Chascomús bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, fundada hace más de 150 años por el negro Alsina de Ruiz con la colaboración de la Hermandad de los morenos, que vivía en el barrio del Tambor. Sarmiento hizo referencia a cultos semejantes en Córdoba y Pelegrini los representó pictóricamente.

En las ceremonias católicas los negros introducían una inconfundible marca a través de sus danzas, cantos y música. Los afroargentinos se adueñaron de la fiesta de San Juan, de origen europeo e introducida en América por los españoles, dando lugar a 'La noche de San Juan', día de los candomberos, con algún esoterismo.

Si bien los rituales con el tiempo se fueron debilitando y diluyendo en las vías de la transculturación, y con mayor intensidad en nuestra zona a causa del rápido absorberse del negro en una población cosmopolita, sin embargo no se debe olvidar que el sistema negroafricano de pensamiento y creencias no le impide acomodarse a nuevas situaciones y que detenta toda una tradición en ello, procediendo como un factor activo en el mestizaje americano. Por ej. el fenómeno de expansión del 'Umbanda' que se está verificando desde hace algunas décadas nos lo hace repensar. Como lo afirma J. E. Gallardo Roger Bastide señalaba en 1972 el aspecto religioso de las migraciones afro desde Maranhão hacia la Amazonia y desde Recife, Bahía y Alagoas hacia San Pablo, donde ya cristalizaba el fenómeno urbano y suburbano del Umbanda. En el contexto más amplio que abarcaría la diáspora de la santería afrocubana, del vudú haitiano y del changó de Trinidad, sobre regiones de U. S. A, México y el Caribe, el caso del Umbanda pertenece a un contexto más específicamente brasileño y en el tipo de sincretismo que reconoce aspectos espiritistas, católicos, tupí-guaraníes sobre una base africana bantú, fon y yoruba. Desde Rio Grande do Sur ejerció influencia sobre Bolivia, Paraguay, Uruguay y Argentina, donde la difusión se da sobre todo en la cercanías de las fronteras con estos países, aunque la casi totalidad de los templos registrados oficialmente se encuentren en Buenos Aires y su periferia. La fuerza de este fenómeno de expansión no se debe al proselitismo sino a las respuestas que ofrece a las necesidades materiales y espirituales una matriz cultural que por otra parte ya tenía su presencia histórica.

Además de los ritos litúrgicos fueron significativos los 'ritos mortuorios' según las tradiciones africanas, para las que la muerte tiene la misma trascendencia que el nacimiento y es aceptada como un hecho que pertenece a la vida, guardándose un estrecho parentesco y comunicación entre vivos y difuntos. La ofrenda, que distingue a la práctica religiosa africana, es expresión ejemplar de la interacción de las fuerzas vitales del universo.

El sentido de la impronta africana

Estos y otros ejemplos que se pueden registrar en los más diversos aspectos, revelan una cultura armónica, que permite además acomodarse a situaciones nuevas; una lógica vital, de alteridad y comunicación, que se expresa a través de un genio vigoroso y sensible, capaz de asumir lo real en la complejidad de sus formas, en su incesante despliegue, como la polimetría y la polirritmia, de coprotagonizarlo y celebrarlo, como el canto y la danza, de convocarlo con la fuerza de su palabra y en general de todo gesto. Son rasgos que apuestan al sentido de los seres y de la vida, y que habiendo pasado a formar parte constitutiva de nuestra identidad, debieran ser conocidos y valorados, justamente en una época de globalización instrumentadora, que aleja de la posibilidad y necesidad de saber partir de las propias fuerzas.