



Música, baile, oralidad como espacio de resiliência y de rehumanización entre las poblaciones afrodiaspóricas y africanas

Music, dance, orality as space for resilience and rehumanization in afrodiasporic and african populations

Sébastien Lefèvre¹
Université Gaston Berger (UGB)

Christian Coffi Hounnoui²
Universidad de Nantes / Faculté des Langues et Cultures Etrangères (FLCE)

RESUMEM

Este artículo trata del uso del tríptico música/baile/oralidad como terapia resiliente en las tradiciones africanas y afrodiaspóricas abyayalenses. En un primer tiempo busca dar una definición del concepto de resiliencia con la ayuda de autores y terapeutas del mundo de las artes, de la filosofía y la psicología. Luego, basándose en un corpus constituido de canciones y literaturas orales de países de América Latina y las Antillas, se enfoca en mostrar la importancia que tuvo y sigue teniendo dicho tríptico en el proceso de reconstrucción posterior a los traumas en general, y en particular a las heridas vinculadas a la esclavitud. En una tercera parte este trabajo intenta, a través del estudio de formas actuales de músicas contemporáneas africanas -en particular marfileñas, mostrar la semejanza en las estrategias desarrolladas como respuestas a la opresión por ambos lados del Atlántico.

Palabras clave: Resiliencia; Música; Oralidad; Afrodescendientes; África.

ABSTRACT

This article deals with the use of the music / dance / orality triptych as resilient therapy in the African and Afro-Diasporic traditions of Abyayale. At first, it seeks to give a definition of the concept of resilience with the help of authors and therapists from the world of arts, philosophy and psychology. Then, based on a corpus made up of songs and oral literatures from countries of Latin America and the Antilles, it focuses on showing the importance that this triptych had and continues to have in the post-trauma reconstruction process in general, and in particular the wounds linked to slavery. In a third part, this work tries, through the study of current forms of contemporary African music -in particular Ivorian-, to show the similarity in the strategies developed as responses to oppression on both sides of the Atlantic.

Keywords: Resilience; Music; Orality; Afrodescendants; Africa.

¹ Profesor investigador titular, responsable de las clases de literatura y civilización afrohispanicas (América latina, Caribe, África), después de una tesis sobre la identidad afro-mexicana a través de la música, la danza y la oralidad en París X, dirige su investigación sobre el estudio de la diáspora africana hispanoamericana resultante de la Trata y la esclavización desde una "perspectiva afro-diaspórica decolonial" (estudios de las afro-latinoaméricas desde una visión multisituada entre América, el Caribe, Europa y África, un corpus basado en la "literatura", la civilización afro-latinoamericana). Además, trabaja en la representación de los afrodescendientes en el mundo hispano, en particular a través de los libros de texto de español del español. <https://orcid.org/0000-0002-3050-6139> Correo electrónico: sebastien.lefevre@ugb.edu.sn. Dirección institucional: Sanar, Saint-Louis 32002, Senegal.

² Profesor de Español en la Universidad de Nantes (UN). Su investigación aborda el multilingüismo, la traducción e interculturalidad. <https://orcid.org/0000-0001-5474-2729> Correo electrónico: Christian.Hounnoui@univ-nantes.fr Dirección institucional: FLCE, Chemin de la Censive du Tertre, 44312 Nantes, France.



En memoria de Patrick Saint Eloi (2010), miembro del grupo Kassav, por haber dado su medicina a gran parte de AfroAbya Yala y África

Introducción

Christiane Taubira³, en una conferencia ofrecida en noviembre de 2018 en el seno de la universidad Gaston Berger de Saint Louis en Senegal, al hacer un recorrido de su vida, comentó que al analizar toda la historia de su pueblo afrodescendiente en las Américas, no podía dejar de luchar ya que ellos y ellas, es decir los africanos capturados, deportados y esclavizados habían mostrado una valentía tremenda desde hacía más de cuatro siglos. Y es cierto: la historia de los afrodescendientes en Abya Yala está marcada por luchas, resistencias y victorias. Recordemos los nombres ilustres de Yanga en México (siglo XVI-XVII), de Benkos Bioho en Colombia (siglo XVI-XVII), de Alfonso de Illescas en Ecuador (siglo XVI), de Manucha Algarín en Venezuela (siglo XVII), de Zumbi Dos Palmares en Brasil (siglo XVII), de Nanny en Jamaica (siglo XVII-XVIII), de los Boni en la Guayana francesa o el Surinam, de Carlota en Cuba (siglo XIX) etc. Todas estas figuras contribuyeron, con los pueblos originarios, a la fundación de lo que es hoy Abya Yala. ¿Qué sería América Latina sin la presencia africana y su liderazgo?

Estas resistencias que mencionamos forman parte de lo que se llamó cimarronajes, es decir esclavizados que huían de su condición para refugiarse en el monte o en el bosque y así librarse de la opresión. La historiografía oficial diferencia muy a menudo el gran cimarronaje, que llega a formar una comunidad autónoma, y el pequeño cimarronaje que consiste en pequeñas fugas repetidas (PRICE, 2003). Sin embargo, ¿en qué medida es relevante esta dicotomía? Cualquier resistencia, sea grande o pequeña, sigue siendo resistencia. Estas dinámicas de defensa eran diversas y todas contribuyeron a la lucha por el derecho a una condición humana. Incluían formas intelectuales como el cimarronaje literario, que consistía en aprender a leer a escondidas (FOUCHARD, 1953), aprender el código lingüístico del dominador para poder captar informaciones o defenderse; pero también estrategias violentas

³ Exministra de justicia francesa bajo la legislatura de François Hollande (2012) y autora de la ley de reconocimiento de la Trata y Esclavización como crimen en contra de la humanidad (2001).

como abortos, suicidios, sabotaje⁴, destrucción de las herramientas de trabajo. Por lo tanto, es necesario cuestionar el significado del término cimarronaje: tal y como es presentado generalmente, creemos que no abarca todas las realidades de aquellas personas esclavizadas que no solo se limitaban a huir y esconderse, sino a atacar al orden colonial en numerosas ocasiones e incluso debilitarlo y vencerlo (NGOU-MVE, 2019). Los nombres citados anteriormente lo demuestran por haber formado los primeros pueblos libres de Abya Yala durante la época colonial.

Esta contribución no trata específicamente de esas resistencias; procura más bien interrogar la fase posterior a la resistencia y la opresión. Pretende enfocarse en diferentes mecanismos de resiliencia, esta etapa de (re)construcción de la identidad⁵ del ser tras un traumatismo o un proceso de resistencia, que las poblaciones afrodescendientes abyayalenses desarrollaron y expresaron a partir del tríptico música-baile-oralidad. ¿Cómo llegaron a trascender su condición de esclavizados y superar el trauma de la deshumanización a través de ese tríptico? Por otra parte, nos pareció interesante aplicar este esquema de reflexión a expresiones actuales de músicas contemporáneas africanas para mostrar formas parecidas de respuestas en contextos de opresión. Estas similitudes, a pesar de la distancia espacial y temporal entre África y su diáspora revelan una percepción propia y auténtica de la vida, diferente de la que pueden tener los pueblos occidentales.

Así que en un primer tiempo haremos una breve presentación de lo que es la resiliencia desde el punto de vista analítico para entender el rol del conjunto música-baile-oralidad en este proceso. Para ello, nos apoyaremos en los trabajos de autores como Serge Tisseron, Patrick Chamoiseau o France Schott-Bilmann. Luego, a través de un corpus compuesto por textos de autores y cantantes de las Américas y del Caribe que reflejan dicha problemática, pondremos de relieve cómo esas figuras artísticas que quieren ser la voz de los invisibilizados utilizan este recurso en la actualidad. De la misma manera interrogaremos diferentes aspectos del zougou, un estilo musical actual marfileño que sirve de espacio de resiliencia para la juventud del país. En conclusión, intentaremos mostrar la importancia de un

⁴ Los esclavizados frenaban las cadencias en los campos de caña por ejemplo.

⁵ Hablamos aquí de la identidad cultural, corporal e histórica.



cruce de análisis entre Abyayala y África para construir una lectura convergente de los procesos culturales.

1. Acercamiento teórico a la resiliencia en contexto de esclavización

Resiliencia y resistencia pueden a menudo confundirse pero en realidad, en el proceso de lucha/liberación/reconstrucción por el cual pasaron los afrodescendientes – como en cualquier trauma, la resiliencia es una etapa posterior a la resistencia. En el caso de los africanos esclavizados en las Américas, después de combatir contra quienes querían mantenerles en una condición subhumana y conseguir salir de dicha condición, hacía falta reinventarse a partir de una raíz africana que se había ido diluyendo con el transcurrir del tiempo y dentro de un nuevo entorno cosmopolita. Según Serge Tisseron (2007), la resistencia es parte de la psicología del comportamiento. En cuanto a la resiliencia, es una nueva forma de ver "la capacidad de resistir a situaciones traumáticas y la posibilidad de transformar un trauma en un nuevo comienzo" (TISSERON, 2007, p.8). La capacidad de recuperación depende de los recursos propios y de los que proporcione el medio ambiente. Existen varios modelos de resiliencia, destacando el modelo compensatorio, en el que cuanto más fuerte sea la autoestima, menor será el riesgo traumático; el modelo de desafío, en el que el estrés actúa como un estímulo positivo y el modelo de factores de protección, en el que el individuo, sea cual sea el trauma sufrido, siempre tiene la posibilidad de superar y reconstruirse. Otros autores, como Boris Cyrulnik, han explorado la temática y también nos proporcionan una definición del concepto. Para éste:

Quand le mot résilience est né en physique, il désignait l'aptitude d'un corps à résister à un choc. Mais il attribuait trop d'importance à la substance. Quand il est passé dans les sciences humaines, il a signifié la capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative (CYRULNIK, 1999, p.10).

De la misma manera que Serge Tisseron, subraya la importancia de la relación del individuo con su entorno. El trauma se supera más fácilmente cuando se desarrolla, en sus

propias palabras, un tejido entre el entorno y el individuo, entre el mundo exterior y el mundo íntimo:

La résilience est un processus diachronique et synchronique : les forces développementales s'articulent avec le contexte social, pour créer une représentation de soi qui permet l'historicisation du sujet⁶ (CYRULNIK, 1999, p.43).

El tríptico música-baile-oralidad representó para los afrodescendientes un recurso que les permitió superar el dolor de la deshumanización y el poder rehumanizarse. Este proceso se llevó a cabo a través de pasajes a la escritura. En efecto, la música, la danza y la oralidad son escritos culturales; o para usar las palabras de Paul Ricoeur (1986), son "documentos de la acción humana". Esta metáfora ha sido retomada en la antropología por Clifford Geertz, quien ve la cultura como un conjunto de textos:

La culture d'un peuple est un ensemble de textes, qui sont eux-mêmes des ensembles, que l'anthropologie s'efforce de lire par dessus l'épaule de ceux à qui ils appartiennent en propre⁷ (GEERTZ, 1983, p.215).

Si consideramos, por lo tanto, los elementos de ese tríptico como escritos culturales, podemos citar de nuevo a Boris Cyrulnik (1999), que piensa que "la escritura reúne en una sola actividad una multiplicidad de elementos de defensa: intelectualización, ensueño, racionalización y sublimación". En los siguientes párrafos veremos concretamente cómo este espacio-tiempo contiene tantos nichos de resiliencia. Para ello, convocaremos a cinco autores que estudiaron la cuestión desde diferentes perspectivas. Son France Schott-Bilmann, Patrick Chamoiseau, Gabriel Entiope, Maurice Jallier y Yollen Lossen.

El libro de Gabriel Entiope (1996) resulta muy útil en este sentido. Nos enteramos de que las danzas de los esclavizados fueron a menudo prohibidas, así como las agrupaciones en asociación o las reuniones, por la simple razón de que los amos temían conspiraciones y revueltas. Estas reuniones eran aterradoras porque podían generar demasiada solidaridad entre

⁶“La resiliencia es un proceso diacrónico y sincrónico: las fuerzas del desarrollo se articulan con el contexto social para crear una representación del yo que permita la historización del sujeto”. Traducción propia.

⁷ “La cultura de un pueblo es un conjunto de textos, que constituyen por sí mismos conjuntos, que la antropología se esfuerza por leer por encima del hombro de aquellos a los que pertenecen”. Traducción propia.



los esclavizados, que podían aprovechar la ocasión para planear el derrocamiento de los amos. Sin embargo, dichas prohibiciones eran difíciles de hacer cumplir, dependiendo de si las explotaciones estaban en la ciudad o en el campo. Los esclavizados que vivían en la ciudad tenían más libertad ya que a menudo salían de la casa del amo para llevar a cabo los diversos encargos. La realidad del campo era distinta. De hecho, Entiope informa que en muchas ocasiones los esclavizados podían dejar la plantación para ir a fiestas. Por lo tanto:

Les maîtres durent se rendre à l'évidence qu'ils ne pouvaient systématiquement interdire aux esclaves non seulement de danser leurs danses nègres, mais aussi, tout simplement de se recréer. Il y allait de la rentabilité des plantations : les esclaves travaillaient moins mais aussi mouraient rapidement quand on ne les laissait pas danser ou célébrer "leurs coutumes". Rappelons que le Code Noir, dans son article 6, enjoignait aux maîtres d'observer les dimanches et fêtes, leur défendait de faire travailler "leurs esclaves aux dits jours depuis l'heure de minuit jusqu'à l'autre minuit..." Les esclaves vont donc profiter des moments de fêtes, de ces jours de fête, tolérés, parcimonieusement, par leurs maîtres, accordés par le législateur, pour s'exalter et rompre avec leur quotidien⁸ (ENTIOPE, 1996, p.183-184).

El autor también nos informa que los viajeros (misioneros entre otros) que visitaban las islas a menudo se sorprendían de que los esclavizados pudieran ir a bailar después de un duro día de trabajo. Este último punto destaca la función que el baile tenía entre los esclavizados. Para un viajero o para los amos la danza tenía sólo un aspecto festivo, mientras que para el esclavizado tenía un aspecto terapéutico.

Pudimos encontrar esta idea en músicos, psicoanalistas y escritores. Por ejemplo, Maurice Jallier y Yollen Lossen (1985), en su libro *Musique aux Antilles*, sostienen que "*la danse a toujours permis à l'Antillais de s'extérioriser, d'être lui-même, de se libérer des contraintes quotidiennes. Pendant l'esclavage, elle fut facteur d'équilibre et le seul lien à*

⁸ "Los amos tuvieron que afrontar el hecho de que no podían prohibir sistemáticamente a los esclavos no sólo bailar sus danzas negras, sino también, simplemente, recrearse. La rentabilidad de las plantaciones estaba en juego: los esclavos trabajaban menos pero también morían rápidamente cuando no se les permitía bailar o celebrar "sus costumbres". Recordemos que el Código Negro, en su artículo 6, ordenaba a los amos respetar los domingos y días festivos, les prohibía hacer "trabajar a sus esclavos en dichos días desde la hora de la medianoche hasta la medianoche siguiente...". Los esclavos aprovecharían, pues, los momentos de celebración, de estas fiestas, toleradas, hasta cierto punto, por sus amos, concedidas por el legislador, para exaltarse y romper con su vida cotidiana". Traducción propia.



l'Afrique qui ne put être détruit par la colonisation"⁹ (JALLIER, LOSSEN, 1985, p.9).

Continúan diciendo:

Aux Antilles, la danse est pulsation, langage ; elle est thérapeutique car, à l'origine, seul moyen d'évasion et de rêve possible pour le Noir, et son seul lien à l'Afrique. La structure familiale ayant été disloquée, la religion traquée, le chant, la danse, demeuraient le seul langage, capable d'exprimer la révolte, la joie, la tristesse, le seul moyen de transmission du patrimoine, de diffusion des origines ancestrales¹⁰ (JALLIER, LOSSEN, 1985, p.14).

La idea de la danza como terapia se retoma en esta cita: aparece como un medio de resiliencia (sueño, fuga), tiene la función de un lenguaje que permite transmitir los orígenes ancestrales y el patrimonio (identidad de superficie, identidad de profundidad). Schott-Bilmann France, psicoanalista y terapeuta de la danza explica en su libro, *Le besoin de danser*, el carácter terapéutico de la danza popular:

Le dispositif de la danse populaire, par l'écoute de la musique et le mouvement de la danse, soutient un processus de remémoration, une anamnèse collective. Il réveille un corps-mémoire en faisant revisiter au danseur les strates oubliées de son histoire. Ce qu'il répète, c'est la fondation de la socialisation. La danse est un acte fondamental, un rite social qui s'offre à l'homme, à travers une expérience psychocorporelle, une démonstration et une commémoration du lien social, qui ritualise par la musique et le mouvement, les conditions nécessaires à l'humanisation : le rapport de l'individu à la culture, la façon dont elle l'appelle se transmet en lui et l'inscrit dans le groupe humain. La danse populaire n'a donc rien d'une analyse de groupe au sens d'une explication des relations qui naissent et se développent au sein du groupe. Elle se rapprocherait davantage d'une psychanalyse corporelle et collective en réveillant en chacun une mémoire corporellement inscrite : à travers l'écoute de la musique et le mouvement qu'elle induit, le sujet réentend et réinscrit les lois universelles, anthropologiques, qui ont pris pour chacun une coloration spécifique¹¹ (SCHOTT-BILMANN, 2001, p.43-44).

⁹ "La danza siempre permitió al antillano expresar su ser más profundo y librarse de las restricciones cotidianas. Durante la esclavitud, fue un factor de equilibrio y el único vínculo con África que la colonización no llegó a destruir". Traducción propia.

¹⁰ "En las Antillas, la danza es pulsación, es lenguaje; es terapéutica porque, originalmente, era la única forma posible de escape y sueño para el hombre negro, y su único vínculo con África. Dado que la estructura familiar había sido dislocada, la religión perseguida, el canto y la danza seguían siendo el único lenguaje capaz de expresar la revuelta, la alegría, la tristeza; el único medio de transmisión del patrimonio, de difusión de los orígenes ancestrales". Traducción propia.

¹¹ El dispositivo de la danza popular, a través de la escucha de la música y el movimiento de la danza, sustenta un proceso de rememoración, una anamnesis colectiva. Despierta el cuerpo-memoria, al permitir al bailaror volver a explorar los estratos olvidados de su historia. Lo que repite es la base de la socialización. La danza es un acto fundamental, un rito social que se ofrece al hombre a través de una experiencia psico-corporal, una



En el análisis de la terapeuta destacan la noción de cuerpo-memoria y los diferentes atributos de la danza. La describe como un ritual de humanización, o mejor dicho de rehumanización, que consolida la relación entre el individuo y la cultura - especialmente su inserción a través de la danza en el grupo; también funciona como psicoanálisis corporal y colectivo y finalmente como lenguaje cultural.

Para concluir, citemos a Patrick Chamoiseau, no para hablar del cuerpo-memoria sino de la función de la danza entre los africanos deportados en esclavización a las Indias Occidentales y al resto de América:

On voit que le gouffre a complètement déconstruit les Africains qui débarquaient, [...] ; Glissant appelle ça les migrants-nus, c'est-à-dire que tous les autres migrants venaient avec leurs bibliothèques, leurs vaisselles, leurs outils, leurs armes. Ceux-là débarquaient, ils étaient nus ; ce qu'il leur restait, indépendamment de la déconstruction majeure de leur cosmogonie, étaient des traces culturelles ; la notion de trace est absolument importante dans la culture créole de l'époque, uniquement avec des traces, des traces et la mémoire du corps¹².

Una vez más encontramos esta idea de rehumanización a través de la danza. La resiliencia, esa capacidad de tener éxito, de vivir y desarrollarse de forma socialmente aceptable a pesar de la tensión o la adversidad que normalmente conlleva el grave riesgo de un resultado negativo, podría lograrse a través de la danza-oralidad-música.

Es impresionante imaginarse como, trabajando todos los días sin recibir retribución, despojados de estatus social y hasta de su condición humana, sin ayuda exterior – ya sea material o moral, en un entorno desconocido, los afrodescendientes pudieron trascender la

demonstración y una conmemoración del vínculo social, que ritualiza a través de la música y el movimiento, las condiciones necesarias para la humanización: la relación del individuo con la cultura, la forma en que lo llama se transmite en su interior y lo inscribe en el grupo humano. El baile popular, por lo tanto, no se debe contemplar como un análisis de grupo en el sentido de una explicación de las relaciones que nacen y se desarrollan dentro del grupo. Se acercaría más a un psicoanálisis corporal y colectivo que despierta en cada uno una memoria corporal inscrita: a través de la escucha de la música y del movimiento que induce, el sujeto vuelve a oír y experimentar las leyes universales, antropológicas, que han tomado una coloración específica para cada uno”. Traducción propia.

¹² Conferencia de Chamoiseau Patrick, La Maison des Passages, Lyon, France, 08 noviembre 2006, grabación personal. “Podemos ver que el abismo deconstruyó completamente a los africanos que desembarcaban, [...] ; Glissant los llama migrantes desnudos, es decir que todos los demás migrantes llegaron con sus bibliotecas, su vajilla, sus herramientas, sus armas. Éstos que desembarcaron, estaban desnudos; lo que les quedaba, independientemente de la gran deconstrucción de su cosmogonía, eran huellas de cultura; la noción de huella es absolutamente importante en la cultura criolla de la época: huellas y memoria corporal”. Traducción propia.

experiencia traumática de la esclavización. Sublimaron las humillaciones, el desarraigo, la incertidumbre y los cristalizaron en expresiones artísticas que, lejos de limitarse al mero mundo de esclavizados, traspasaron las fronteras y tuvieron un alcance mundial. Renacieron gracias al proceso creativo¹³, inventando nuevas identidades y movimientos artísticos; reconstruyeron su dignidad a través de la creación artística: ritmos, cantos, melodías, bailes pero también instrumentos. Varios estilos, originarios de las Américas, de los más llamativos e internacionales que perduran en el tiempo llevan la huella de aquellos africanos esclavizados: el *blues*, el *rhythm and blues*, el jazz, norteamericanos¹⁴; la salsa cubana que luego contagiò varios países del continente y hasta hizo el viaje de vuelta a África; la cumbia, los ritmos e instrumentos del Pacífico colombiano, la capoeira y la samba brasileñas, los llamados *spirituals*...

El recurso a este tríptico como método catártico es una herencia directa de la tradición africana. Los autores citados anteriormente enfatizan, en el proceso de resiliencia, sobre todo la conexión que la danza permite restablecer con la cultura africana, la recuperación de la memoria que lleva al renacimiento como ser humano y la rehumanización a través de la sociabilización¹⁵ y lo colectivo. Además de estos aspectos mencionados por los autores, otra característica que podemos observar en varias sociedades africanas es la danza como rechazo a la inmovilidad. Bailar es decidir superar la parálisis, la muerte física y psicológica que puede causar la depresión postraumática. Un claro ejemplo de ello se puede observar en particular en las sociedades del norte de Costa de Marfil (y más generalmente en las aparentadas a los Malinké) en casos de eventos traumáticos como muertes violentas de varones. En los funerales es obligatorio para los familiares del difunto, en particular la viuda y los huérfanos, bailar. Esa tradición a menudo da lugar a escenas conmovedoras en las cuales

¹³ En el caso particular del canto, tal proceso requiere una gran implicación del individuo, una búsqueda de melodías, ritmos y letra, una estructuración del pensamiento, de la imaginación y la ejecución que contribuyen a (re)construir la autoestima, sobre todo cuando son compartidos con un grupo que también los hace suyos. Es posible imaginar que algunas de aquellas canciones permitían, a través del humor y la improvisación, criticar y burlarse de los amos que los esclavizaban. El hecho de que, desde aquella época, se hayan transformado en estilos musicales tan difundidos demuestra que fueron compartidos y apropiados por una multitud.

¹⁴ Esos ritmos pioneros dieron lugar al nacimiento de estilos más contemporáneos como el rock and roll, el funk, el rap, el soul entre otros.

¹⁵ Varios autores mencionan, como estrategias para evitar las revueltas, la mezcla de esclavizados de orígenes diferentes. La danza también ayudaba al acercamiento al otro, sin necesidad de entender o hablar su lengua.



la viuda, a pesar de todo su dolor, llorando y sostenida por familiares, intenta seguir el ritmo de los músicos. No es por nada, sino para concientizarlos de que es posible superar el trauma de la muerte tanto física como psicológicamente. En este caso la danza representa un esfuerzo para superar el dolor y la inmovilidad. Echar un paso equivale a dar un paso hacia un futuro que uno mismo puede construir, un futuro del que todavía uno es el arquitecto. Esa misma línea de superación se puede ilustrar por otros ejemplos como el canto para aguantar el dolor físico causado por trabajos agotadores¹⁶ (es el caso de los vendedores ambulantes que recorren a diario largas distancias) o para serenar la mente y estimular la energía grupal. Bailar es negarse a morir, a quedar sumergido por el dolor; de hecho en muchos traumas los terapeutas aconsejan la práctica del deporte a sus pacientes¹⁷; de la misma manera, fueron varias las sociedades africanas que desarrollaron (entre muchas formas), un estilo de danza cuyas virtudes se asemejarían a las del deporte - como la zumba contemporánea. Esas son también las virtudes de la danza.

De estos diferentes ejemplos se desprende claramente el rol que el espacio-tiempo de la música-baile-oralidad debe haber desempeñado en un contexto en el que el orden colonial trató de deshumanizar a través de la esclavización y los medios de control establecidos contra los africanos y sus descendientes. Este tríptico puede asimilarse al modelo compensatorio descrito por Tisseron, que refuerza la autoestima y la estima del grupo. Es un modelo que, por otra parte, también refuerza los factores de protección. Estos tres elementos, de hecho, son parte de una dinámica colectiva y constituyeron la base de un proceso creativo que liberó a los esclavizados del yugo simbólico y físico. Por último, la música-baile-oralidad era el nudo a través del cual se mantenía la identidad de superficie para alimentar la identidad profunda. La esencia de este tríptico se puede resumir retomando la fórmula de Descartes "Pienso, luego existo", sustituyéndola por: toco música por lo tanto soy, bailo por lo tanto soy, hablo por lo tanto soy... humano.

¹⁶ Los esclavizados que trabajaban en los cañaverales no podían decir sus penas, pero las podían cantar.

¹⁷ Las investigaciones más contemporáneas demostraron el vínculo entre deporte y placer; comprobaron los efectos de la actividad física en el cerebro, el ánimo y el cuerpo.

2. Música, baile, oralidad como espacio de resiliencia y de rehumanización: Análisis de corpus

Reconstrucción identitaria: el caso afroamericano

En México la presencia africana existe desde los primeros tiempos de la Conquista. Fue continua durante los dos siglos posteriores, y empezó a decaer a partir del siglo XVIII. En la actualidad, se pueden encontrar poblaciones afroamericanas en las costas del Caribe y del Pacífico. A nivel nacional representan un 2%. El problema no es tanto su número reducido sino la invisibilización que sufren por parte del Estado nacional. Esta última idea tiene que matizarse porque a nivel institucional se está hablando de su reconocimiento como la etnia número sesenta y tres del país. Sin embargo, durante mucho tiempo sufrieron de una visión asimilacionista e integracionista a través de una dialéctica nacional que promovía el mestizaje.

El breve análisis que aquí se presenta se basa en una investigación llevada a cabo en el marco de una tesis doctoral (LEFEVRE, 2013) que trata de la identidad de los afroamericanos de la costa pacífica a través de la música, el baile y la oralidad. Para este propósito se analizaron unas doscientas cincuenta canciones (cumbias y chilenas). En ese estudio se pueden observar aspectos muy claros de resiliencia.

Al estudiar los textos de estas canciones comprobamos muy claramente las huellas de la sociedad colonial en la cual se observaban varias "razas": blanca, nativa, mestiza y negra. De la misma manera, aquellas mismas "razas" iban vinculadas con diferentes culturas y estereotipos. Los restos de aquella sociedad colonial pueden verse en las diferentes formas en que los "Negros" se categorizan a sí mismos. Al mismo tiempo, esas canciones reflejan huellas de los procesos de resistencia que llevaron a la rehumanización de los "Negros". Los africanos deportados a México se construyeron (tal vez contra su voluntad) como "Negros", constituyendo un grupo homogéneo. Esta homogeneidad les permitió pensarse como grupo, fue la base que les sirvió para reconstruirse. Por la misma razón, fueron capaces de construir una nueva cultura a partir de elementos y parámetros nuevos. Al final, esta capacidad de resiliencia se demostró principalmente en la resemantización positiva de los estereotipos.



Canciones como *Negro puchunco*, cantada por Pepe Ramos¹⁸, nos proporcionan ejemplos concretos:

Negrito chimeco¹⁹ y feo
Casi chirundo²⁰ me crié
Pero tengo el alma blanca
Como no la tiene aquel
Que nació en pañales limpios
Y con otro color de piel
Negrito puchunco y feo
Casi chirundo me crié²¹

O *Se menea* del grupo Karkik's²²:

Ay porque dicen que nosotros los costeños
No hablamos bien
Que hablamos mucho
Que somos groseros
Que somos lépero
Que somos mal hablao
Y que somos flojos
Pero vean el movimiento de cadera que le traemos, ¡Ora!

Notamos una inversión de los valores de los estereotipos: los que tienen un valor negativo adquieren con estas canciones un valor positivo: dicen que “soy negro, sucio y feo”, se convierte en una especie de orgullo, porque aunque lo sea, no me impide tener un alma más “blanca” que tú (el blanco); aunque la gente diga que no hablo bien, que hablo mucho, que soy grosero, que soy perezoso, etc., no me impide poder hablar con mis caderas y tú no.

Estas estrofas muestran la superación de la posición y el papel en que la sociedad colonial (y la sociedad actual que es su heredera directa) había encerrado a los "Negros". Son pruebas de un esfuerzo de resiliencia, son los rastros de su rehumanización, que se llevó a cabo a través de varias formas de cimarronaje, incluyendo el cimarronaje cultural. Otra

¹⁸ Negro, puchunco y feo: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ2RV2zCPWU>, consultado el 16 de junio de 2020.

¹⁹ *Chimeco* significa sucio en lenguaje afromexicano.

²⁰ *Chirundo* significa desnudo en lenguaje afromexicano.

²¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRRwqhipfv0>, consultado el 5 de mayo de 2020.

²² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Vpg3JJrUiQs&list=RDVpg3JJrUiQs&start_radio=1, consultado el 16 de junio de 2020.



canción muestra concretamente cómo los afroamericanos recurrieron a dichos mecanismos de resiliencia a través de la “escritura”. Se trata de la canción *Magia negra*²³.

Soy descendencia de Negro
Y ese Negrito soy yo
Hace muchísimos años
Del barco que naufragó (bis)

Entre Oaxaca y Guerrero
Collantes es la ubicación
Puros Negritos chirundos
Dejó ahí la embarcación (bis)

*Mi abuelito platicaba
Muy triste del corazón
El libro que él estudiaba
Sentado en el playón (estribillo)*

No y es que es verdad
Esos Negros llegaron
En el barco de África
Naufragaron hasta por acá

Toda la gente pregunta
De dónde serán los Negros
Pues la historia así lo dice
Son de Oaxaca y Guerrero (bis)

Oaxaca eres magia negra
Por toda tu población
También tus siete regiones
Y bonita tradición (bis)

En esta canción encontramos diferentes elementos, como el naufragio del barco de África que habría dado lugar al origen de los negros en la Costa Chica. De hecho, se pueden identificar los dos estados de Oaxaca y Guerrero (en la costa del Pacífico) que conforman esta última. Además, no se puede mencionar esta canción sin subrayar la presencia de la figura del abuelo que simboliza la memoria ancestral, el vínculo entre el presente y el pasado que da sentido a la ubicación geográfica y cultural actual de los afroamericanos. Esta ubicación se retoma a través del otro objetivo de la canción con respecto a la pregunta que todo el mundo se hace sobre los Negros: ¿De dónde serán los Negros? Estamos aquí plenamente en la problemática identitaria de México donde la visión de un mestizaje excluyente no permite que

²³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HniJ0koveso>, consultado el 16 de junio de 2020.



la población afro-mexicana se incluya a sí misma. Peor aún, esta visión conduce a una forma de etnocidio en relación con la población afromexicana, ya que niega su existencia física y culturalmente. En consecuencia esta canción, que retoma el mito que ha circulado durante generaciones sobre su origen, refleja no sólo la problemática de la identidad en México sino también y sobre todo la problemática de la identidad de los afromexicanos que se enfrentan permanentemente a esta inexistencia.

En esto consiste el cimarronaje cultural operado por los afro-mexicanos: al mantener y transmitir este mito original, responden al "primer texto" de la ontología nacional mexicana, a saber "somos mestizos y también tenemos diferentes poblaciones indígenas presentes en el territorio nacional".

Es un espacio-tiempo que los afro-mexicanos han creado (consciente / inconscientemente) con la intención de poder seguir existiendo después del "naufragio". Y, de hecho, ese "naufragio" es real y multidimensional. Naufragio "físico", en primer lugar, si nos referimos a la tradición oral afro-mexicana. También es "simbólico", en segundo lugar, si tratamos de imaginar el cuestionamiento identitario de las poblaciones africanas deportadas en esclavización al "Nuevo Mundo". Fueron arrojadas al continente como el cargamento de un barco varado. Aunque existían culturas "homogéneas" como la yoruba, la bantú, se dio una mezcla, una presencia simultánea de elementos culturales heterogéneos que precipitaron a las poblaciones afroamericanas en una situación identitaria sin precedentes en la que tuvieron que reconstruir sus propias culturas, partiendo de bases africanas pero también indígenas y europeas. Han sido capaces de lograrlo gracias al cimarronaje discursivo basado en el tríptico música-baile-oralidad. Les permitió resistir a la deshumanización a la que habían sido sometidas. Componer, bailar y cantar al son de la música significaba seguir existiendo humanamente en una sociedad que consideraba a los "Negros" como bienes muebles, es decir, como seres inanimados (Cf. Código negro²⁴). Ahí está el proceso de resiliencia: "escribir" (tocar música: componer, bailar: escribir/inscribir con cuerpo de cierta forma, cantar: ordenar la palabra) para superar su trauma.

²⁴ CODE NOIR (1685), Collection L'esprit Frappeur, N°27, Paris, 1998.



3. ESY KENNENGA, O EL CONTRA DISCURSO A LA MODERNIDAD OCCIDENTAL FRANCESA

Esy kennenga es un músico de Martinica. Es difícil reducirlo a esta única entidad territorial porque reivindica en sus canciones una identidad mucho más amplia que abarca todo el Caribe, pero también África, el Océano Índico y la Francia “metropolitana”. Este es el caso del título “We are” (2013²⁵) en el cual destaca esta *diversalidad* - para retomar una noción muy querida por el difunto Édouard Glissant. De hecho, canta el verbo ser a la primera persona del plural para reflejar este colectivo caribeño, es decir, “*West Indies*” pero también “*Vincent, Lamentinois, Martiniquais et puis Antillais*”²⁶ y “*Caribéen, Français, descendant d’Africain!*”²⁷. Tenemos aquí una representación múltiple del Caribe. Además, esta *diversalidad* implica también una sensibilidad a varios idiomas, un multilingüismo: “*Je m’exprime en créole, en français et aussi en anglais*”²⁸, pero para precisar que esto no es más que un atisbo de lo que son las Antillas: “*Je ne suis qu’un échantillon, car en effet / Chez nous, les couleurs se mêlent! / Plus de nuances que dans un arc-en-ciel*”²⁹. Esta idea de mezcla es retomada en la puesta en escena del videoclip porque aparecen toda una serie de rostros que van del “blanco” al “negro”. Además, lejos de ser un obstáculo, esta *diversalidad* es una riqueza: “*Un héritage commun plutôt complexe*” / “*Mais qui aujourd’hui fait notre richesse*”³⁰.

Y de añadir:

Car en vérité différentes cultures sont sorties du même endroit
je ne cesserai de le répéter nous devons lutter ensemble
se battre pour l’unité plus de fraternité
l’histoire veut que nous soyons divisés, décrédibilisés
nous devons être sûrs de dire ce que nous visons
car personne ne peut compter sur ceux qui nous ont opprimés
nous ont blessés, nous ont traînés dans la boue ou malmenés dans le passé
nous devons nous organiser pour que le message soit diffusé”³¹.

²⁵ Esy Kennenga *We are*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvBty6s9CyY>, consultado el 16 de junio de 2020.

²⁶ Originario de Vincent, del Lamentin, de Martinica y de las Antillas.

²⁷ Caribeño, francés y descendiente de africano.

²⁸ Hablo criollo, francés e inglés.

²⁹ Solo soy una muestra porque/ en nuestra tierra los colores se mezclan/ más matices que un arcoíris.

³⁰ Una herencia común bastante compleja/ pero que hoy es nuestra riqueza.

³¹ Porque en realidad varias culturas salieron del mismo lugar/ no dejaré de repetirlo, tenemos que luchar juntos/luchar por la unidad, más hermandad/ la historia quiere que estemos divididos, desacreditados/ tenemos



En consecuencia, los textos de ESY Kennenga son edificantes porque revelan toda la complejidad de la identidad en la que Occidente quiso encerrar a los pueblos del Caribe. Este último, debido a sus procesos de mezcla cultural, es un espacio que no puede reducirse a una sola entidad y requiere que pensemos en una cierta unidad en la diversidad o, por decirlo en términos decoloniales, en una *pluriversalidad*.

Sin embargo, esta *pluriversalidad* no se practica en los diferentes Estados del Caribe. Cuba, por ejemplo, todavía no reconoce oficialmente las presencias afrocubanas; están ahogadas en una ideología de clase que no permite dicho reconocimiento; cualquier otro postulado es tachado de contrarrevolucionario porque va en la dirección opuesta a la unidad postulada por el enfoque marxista³². Por su parte, desde la departamentalización de 1946, Francia sigue teniendo una relación de tipo colonial con sus territorios³³.

Es esta relación que ESY Kennenga denuncia en otra canción titulada *Un truc de fou*³⁴. Es un análisis retrospectivo de la experiencia de la relación con la metrópoli. El cantante toma como punto de partida sus recuerdos de la escuela donde tenía la sensación de no existir. “*J'apprends l'histoire d'un pays qui me paraît si loin / Et selon certains ne seraient pas le mien / Dans les bouquins je ne trouve quasiment rien / sur l'endroit d'où je viens*”³⁵. Denuncia claramente la colonialidad del conocimiento que sufren los sujetos afrodiaspóricos de las Antillas francesas. En efecto, los programas escolares no están en armonía con las realidades pluralistas de las Antillas, donde se aplican los mismos programas que en Francia metropolitana. Esta colonialidad se refleja también en el uso escolar del francés que parece ser el idioma del conocimiento en oposición o en competencia con el criollo, que es hablado por los niños: “*Avec mes camarades de classe / on parle créole à voix basse*”³⁶. De hecho, en su texto ESY Kennenga incluye pasajes en lengua criolla, entre otros aspectos, para reflejar

que estar seguros de que podamos decir lo que queremos, porque no podemos contar con los que nos oprimieron/nos hirieron, nos arrastraron por el barro y maltrataron en el pasado/ nos tenemos que organizar para difundir el mensaje.

³² Véase la obra del profesor e investigador afrocubano Roberto Zurbano Torres, en particular un artículo titulado "Racismo vs. Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar. Apuntes sobre/contra el colonialismo interno." Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066757>, fecha de consulta 02 de junio de 2020.

³³ A través de la organización productiva, administrativa y cultural.

³⁴ ESY Kennenga *Un truc de fou*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m6DaDuGshpE>, consultado el 16 de junio de 2020.

³⁵ Me enseñan la historia de un país que me parece tan lejano/ Y según dicen algunos no sería mío/ En los libros no encuentro casi nada del lugar de donde vengo.

³⁶ Con mis compañeros de clase hablamos criollo en voz baja.



esta relación de dominación y las apuestas simbólicas que representa la lengua: “*Paskè yo di nou kréyòl sé ba vyé nèg ki pa fè lékòl*”³⁷.

La violencia epistémica se refleja además en el aprendizaje de la historia de los personajes ilustres que no tienen una conexión concreta con la historia de Martinica. Pero sobre todo en la potencial incapacidad del sujeto afrodescendiente para lograr la misma proeza debido al color de su piel: “*J'apprends l'histoire des grands hommes de ce pays lointain / mais il me sera plus difficile de suivre le même chemin / Certains disent que mon teint serait un frein pour aller loin*”³⁸.

La relevancia del texto de Esy Kennenga es que muestra el lado sutil de la colonialidad: “*Je viens de ressentir un truc de fou / Une part de mon histoire / me semble tout à coup un peu floue / L'impression qu'on ne me dit pas tout / De mon histoire on m'a caché un grand bout*”³⁹. Es una cuestión de sentimiento, de impresión: porque la colonialidad se presenta de forma tan natural que no es percibida directamente por los propios individuos.

El despertar suele producirse cuando los niños, una vez adolescentes o adultos, salen de Martinica y se encuentran en la piel de un extranjero en su propio país: “*Voilà deux mois que j'ai pris mon envol / vers cette métropole / étudiée sur les bancs de l'école / J'ai vingt ans et le seul bémol / c'est cette drôle d'impression bien assez folle / d'être une enfant illégitime de cette mère patrie*”⁴⁰.

El afrodescendiente aprende todo sobre la historia y la cultura de este país, aunque al final se siente rechazado por él ya que es tratado de manera discriminatoria, la mayoría de las veces, lo que lo remite a la extrañeza: “*à propos de laquelle je me rappelle avoir tant appris / Et en contre-partie, semble faire fi d'une partie de l'histoire qui nous lie*”⁴¹. Esta última idea es interesante porque no rechaza esta patria sino que indica que efectivamente sus historias, nos guste o no, están ligadas.

³⁷ Porque nos dijeron que el criollo es para los viejos negros que no fueron a la escuela.

³⁸ Me enseñan la historia de los hombres ilustres de aquel país lejano/ Pero será difícil para mí seguir el mismo camino (que ellos)/ Algunos dicen que mi color de piel sería un freno para ir lejos.

³⁹ Acabo de sentir algo bien loco/ Una parte de mi historia, de repente, me parece algo borrosa/ La impresión que no me lo cuentan todo/ De mi historia me ocultaron una gran parte.

⁴⁰ Hace ya dos meses que salí hacia esta metrópoli que estudié en la escuela/ Tengo veinte años y el único problema es esa sensación bastante loca de ser un hijo ilegítimo de esa madre patria.

⁴¹ Sobre la cual recuerdo haber aprendido tanto/ pero que en contrapartida parece ignorar una parte de la historia que nos une.



Sigue una serie de preguntas para tratar de entender esta situación: “ *Serait-ce une méprise? / Mes enseignements auraient-ils manqué de franchise? / Vu que certains me disent: Sache d'où tu viens pour être sûr de ce que tu vises...*”.

La canción termina con un párrafo que desvela la famosa colonialidad del conocimiento en la cual Occidente quiso ocultar las trayectorias específicas de las Antillas francesas: “*Aujourd'hui, j'y vois un peu plus clair, même si / il reste beaucoup à faire je me dis / que si je veux avancer je ne peux pas vivre dans le passé / même s'ils ont voulu l'effacer*”⁴².

La concientización pasará por un reajuste cultural de los diferentes Yo del sujeto⁴³ para llegar a un equilibrio sereno ; el cantante no pierde de vista la ambición poner fin a la colonialidad francesa en las Antillas francesas : “*Aujourd'hui, je suis fier de ce que je suis / le passé est derrière mais ne tombera jamais dans l'oubli / même si les choses ont changé grâce aux combats qui ont été menés / le chemin a été tracé / le combat ne fait que commencer*”⁴⁴.

Por último, el vídeo refleja muy bien todo ese movimiento de concienciación; al principio podemos ver lecciones sobre Napoleón en una clase de una escuela primaria de Martinica; de repente, aparece otro personaje que parece atormentar al cantante y sustituir a Napoleón: es Toussaint Louverture. Así que hay un paralelo entre dos memorias. Una proviene de la victoria epistémica de Occidente, que presenta a Napoleón como el conquistador de Europa, y la otra proviene de la historia afrodescendiente, que, aunque no goce de reconocimiento oficial, forma parte de la memoria afrodescendiente como un momento de recuperación de la dignidad humana a través de la victoria de los esclavizados haitianos sobre los ejércitos europeos.

4. De la deshumanización a la rehumanización: Me gritaron Negra de Victoria Santa Cruz

Victoria Santa Cruz nació en 1922, es peruana y se identifica como afro-peruana. Es compositora y coreógrafa. Sus obras reflejan la cultura y las tradiciones afro-peruanas. Una de

⁴² Hoy lo tengo algo más claro/ Aunque queda mucho por hacer/ Quiero avanzar y no vivir en el pasado/ Aunque que quisieron borrarlo.

⁴³ “C’est kréyol ka palé fransé” (es un criollo que habla francés).

⁴⁴ Hoy me siento orgulloso de lo que soy/ El pasado quedó atrás pero nunca caerá en el olvido/ Aunque las cosas cambiaron por las luchas que fueron llevadas a cabo/ Abrieron el camino pero la lucha solo empieza.



sus obras en particular nos llamó la atención. Es un poema que se ha escenificado a menudo: "Me gritaron Negra"⁴⁵. Este poema muestra que uno no nace "Negro", sino que se convierte en "Negro". El poema es sobre una niña de cinco años que descubre que es "Negra":

Tenía siete años apenas,
Apenas siete años,
¡Qué siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
Me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeeeegra!

Al ocurrir esto la protagonista se pregunta “¿Soy acaso Negra?” - me dije ¡SÍ! “¿Qué cosa es ser Negra?”. Observamos entonces que la asignación viene de afuera, es decir de la sociedad en la que vive ("ellos decían"). El Perú, el país de donde es originaria Victoria Santa Cruz, proviene, como México y el Caribe, de la sociedad colonial en la que se desarrolló y estableció una axiología racial rígida. Había según el grado de mestizaje unas categorías raciales oficiales que iban de "negros" a "mulatos", "zambaigos", "mestizos", "indios", españoles, etc. Fue lo que se denominó el sistema de castas. Los únicos que disfrutaban de un verdadero estatus humano fueron los españoles y sus descendientes directos y no mezclados con individuos de “clase inferior”. En este poema de hecho, la niña es vista primero como una “Negra” y no como una niña. La sociedad colonial y luego la sociedad postcolonial estigmatizaron a las personas de la diáspora africana como "Negros". El poema revela este aspecto cuando la niña dice “Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía”. Ser “Negro” significa empezar una vida con un capital racial negativo en la escala de humanidad establecida por el orden colonial.

El estigma se focaliza primeramente en el cuerpo, en el "cuerpo negro". Y esto va a provocar que en un principio la protagonista busque modificar este aspecto visual alterando su cuerpo alisándose el cabello y blanqueándose hasta odiar su propio cuerpo:

Y me sentí Negra, ¡Negra!
Como ellos decían ¡Negra!

⁴⁵ Victoria Santa Cruz *Me gritaron Negra*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>, consultado el 16 de junio de 2020.



Y retrocedí ¡Negra!
Como ellos querían ¡Negra!
Y odié mis cabellos y mis labios gruesos
Y miré apenada mi carne tostada
Y retrocedí ¡Negra!
Y retrocedí. . .
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! (x4)
Y pasaba el tiempo, y siempre amargada
Seguía llevando a mi espalda Mi pesada carga
¡Y cómo pesaba!
Me alacé el cabello,
Me polveé la cara

El estigma produce amargura y vergüenza en el individuo. Lleva a un proceso de alienación. Actúa como un peso real en el recorrido del individuo "negro": "Seguía llevando a mi espalda, mi pesada carga".

Sin embargo, el poema cantado por Victoria Santa Cruz no es en absoluto pesimista, ya que muestra el camino hacia una rehumanización a través de la construcción de un sentido de orgullo y autoestima. Esta construcción pasa por consecuente por la reanudación del estigma, pero esta vez lo neutraliza y lo transforma en algo positivo: "Negra soy". Y este cambio psicológico la llevará a recorrer el camino inverso:

De hoy en adelante no quiero alaciar mi cabello
No quiero Y voy a reírme de aquellos,
Que por evitar - según ellos -
Que por evitarnos algún sinsabor
Llaman a los Negros gente de color
¡Y de qué color! ¡NEGRO!
¡Y qué lindo suena! ¡NEGRO!
¡Y qué ritmo tiene!
¡NEGRO! ¡NEGRO! ¡NEGRO! ¡NEGRO! (x4)
Al fin, al fin comprendí
Al fin, ya no retrocedo
Al fin y avanzo segura
Al fin avanzo y espero
Al fin y bendigo al cielo porque quiso Dios
Que negro azabache fuese mi color
Y ya comprendí
Al fin ya tengo la llave
¡NEGRO! ¡NEGRO! ¡NEGRO! ¡NEGRO! (x4)
¡Negra soy!

Este poema muestra perfectamente este camino de la deshumanización a la rehumanización con sus diferentes etapas: conciencia de ser “negra” y sus consecuencias



socio-afectivas negativas, sentimento de vergüenza hacia lo que uno es a nivel de visibilidad (el cuerpo), reacción y neutralización del estigma, rehumanización.

Observamos que a través de la poesía, es decir la oralidad, pero también la música por ser acompañado el poema de percusiones corporales y de una dramatización (teatralización), Victoria Santa Cruz logra exorcizar lo que sufrió “escribiendo” sobre esta experiencia. En una entrevista⁴⁶ explica los motivos que la llevaron a trascender su vivencia. Observamos también el contexto multirracial en el que se desenvuelven los actores, pero también la escala de valor racial que predomina en estas sociedades donde es el elemento “blanco” que dicta la conducta social. En este contexto es la sociedad, o sea la mirada del Otro, que le dice al individuo de qué bando racial es.

5. Choc Quib Town: de la invisibilización a la unificación identitaria

Choc Quib Town es un grupo de rap afrocolombiano de la región del Chocó en el Pacífico. Más precisamente, vienen de la ciudad de Quibdó, de ahí su nombre. Están muy atentos a la cultura de su región y se siente a través de su música. De hecho, mezclan la música tradicional, como el currulao de la región del Pacífico Sur de Colombia, con su rap. Además, están muy involucrados en la lucha contra la invisibilidad que sufren los afrocolombianos a pesar de una ley que desde 1993 reconoce a las poblaciones afrocolombianas como parte de la multiculturalidad del país. Acompañan su trabajo de una conciencia étnica. Una canción en particular lo demuestra: *Somos Pacífico*⁴⁷. Volvemos a encontrar como en el poema de Santa Cruz el cuerpo pero esta vez movilizado desde un punto de vista unificador desde la perspectiva afro:

Somos Pacífico, estamos unidos
Nos une la región
La pinta, la raza y el don del sabor
Unidos por siempre, por la sangre, el color
Y hasta por la tierra
No hay quien se me pierda

⁴⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Fx4ZiluO6gE>, consultado el 02 de junio de 2020.

⁴⁷ Choc Quib Town Somos Pacífico, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ldJITfdUKOk>, consultado el 16 de junio de 2020.



Con un vínculo familiar que aterra
Característico en muchos de nosotros
Que nos reconozcan por la mamá
Y hasta por los rostros.

La unidad es convocada por la similitud de sangre, rostros, pero también por los estilos de la población afrocolombiana, por la forma de caminar, por el pelo y por el color de la piel:

Étnicos, estilos que entre todos se ven
La forma de caminar
El cabello y hasta por la piel
Y dime quién me va a decir que no.

O por las formas artísticas, la forma de hablar o la forma de bailar:

Expresándonos a través de lo cultural
Música, artes plásticas, danza en general
Acento golpia'o al hablar.

Esta unidad de los pueblos afrocolombianos del Pacífico está ligada por los cantantes del grupo al continente madre, África: "Seguimos aquí con la herencia africana, más fuerte que antes."

Dicha unidad la podemos encontrar en *De donde vengo yo*⁴⁸, otra canción emblemática con la cual el grupo ganó el Grammy en el 2010. El vídeo de la canción escenifica a los integrantes del grupo cantando en medio de los habitantes de Quibdó, ciudad capital del Chocó donde el noventa por ciento de la población es afrodescendiente. Vemos las calles, las casas, las diferentes actividades que caracterizan la ciudad, el río emblemático, su tradicional carnaval de San Pacho. El texto parte de la observación de la situación crítica de la vida donde se trata más de sobrevivir que de vivir: "De donde vengo yo / La cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos". Sin embargo, el propósito de la canción no es inspirar piedad sino al contrario orgullo porque a pesar de sobrevivir para vivir se trata de poner de relieve la capacidad resiliente de la población afrocolombiana. Sin embargo, tampoco esconden los problemas reales de la región al detallar todo una serie de problemáticas que forman parte de la vida cotidiana de la gente como el mal estado de las carreteras, la invisibilidad, el racismo y racismo endógeno, la corrupción, los desplazamientos forzados, las guerras.

⁴⁸ Choc Quib Town *De donde vengo yo*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>, consultado el 16 de junio de 2020.



Choc Quib Town por consiguiente aporta un tipo de respuesta diferente de esa de los textos afroamericanos o de Victoria Santa Cruz realzando la manera peculiar de entender la vida. Por otra parte, el reconocimiento que lograron por parte de los Grammy's es un reconocimiento de la trayectoria sociohistórica del grupo. Vienen de una etnia invisibilizada, marginalizada de la nación colombiana. Cabe recordar que a pesar de ser una región rica (minas, tierras agrícolas...) el Chocó constituye la región con los indicios de pobreza más altos del país... Por consiguiente, a través de esta canción y del posterior impacto trascendieron su situación de subalternos para colocarse en una posición de plenos actores de sus vidas pero también de sus comunidades del Chocó. Su texto sirve de soporte resiliente para toda una región y más allá para los Afrodescendientes de Abya Yala y el Caribe.

6. *Y tú qué quieres que te den*⁴⁹: los “guerreros” yoruba como soporte de resiliencia

Y tú qué quieres que te den es el título de una canción compuesta por Adalberto Álvarez y su son, una agrupación musical cubana contemporánea. La canción se proyecta como un tributo a los Orishas del panteón yoruba presente en Cuba. Los Orishas yoruba en Cuba, como retoma la canción de entrada, llegaron de África:

Desde el África vinieron
y entre nosotros quedaron
todos aquellos guerreros
que a mi cultura pasaron

Luego menciona las deidades principales del panteón yoruba y sus correspondientes santos católicos:

Obatalá las Mercedes
Ochún es la Caridad
Santa Bárbara Changó
Regla es Yemayá

Posteriormente se convoca a Eleguá “el abridor de caminos” para iniciar la ceremonia:

⁴⁹ Adalberto Álvarez y su son *Y tú qué quieres que te den*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=24IHSU35Aqs>, consultado el 04 de mayo de 2020.



Va a empezar la ceremonia
Vamos a hacer caridad
La casa está repleta y no caben más
Y todos se preguntan qué dirá Eleguá
Él abre los caminos esa es la verdad
Vamos a darle coco a ver qué nos da.

A Eleguá se le pide por deseos para resolver sus problemas o por salud y bienestar:

La gente sale la gente viene
Y todos piden lo que les conviene
Voy a pedir lo bueno para mi mamá
Y para la familia la tranquilidad
Que todo el mundo en esta tierra
Se porte bien y que acabe la guerra.

Siguen las presentaciones respectivas de los principales Orishas: Obatalá, Yemayá, Oyá, Ogún, Babalú Ayé, Oshún y por fin Shangó. En cada convocación, los Orishas van acompañados de sus atributos, características así como de su equivalente católico. Al nivel del escenario se reproducen los movimientos propios de cada Orisha y sus trajes con sus respectivos colores.

La convocación de cada Orisha no es mera muestra etnográfica o folclórica sino que recobra un sentido metafísico. En efecto, Eleguá es el dios abridor de los caminos, el que ayuda al individuo a mejorar su vida y hacer que las dificultades se allanen. Obatalá es uno de los dioses supremos que dio origen a la tierra y que por ende explica la génesis de la vida. Yemayá es, como dice la canción, la dueña del mundo, la diosa del mar y también de la maternidad, es decir la que da la vida. Oyá es la diosa de los vientos a través de los cuales la vida se expande ya que transporta los diferentes elementos que darán vida. Ogún es el dios de la guerra que protege y ayuda a combatir a los enemigos, permite vencer. Babalú Ayé es el dios de las enfermedades. Oshún es la diosa de las aguas dulces, del amor y de la fertilidad principios también de la vida. En cuanto a Shangó, como dice la canción es “el rey de la música, de las mujeres y del tambor” y también del relámpago, es, al igual que Ogún, un guerrero valiente.

Estamos frente a una cosmovisión completa que da sentido a la vida para un individuo que, por supuesto, cree en la fuerza de los Orishas. Cada uno de ellos representa un apoyo



para el individuo pero también para la comunidad. Esta canción se canta y se actúa en los salones y casas de Cuba de hoy en día pero esta tradición proviene de un contexto socio-histórico particular caracterizado por la deportación y la esclavización. Y tenemos que interrogarnos ¿por qué esta tradición llegó hasta nuestros días? Un grupo humano no conserva una tradición, una costumbre, una creencia si no le es útil. La cosmología yoruba, en este contexto extremo de la esclavización representó espacios resilientes que permitieron a los esclavizados seguir siendo humanos, es decir seres dotados de culturas y cosmovisiones específicas que alimentaban la resistencia a pesar de la dominación⁵⁰. Y en esto los diferentes atributos de cada Orisha eran armas para luchar y seguir viviendo.

Este aspecto lo podemos ver en las diferentes peticiones que se hacen en la canción a varios Orishas: “Para tener el camino abierto hay que hablar con Eleguá” o “Paz y tranquilidad le pido a Obatalá” o también a Babalú Ayé “Tú que eres un santo tan milagroso y todo poderoso / Te estoy pidiendo tu bendición”. De la misma manera los Orishas constituyen ventajas seguras para vencer las enemistades: “Asegurate, Asegurate / con Oggún y con Shangó / Con eso te gano yo”.

Por consiguiente, con el panteón yoruba, vemos que los afrocubanos, en especial, pudieron arrimarse a una cosmovisión firme para superar su contexto de esclavización y dominación.

7. ¿Zouglou⁵¹, Sea!, o el nacimiento de un movimiento social en Costa de Marfil

El caso del zouglou es mucho más reciente pero quisimos poner en relación estos dos periodos porque supone otra ilustración del recurso al tríptico música/baile/oralidad como terapia resiliente ante la imposibilidad, de un grupo social, por responder a la opresión y la violencia de un sistema dominante en sociedades africanas o afroconectadas⁵² y la necesidad

⁵⁰ Ver la película *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Ávila (1976) que ilustra muy bien a partir de hechos históricos reales esta relación entre orishas y resistencias.

⁵¹ El nombre del estilo vendría de la lengua baulé de Costa de Marfil, y significaría “cosa sin valor”, hasta “basura”, para hablar del estatuto de los estudiantes, de la falta de recursos en la que vivían.

⁵² El recurso al arteterapia no es exclusivo de las poblaciones africanas o afroconectadas. El flamenco, el rebético, o hasta el heavy metal con el *pogo* se pueden acercar a este paradigma, pero los temas desarrollados son más personales (el dolor del amor perdido, la soledad), los estilos no siempre integran los tres elementos y, en el



de expresarse a toda costa. En este caso se trata de un estilo musical⁵³ que popularizaron los estudiantes en el contexto de protestas que empezaron en la década de los 90. Yacouba Konaté hace una descripción muy detallada del contexto previo al estallido de las revueltas estudiantiles y la eclosión del movimiento zougou (Konaté, 2002: p.777-781). Existía un estilo con los mismos códigos (ritmos, instrumentos), más conocido como *ambiance facile* o *wôyô*, por los pocos instrumentos que necesitaba para crear animación y despertar los ánimos (Kadi, 2014: 208-209). Fueron los estudiantes quienes lo bautizaron *zougou*. En el campus, su historia nace como terapia; era el ocio de unos estudiantes sin recursos. Para matar el aburrimiento, se reunían para cantar y bailar sus penas, ya que sus voces y reivindicaciones no llegaban a lo más alto del poder. Esa música no se convirtió tanto en un instrumento de lucha (por ejemplo la letra de las canciones nunca pasó a ser violenta, permaneció parabólica o humorística), sino que acompañó la evolución del movimiento estudiantil. Pero al final, muy rápidamente salió del campus y, fusionando con los estilos similares existentes, se difundió en toda la sociedad marfileña. Hoy es un ritmo popular que sedujo sobre todo por su aparente simplicidad, por sus ritmos que invitan a bailar, sus estribillos fáciles de memorizar y por los temas que aborda. Al salir del campus, también se apropió las problemáticas de toda la sociedad; si bien el primer éxito zougou es una canción que habla de las dificultades de los estudiantes, enseguida, las cuestiones del sufrimiento de las naciones negras, de los africanos en Europa, de las clases pobres del país o la falta de democracia hicieron su aparición en el abanico de temas abordados por los cantantes. La resiliencia aparece en cuatro principales características de esta música. En su principio, antes de llegar a los estudios de grabación, no integraba guitarras, bajos o sintetizadores y recordaba al oyente una fuerte conexión con la tradición musical pre-colonial marfileña⁵⁴. Fue justamente ese patrón que le convirtió en una música tan popular y querida: uno o varios líderes y un coro, un juego de preguntas/respuestas

caso del heavy, el *pogo* no es baile. En lo tocante al flamenco además, existe la teoría cada vez más difundida de la aportación africana al estilo. No encontramos en otras sociedades ilustraciones del uso del tríplico música/baile/oralidad en su integralidad con, en el baile, unos movimientos sincronizados que jueguen con la descomposición del tiempo y las síncopas. Eso no significa que no existan. La mención a las síncopas que hacemos no es fortuita, ya que este fenómeno rítmico expresa todo el dominio y la inteligencia del cantante o del bailarín; y en un proceso resiliente, en el cual el objetivo es recuperar la autoestima, su presencia es fundamental.

⁵³ Tiene sus propios pasos, un ritmo y unos instrumentos característicos, así como unos temas de predilección.

⁵⁴ Encontramos en ambos lados del Atlántico una necesidad similar de reconexión con el pasado.



entre el coro y los principales vocalistas, la omnipresencia de las percusiones⁵⁵, las polifonías baulé o beté. En la actualidad, cohabitan las dos corrientes, con un zougloú más moderno que integra los arreglos de la pop “internacional”.

Por otro lado, la lengua que popularizó es un claro rechazo a la lengua colonial y la distanciamiento que crea entre la élite y el pueblo, la juventud. El *nouchi* es un rechazo consciente a la “francización” de una sociedad africana, es una voluntad de una unidad lingüística proporcionada por una lengua otra que el francés. Aunque sea la prueba de una hibridación cultural no totalmente exitosa, el *nouchi* consiguió lo que no logró el francés. Treinta años después de la independencia, con tantos años de partido único, esa generación que nació después de la colonización no se reconocía en el proyecto social del gobierno. Aquí aparece otra característica del proceso resiliente⁵⁶ que es el intento de crear una nueva identidad, diferente de la impuesta o la dominante: en aquella época –como sucedió en varios países francófonos, la tasa de alfabetización en francés ni superaba un 35% de la población total⁵⁷, la escolarización no había penetrado en todas las esferas de la población marfileña, pero el francés era la lengua oficial, del prestigio, de la ley. La juventud urbana inventó un nuevo código lingüístico, una mezcla de francés callejero⁵⁸ e idiomas locales que le sirvió para reivindicarse y sublimar su ignorancia de esa lengua presentada como oficial y nacional.

El zougloú surgió trayendo lo nunca visto. Es cierto que los marfileños son expertos en crear nuevos bailes; la danza es fundamental para que una canción o un artista tengan éxito. Ello explica la multitud de danzas vinculadas a canciones que contabiliza la cultura marfileña en los últimos 40 años. Pero ese nuevo estilo tenía una particularidad: ¡era una danza que tenía una explicación filosófica! Mientras que las otras danzas eran una sucesión de movimientos cuyo único objetivo eran la estética y el ritmo, el zougloú traía una explicación a sus pasos. Esa repetición de gestos con los brazos dirigidos al cielo sería una manera de

⁵⁵ Tambores (tam-tam o djembé), botellas que sirven de gong (el gong es parecido a las percusiones metálicas que marcan la clave en la Salsa por ejemplo), dum-dum.

⁵⁶ La mencionan los autores que citamos en la primera parte del trabajo.

⁵⁷ La UNICEF y la página web *perspective monde* de la Universidad canadiense de Sherbrooke afirman que, en el año 1990, esa tasa era del 34%. No encontramos datos marfileños sobre el tema pero, en su página oficial, el gobierno apunta que en el año 2016, la tasa de alfabetización avecinaba un 50%. La información está disponible en <http://www.gouv.ci/actualite-article.php?d=6&recordID=8173>, última consulta el 14/06/20.

⁵⁸ También llamado Francés Popular Marfileño (FPM en español, pero FPI en francés).



implorar la clemencia divina frente a las dificultades de los estudiantes, la represión policial. Es lo que afirma Bilé Didier, el vocalista principal del grupo *les parents du campus*, en su canción *Gboglo Koffi*,⁵⁹ reconocida como el primer éxito estudiantil zougloú:

Ah la vie estudiantine...elle est belle, mais on y rencontre beaucoup de problèmes. Lorsqu'on voit un étudiant, on l'envie [...] mais il faut rentrer dans son milieu pour connaître la misère et la galère de l'étudiant. Oh bon Dieu, qu'avons-nous fait pour subir un tel sort ? Et c'est cette manière d'implorer le Seigneur qui a engendré le zougloú, danse philosophique qui permet à l'étudiant de se recueillir et d'oublier un peu ses problèmes ; dansons donc le zougloú!⁶⁰

Además de ser una actividad placentera en la cual pone a contribución su capacidad de creación e improvisación, el individuo es consciente del significado de sus gestos y pide fuerza y coraje para soportar su vida diaria a través de ellos. Otra prueba de la función catártica del baile es la expresión que utilizan los bailadores para describir la danza: se dice “liberar” en vez de “danzar” o “bailar”.

Para terminar con las características de esa corriente, es importante mencionar que es frecuente que el humor acompañe las canciones zougloú, con letras que, a menudo, son escritas sobre el modelo del chiste.

Conclusión

En esta contribución citamos al antropólogo norteamericano Clifford Geertz que ve la cultura como un conjunto de textos. Los *textos* que presentamos aquí revelan la capacidad resiliente de las poblaciones afrodescendientes de Abya Yala al salir de un contexto de opresión máxima a través de la Trata y Esclavización, y la juventud marfileña sujeta a cierto abandono y represión por parte de su propio gobierno. Esta resiliencia pasa esencialmente por el canal de la música-baile-oralidad. Todos los ejemplos que citamos movilizan este espacio-

⁵⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LoVGQkP5eSo>, última consulta el 12/07/20.

⁶⁰ “Ay la vida estudiantil... ¡Qué bonita, pero cuántos problemas trae! Cuando uno ve a un estudiante, le tiene envidia [...] pero hay que adentrarse en su entorno para entender su miseria y sus dificultades. O Dios, ¿por qué tenemos que enfrentar tal suerte? Y fue esa manera de implorar el Señor que engendró el zougloú, danza filosófica que permite al estudiante meditar y olvidar sus problemas; entonces, ¡bailemos el zougloú!”.

tiempo volviéndolo subversivo y salvador. A través de este tríptico las poblaciones operan una verdadera terapia para superar su condición de subalternas dentro de un sistema hegemónico opresor. En este sentido hubiéramos podido añadir a nuestros análisis la champeta afrocolombiana cuyo nombre es también... *terapia criolla*. Sin embargo, queremos terminar con otro ejemplo emblemático de lo que intentamos mostrar con el grupo Kassav, originario del caribe francés; sacó un tema en 1984 llamado *Zouk la sé sèl médikaman nou ni*⁶¹ :

Ki jan zot fé / cómo le hicieron
M'paka konpran' / no lo entiendo
Zot ka viv' kon si / viven como si
Pa ni pwoblém' / si no hubiera problema
Poutan zot sav' / sin embargo lo saben
La vi la réd' / que la vida es difícil
Ki jan zot fé / cómo le hicieron
Pou pé sa tchembé / para aguantar
Zouk la sé sèl médikaman nou ni (Sa kon sa) / el zouk es nuestra única medicina (así es)
Zouk la sé sèl médikaman nou ni (Sa kon sa) / el zouk es nuestra única medicina (así es)
M'paté konèt / no conocía
Sèkré la sa / este secreto
Ban mwen plan la / dame el truco
Pou mwen pé sa konpran' / para que pueda entender
Ban mwen plan la / dame el truco
Poko sézi'y / aún no lo entiendo
Pou si on jou an / por si algún día
Rivé tombé malad / me enfermo
Zouk la sé sèl médikaman nou ni (Sa kon sa) / el zouk es nuestra única medicina (así es)

Esta canción, cuenta el compositor Jacob Devarieux⁶², tiene su génesis en Haití. Durante una estancia en este país, presenciando un concierto de un cantante emblemático cuyo nombre es Coupé Cloué⁶³, empezó a componer un principio de melodía queriendo hacerla la más simple posible. Algún tiempo después, de regreso a su Guadalupe natal en el Caribe francés, al seguir trabajando el tema en su casa, llegó otro miembro del grupo llamado

⁶¹ Kassav *Zouk la sé sèl médikaman nou ni*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6Vv1wxZAR1k>, consultado el 16 de junio de 2020.

⁶² Entrevista disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=1199285023796508>, consultada el 16 de junio de 2020.

⁶³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sjPOeyJ4UsE>, consultado el 16 de junio de 2020.



Patrick Saint Eloi. Este último al escuchar la melodía expresó: “*Zouk la sé sèl médikaman nou ni (Sa kon sa)*”, es decir: “el zouk es nuestra única medicina (así es)”. Con esta frase Patrick Saint Eloi resumió todo lo que intentamos mostrar en esta contribución con relación a la fuerza de la música-baile-oralidad para superar condiciones negativas de vida. Para luchar contra un contexto negativo de vida el único remedio fue el zouk o sea la música-baile-oralidad ya que el zouk denomina a la vez la música, el baile y la forma de cantar de este género musical. Una música que no sale de la nada sino de los ritmos tradicionales de las islas del caribe como son el *gwoka*, el *belè*, el *kompas*, la *biguine* etc. que surgieron en su gran mayoría bajo el contexto de esclavización.

Para terminar, hace falta mostrar la pertinencia de la comparación que hicimos en este artículo entre poblaciones afrodescendientes de Abya Yala y la juventud marfileña. Observamos la misma manera de movilizar este espacio-tiempo en cuanto a potencialidades resilientes donde interactúan los tres elementos que son la música, el baile y la oralidad. Observar esto, es reinsertar a las poblaciones en su trayectoria socio-histórica específica con relación a África. En efecto, en su gran mayoría las investigaciones sobre las “Américas Negras” no toman en cuenta los procesos existentes hasta hoy en día en África que podrían ayudar a entender un gran número de procesos socio-culturales afrodescendientes. Observarlo también es ir a contracorriente del pensamiento occidental que llegó a hacer creer que las culturas afrodescendientes de Abya Yala ya no tienen nada que ver con el continente madre africano. Por fin, observar eso es empezar la necesaria reconstrucción de un puente derrumbado por quinientos años de colonialidades. Es lo que intentamos hacer en esta contribución.



Referencias

- CYRULNIK, Boris. **Un merveilleux malheur**, Odile Jacob, Paris, 1999.
- CODE NOIR. **Collection L'esprit Frappeur**, N°27, Paris, 1998.
- ENTIOPE, Gabriel. **Nègre, danse et résistance**. La Caraïbe du XVII^e au XIX^e siècle, L'Harmattan, Paris, 1996.
- FOUCHARD, Jean. **Les marrons du syllabaire**. Quelques aspects du problème de l'instruction et de l'éducation des esclaves et des affranchis de Saint-Domingue. Éditions H.Deschamps, Haïti, 1953.
- GEERTZ, Clifford. **Bali. Interprétation d'une culture**, Gallimard, Paris, 1983.
- GUTIÉRREZ, Tomás. **La última cena**, película, ICAIC, Cuba, 1976.
- JALLIER, Maurice; LOSSEN, Yollen. **Musique aux Antilles** Éd. Caribéennes, Paris, 1985.
- KADI Germain-Arsène, La dynamique du zouglou de côte d'ivoire en Afrique francophone, Presses Universitaires de France , **Diogenes** , 2014/2 n° 246-247.
- LEFEVRE, Sébastien. **Afro-mexicains: les rescapés d'un naufrage identitaire**. Une étude à travers la musique, la danse et l'oralité. Doctorado defendido el 09 de noviembre de 2013, universidad Paris X Nanterre, en: <http://www.theses.fr/2013PA100129>
- NGOU-MVE, Nicolas. **Lucha y victoria de los esclavos bantú en México (siglo XVI-XVII)**. La socialización de los esclavos africanos en Nueva España. AECID, Madrid, 2019.
- POLLAK-ELTZ, Angelina. **La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural**. Universidad Católica de los Andes, 2000.
- PRICE, Richard et Sally, **Les Marrons**, Vent d'ailleurs, France, 2003.
- RICŒUR Paul, **Du texte à l'action**. Essai d'herméneutique II, Le Seuil, Paris, 1986.
- SCHOTT-BILMANN, France, **Le besoin de danser**, Odile Jacob, Paris, 2001.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Artigo recebido para publicação em: 18 de junho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: 21 de julho de 2020.