

Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica

Capítulo 4 del libro *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Alejandro Frigerio, 2000. Buenos Aires: EDUCA. Publicado originalmente en portugués, en *Estudos Afro-Asiáticos* (Revista del Centro de Estudos Afro-Asiáticos del Conjunto Universitario Cândido Mendes). Número 23, págs. 175-190. Rio de Janeiro, Brasil. 1992.

La unidad y a la vez la diversidad de características que se pueden encontrar en las culturas afroamericanas han preocupado a muchos estudiosos del tema, desde Herskovits (1945) y su escala de retención de "africanismos", hasta los más recientes esfuerzos de Thompson (1983) por identificar las influencias africanas en el arte y la filosofía de los pueblos negros de las Américas. Para entender este fenómeno, los estudios más recientes parecen coincidir en la necesidad de una perspectiva afrocéntrica (Uya 1989,1990); a la cual, en este trabajo, entenderé como la importancia de reconocer características comunes de las culturas africanas para explicar las similitudes en determinados aspectos de las manifestaciones culturales afroamericanas. Postularé, al igual que Mintz y Price , que

"una herencia cultural de Africa Occidental, compartida por los africanos que llegaron a America, tendrá que ser definida en términos menos concretos, enfatizando más los valores -y menos las formas socio-culturales- y aun tratando de identificar los principios de una "gramática" inconciente, que puede subyacer a (y moldar) comportamientos (...) Hace relativamente poco que los estudiosos han intentado seriamente definir las similitudes observables en estilos de canciones, artes gráficas, hábitos motores, etc, presentes tanto entre los africanos occidentales como entre los afroamericanos (...) Si estas similitudes son reales, deben existir principios subyacentes -frecuentemente inconcientes- que pueden ser identificados, descriptos y confirmados ." (Mintz y Price 1977: 5-6, mi traducción).

Por lo tanto, más que el enunciado o la descripción de rasgos culturales concretos, lo importante sería la identificación de estos principios, valores o reglas tácitas que

subyacerían a distintas manifestaciones culturales afroamericanas, en función de su común origen (oeste)africano.

La enorme variedad de grupos étnicos, idiomas, pautas culturales existentes en Africa no puede ser menospreciada. Sin embargo, varios estudiosos han encontrado similitudes generales en ciertos dominios de la cultura, por lo menos en aquellos grupos situados en Africa Occidental y Central, de donde habrían provenido la mayor parte de los esclavos traídos a America - para un panorama general de estas similitudes ver Uya (1989); con respecto a la religión Parrinder (1970) y King (1986); a la música Chernoff (1979); a la danza y criterios estéticos y filosóficos Thompson (1974).

De la misma manera, varios estudiosos han percibido la continuidad que existe entre estas características africanas y las que se pueden identificar en ciertas manifestaciones culturales afroamericanas . Abrahams (1970) encuentra una "estructura profunda" (*deep structure*) que asemeja la performance verbal de los negros americanos a la de los del Caribe angloparlante; Kochman (1981) postula la existencia de un "estilo étnico" que se evidencia en distintas áreas de la cultura de los mismos grupos aludidos por Abrahams; Lommax (1970) resalta la continuidad del estilo musical africano en toda Afroamérica; Sobel (1988) manifiesta que para entender la religión de los negros norteamericanos es necesario remitirse a los conceptos subyacentes que tienen su origen en Africa.

Lo que tienen en común estos estudios es que resaltan no tanto rasgos concretos (como hace Verger (1981) al comparar la religión de origen Yoruba en América y el original en Africa) sino reglas, estructuras, principios o valores (frecuentemente inconcientes) que estructuran la producción de ciertas manifestaciones culturales afroamericanas y que serían equivalentes a los que operan en Africa . Esta perspectiva permite una mejor visión del cambio y la readaptación cultural y resalta la africanidad de manifestaciones que, de acuerdo con perspectivas anteriores que enfatizaban ítems determinados (palabras, canciones, nombres de deidades, aspectos de los rituales, rasgos materiales) no eran consideradas muy africanas. Así, por ejemplo, las iglesias protestantes negras muestran una forma o un estilo devocional nítidamente africano, por más que se dirijan en inglés a un Dios occidental (Sobel 1988); observación que también vale para la Umbanda brasileña, frecuentemente menospreciada como una religión "blanca" (Ortiz 1978).

En este trabajo propondré seis cualidades que caracterizan a la *performance* artística afroamericana, en base sobre todo a las reglas sociales que parecen regir su producción y el desempeño de los participantes en la misma ⁱ. Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características que género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana) ⁱⁱ, su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen.

La *performance* artística afroamericana es, según lo propondré aquí, multidimensional, participativa, ubicada en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales.

Mi caracterización de la *performance* afroamericana deriva, en gran medida, de la comprensión experiencial derivada de la práctica durante nueve años de un arte característicamente afroamericano, la *capoeira* Angola brasileña ⁱⁱⁱ. También realicé trabajo de campo sobre religiones afrobrasileñas en Salvador, Brasil (donde participé, asimismo, de múltiples manifestaciones de la cultura popular) y en Buenos Aires ^{iv}. En Estados Unidos, lugar donde viví cuatro años, tuve acceso a manifestaciones de la cultura negra americana, caribeña y africana. Finalmente, efectué también, trabajo de campo con *candomberos* uruguayos tanto en Montevideo como en Buenos Aires ^v. La constatación experiencial de las similitudes entre estas manifestaciones culturales fue confirmada por el relevamiento de la bibliografía que citaré a lo largo del trabajo. Al igual que Chernoff (1979: 3) y Salamone (1989: 135), considero que la participación y el conocimiento experiencial facilitan el posterior análisis del material etnográfico. Como Chernoff, que fue discípulo de maestros tamboreros en África, considero que "aunque no puedo afirmar que logré un desempeño perfecto, pude acercarme lo suficiente para saber qué es lo que se requiere" (1979: 20).

1) Multidimensionalidad de la Performance Afroamericana

Una de las características principales, sino la principal de las artes negras es su carácter multidimensional, su densidad de *performance*. Es una *performance* que ocurre

en varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros serían diferentes y separados. Encontramos un claro ejemplo de esto en la *capoeira* tradicional (capoeira Angola), que es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpenetración, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única^{vi}. El todo que se logra a partir de la fusión de éstas (para nosotros) distintas artes es mayor que la suma de sus partes constituyentes. Por tal razón, varias manifestaciones artísticas afroamericanas son frecuentemente difíciles de ubicar en las categorías algo más rígidas a las cuales nos ha acostumbrado la cultura occidental.

Esta multidimensionalidad en la *performance* africana y afroamericana ha sido señalada por otros estudiosos. Dice Storm Roberts:

"La música africana constituye solo una parte de un todo artístico mayor. Los africanos piensan que no deberían hacer distinciones entre la música y el baile, que se debería evitar la costumbre europea de separar los dos y hablar como si uno acompañara al otro. El sonido de la música no es más que un elemento de una experiencia total que puede incluir disfraces, danza, etc. La música es una actividad con orientación dramática. Las actitudes, los movimientos del cuerpo, los trajes, la respuesta del auditorio, etc. forman parte de ella" (1978: 14).

De una forma similar, Thompson expresa, en su clásico libro *African Art in Motion* :

"la afamada unidad de las artes en la *performance* africana sugiere una concepción en la cual ningún medio (artístico) es enfatizado por sobre los otros. La escultura no es el arte central, pero tampoco lo es la danza, porque ambas dependen de las palabras y la música, y aún de los sueños y la adivinación" (Thompson 1974: XII).

Sin embargo, el hecho de que la misma multidimensionalidad, o *performance* simultánea en distintos niveles a la vez, también se pueda apreciar en la mayoría de las manifestaciones culturales afroamericanas, no ha recibido una atención similar por parte de los estudiosos. El caso más claro donde se puede apreciar esta multidimensionalidad

es el de las religiones de origen afro en América, donde la devoción se expresa a través de la música, del canto, de la danza, de la mímica que frecuentemente realizan los bailarines, en la necesidad de ropas especiales. Todos estos aspectos no sólo son la forma de rendir culto a uno o varios Orixás sino que también constituyen un todo simbólico que a través de estos distintos medios permite a los asistentes aprehender la idea de lo que significa cada *orixá* (Segato 1988). Sin embargo, esta multidimensionalidad de la *performance* artística también se puede apreciar en manifestaciones profanas, como la *rumba* cubana (Argeliers 1984), en la danza carnavalesca bahiana, el *candombe* uruguayo, el “*electric boogie*” americano (Thompson 1985) o en el repertorio gestual que acompaña las interacciones verbales negras (Kochman 1981, Smitherman 1988). Otra acabada expresión de esta característica lo constituyen las formas de lucha/entretenimiento negras del Nuevo Mundo: el *maní* cubano (Ortiz, F. 1985); la *lagya* de Martinica (Thompson 1987); el *batuque* o *pernada* brasileño (Carneiro 1974) y sobre todo en la forma más popular de ese país, la *capoeira* (Frigerio 1989b) ^{vii} .

Se puede apreciar mejor, quizás, el origen afro de esta densidad o multidimensionalidad en la *performance* al observar que es una de las primeras características en desaparecer cuando estas manifestaciones son practicadas por grupos que no están acostumbrados a esta multidimensionalidad en su repertorio cultural. En otro trabajo he analizado en profundidad cómo la *capoeira* , en su expansión hacia las distintas regiones geográficas brasileñas y hacia diversos estratos sociales, va perdiendo su densidad o complejidad como arte y se va practicando cada vez más como un deporte o arte marcial, donde sus aspectos de lucha son enfatizados, en detrimento de la gestualidad, la ritualidad, mímica y aún de aspectos musicales (Frigerio 1989b) ^{viii} . De hecho, la continua discusión en Brasil acerca de si la *Capoeira* es "arte marcial", "deporte", "arte" o "folklore" indica, no tanto las distintas concepciones acerca de su naturaleza, sino la dificultad que tienen gran parte de los practicantes originarios de la clase media en lidiar con una manifestación cultural que no encaja exactamente en ninguna de las categorías reconocidas por la cultura occidental.

2) Calidad participativa de la *performance* afroamericana

De la misma forma que no hay una rígida separación en las culturas afroamericanas entre lo que para nosotros serían distintas formas artísticas, tampoco existe una distinción tan rígida como en la cultura occidental entre los *performers* y el público. La audiencia por lo general participa, ya sea alentando, batiendo palmas o cantando, aún en el caso de las religiones, donde la iniciación ritual constituye una línea demarcatoria más rígida entre quiénes pueden cumplir determinados roles y quiénes no. En el caso de manifestaciones profanas la demarcación será menos rígida aún, y estará más relacionada con la competencia en el desempeño. Esta característica también se halla presente en Africa. Según Storm Roberts :

"la música está mezclada a todas las partes de la vida africana. Al crecer en una sociedad donde la música resulta tan fundamental, la mayoría de los africanos poseen un considerable sentido rítmico. (...) Pero eso no significa que todos o cualquiera puedan tocar el principal tambor en un baile (...) Por otra parte, en la mayoría de los lugares el público no se limita a admirar a los profesionales (...) Los profesionales tocan y dirigen el canto, mientras que el público canta las partes corales y agrega los efectos rítmicos batiendo palmas, bailando, etc . "

(1978: 15).

La participación más o menos intensa (según sea el caso) del público se corresponde con el hecho de que la mayor parte de la *performance* artística afroamericana (profana) no está ligada a, ni se desarrolla en, "situaciones de representación" (Barba 1987), sino que se produce más o menos espontáneamente en contextos festivos o recreativos^{ix} .

Es tan sólo con el correr del tiempo, y la creciente "folklorización" de la cultura afroamericana, que ha aparecido un marco más formal y rígido para la *performance* , aumentando la cantidad de artistas "profesionales", que viven de presentar su arte en distintos escenarios (o al menos lo intentan). Este proceso, que generalmente es interpretado como fruto "inevitable" del progreso, o del destino de la tradición folk cuando llega a contextos urbanos (aunque gran parte de las manifestaciones afroamericanas nacieron en un contexto urbano) enmascara en realidad, entre otros procesos sociales, el pasaje de un tipo de *performance* participativo (con mayor raigambre afro) a otro más a

tono con el occidental, donde existe separación entre el público y los *performers* . Ejemplos de este proceso serían las numerosas escuelas de capoeira que actualmente se expanden por todo Brasil, los numerosos grupos de danza afro de Salvador que, con fines de satisfacer al turismo o realizar una labor "cultural" establecen una diferenciación entre *performers* y espectadores, o la realización, en forma periódica y fija de eventos tales como "el sábado de la rumba" en Cuba que probablemente conspiran contra la realización espontánea y participativa de actividades artísticas populares. Un análisis en profundidad de tales fenómenos aún debe ser realizado.

3) Ubicuidad de la performance en la vida cotidiana

En culturas donde no existe una rígida separación entre las formas artísticas, donde todo canto implica música, y ésta danza (que también incluye elementos de mímica), donde tampoco existe una rígida separación entre *performers* y el público, y donde no hay una separación muy marcada entre situaciones de representación y la vida cotidiana; no habría de extrañarnos que cada individuo sea un *performer* en potencia, y cada situación de la vida cotidiana brinde la posibilidad de ofrecer una pequeña *performance* . La ubicuidad de lo teatral en las artes afroamericanas ya ha sido señalada -no en vano Fernando Ortiz titula su famoso libro como "Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba" . La teatralidad en las interacciones *de la vida cotidiana* de esas poblaciones también ha sido mencionada pero sólo en menor medida analizada ^x .

Una excepción es el libro de Dan Rose, donde relata su experiencia de dos años realizando trabajo de campo "encubierto" (sin develar que era antropólogo) en un barrio negro de Philadelphia. Sus observaciones denotan la ubicuidad de lo performativo en la vida cotidiana de los negros americanos. Como recuerda en su libro:

"el mundo de la calle era un teatro de continua ficción, donde el mínimo momento, el mínimo gesto eran una obra teatral, cuidada e improvisada. La esquina de la 14 y Carpenter era un espacio de *performance* durante las 24 horas (...) No existía, sin embargo, una dicotomía entre los actores y el público, éstos eran roles que estaban continuamente intercambiándose (...) Podemos visualizar

la vida de los afroamericanos de la esquina de Carpenter con la 14 como un continuo representar con los otros (*performing with others*)" (Rose 1987: 36-37)

Esta cualidad "performativa" de la vida cotidiana también se puede ver en la descripción que realiza Kochman del "estilo étnico" de los negros americanos; estilo que, como afirma el autor, también se puede apreciar entre los afrocaribeños y por lo tanto probablemente resultaría derivado de Africa (Kochman 1981: 14). Durante los aproximadamente 18 meses que pasé en Salvador, Bahía, principal repositorio y núcleo generativo de la cultura afrobrasileña, pude apreciar la misma textualidad "performativa" en la vida cotidiana de esa ciudad (para una apreciación similar ver Wafer 1991: 8).

La misma densidad de la *performance* que caracteriza la vida cotidiana se extiende a -o se correlaciona con- la de las artes. De la misma forma que Rose y otros americanos, pese a hablar la misma lengua, no podían "jugar" verbalmente o mantener interacciones jocosas con sus pares afroamericanos (Rose 1987:74, 135), también es necesario algo más que dominar una técnica corporal para tener un desempeño correcto en una *roda* de capoeira , en un *samba de roda* o cuando se *rompe una rumba* . Hay que dominar las reglas que rigen la interacción de la situación social donde se efectúa la *performance* , y estar preparado para saber desempeñarse en varios niveles de ésta a la vez.

Gran parte de las actividades de la vida cotidiana negra están sujetas a *performance* . Tanto la ropa cotidiana como el mero hecho de caminar se transforman en actividades que trasuntan "fuertes enunciados visuales" ("*strong visual statements* ") respecto del individuo (Kochman 1981). Refiriéndose al fuertemente rítmico modo de caminar del joven negro, Johnson afirma que "hacia adónde se dirige el joven negro no es tan importante como **la manera** en que lo hace..." (Johnson 1971: 19, su énfasis). De una forma similar, en el inglés de los negros americanos (*Black vernacular english*) "el sonido de lo que se dice es tan importante como el significado (de lo que se quiere decir)" (Smitherman 1977: 135) ^{xi} . En todos estos casos el estilo transmite un mensaje por sobre lo que se está diciendo (o haciendo) -un mensaje sobre los valores de la persona que está brindando la *performance* . El carácter multidimensional de la misma (aún en la vida cotidiana) permite que se transmitan mensajes en varios niveles a la vez.

4) Importancia de lo Conversacional durante la *Performance Afroamericana*

El carácter multidimensional y participativo de la performance afroamericana, junto con su significación grupal (que trataré más abajo) hace especialmente apropiado que un modo conversacional caracterice a varias artes africanas y de origen africano. La conversación entre los distintos performers puede estar presente de las siguientes formas :

a) *Interacción entre solista y coro* : La ubicuidad del estilo de llamada y respuesta (*call and response*) ha sido señalada repetidas veces para África y Afroamérica. En éste,

"el cantor principal canta una línea o frase y el grupo le responde. Esto es distinto de la forma europea común de una estrofa o versículo seguido (o no) por un coro. El versículo o la estrofa europeas se completan en sí, mientras que el africano no es más que la mitad de la ecuación, necesita una respuesta antes de completarse" (Storm Roberts 1978: 17).

b) *Entre tambores*: Al caracterizar a la música africana, Chernoff (1979) enfatiza la importancia de la conversación entre diferentes tambores. Debido a su ejecución polirrítmica, los tambores más que "tocar juntos", deben responderse uno al otro, deben conversar. Desde el *candombe* uruguayo, hasta la *rumba cubana*, la polirritmia es una característica principal de la música afroamericana (Storm Roberts 1978, Ayestarán 1990, Argeliers 1984, Métraux 1972)

c) *Entre solista y respuesta instrumental*: En la *performance* musical afroamericana, es frecuente que el solista cante o diga una frase, y una parte de la orquesta le responda. Esto se puede apreciar en formas tradicionales como la *Capoeira Angola*, cuando al finalizar el solista la *ladainha* (canción introductoria) varios de los instrumentos de percusión empiezan a tocar; y también en formas más modernas como la música *funk* norteamericana y la *salsa caribeña*, cuando las trompetas contestan y enfatizan las frases del solista.

d) *Entre bailarín y el tambor* : Argeliers (1984:159), en su descripción de la *rumba columbia* cubana ofrece una bella descripción de la conversación entre el bailarín (solista, en este caso) y el tamborero. Dicha descripción ilustra también la naturaleza multidimensional de la *performance* :

"el bailarín establece un diálogo con el tamborero que ejecuta en el *quinto* , quien le marca al bailarín los gestos y pasos con los cuales debe responder figurativamente. El bailarín, al responder así con sus movimientos a los toques del *quinto* realiza otros a manera de consecuente, a los cuales debe contestar el *quinto* , entablándose una especie de diálogo o controversia rítmica, en el cual las propuestas de uno y las respuestas del otro se van haciendo más precisas, apremiantes, breves, hasta que uno u otro logren tomar desprevenido al interlocutor. Mientras dura el baile no cesa de cantar el solista alternando con el coro, increpándose, en el canto, al bailarín. El bailarín ha ido incorporando al baile gestos y posturas miméticas, haciendo figuras varias en que imita un cojo, un epiléptico, o acciones como torear, pescar, jugar pelota.... sin dejar de responder con gestos precisos los toques del *quinto* . Además acostumbra resolver otros pasos acrobáticos como ponerse un sombrero dando una vuelta carnero, o agarrar un pañuelo con la boca, bien al dar una vuelta sobre el suelo o en un instante que se deje caer, momentos que aprovecha el *quinteador* para ejecutar una figura rítmica que le obligue a responder ".

Storm Roberts ofrece un ejemplo muy similar para la *bomba* portorriqueña (1978: 35). Esta interacción entre el músico solista y el o los bailarines no se restringe al tamborero: tanto Duke Ellington como Charlie Parker establecían este sutil intercambio con los danzarines. Recuerda el primero de estos prohombres del jazz : "eran los bailarines quienes guiaban a la orquesta y al baterista. Al comenzar a tocar, las parejas comenzaban a bailar y tenían un ritmo tan extraordinario que bastaba seguirlos! " (Billard 1989: 129). El mismo diálogo se produce en las modernas discotecas de Ghana, entre los músicos de la música local denominada *highlife* y los bailarines (Chernoff 1979: 147) .

e) *Entre un cantante y un tambor* : Nuevamente es Argeliers quien nos provee de un excelente ejemplo del diálogo que ese establece entre dos intérpretes. Refiriéndose a la religión afrocubana, la Santería, relata que con el *iyá* (tambor mas grave) los avezados tocadores de hace unos cuarenta años, podían golpear los parches de diversas formas, obteniendo de esta forma distintos sonidos que imitaban los tonos de la lengua yoruba. Imitaban así, con el toque, la inflexión de una breve frase en lengua yoruba que era respondida por los cantantes solistas (*akpwons*), quienes sabían hablar dicha lengua (1984: 45).

f) *Entre bailarines* : Hablando del Africa, Chernoff señala que

"los bailarines se relacionan rítmicamente el uno con el otro, además de con la música (...) Para comunicarse con el compañero, se debe bailar *con* él o ella. Lo que importa es la interrelación entre el movimiento de ambos , y el compañero va a estar más complacido cuando se es sutil, quizás apenas moviéndose, que cuando se fanfarronea realizando pasos complicados " (1979: 147).

También existen ejemplos de este tipo de actitud en el Nuevo Mundo, en la *rumba* cubana o en la *salsa* caribeña (Thompson 1966: 95). La capoeira tradicional fue definida por el *mestre* Moraes como " una conversación entre cuerpos " (Ken Dossar, comunicación personal) y por un antropólogo como "una suerte de conversacion en movimiento, un diálogo que puede ser calientemente agresivo o serenamente alejado " (Lewis 1986: 124).

g) *Entre el cantante y el principal bailarín, bailarines u otros performers*: Argeliers, en el ejemplo anteriormente mencionado de la rumba cubana refiere cómo el cantante increpa al bailarín. Lo mismo sucede en la capoeira , donde el cantante puede hacer referencia (generalmente irónica) a lo que sucede en el juego; o en el *candomblé de caboclos* bahiano cuando alguno de los espíritus de indios (*caboclos*) presentes (en el médium en trance) canta una canción que hace referencia a alguno de los participantes (Ribeiro 1983, Wafer 1991). Las referencias por lo general son metafóricas, como cuando se le canta al manisero cubano (participante de la danza/lucha denominada *maní*) que se encuentra cansado : "Lucero madruga, cambia coló....." (Thompson 1989).

En una determinada *performance* se pueden dar varias de estas "conversaciones", a veces simultáneamente, a veces alternándose. Esto es lo que le da a la *performance* afro/afroamericana un carácter *denso*. Por esto quiero decir que es una *performance* compleja de entender para el neófito, ya que no sólo implica conocer las técnicas de cada forma artística por separado (música, canto, baile, mímica), sino también *y principalmente su interrelación* -a la vez que es necesario conocer las reglas implícitas que rigen la interacción entre los distintos *performers*.

Como ejemplo de esto puedo brindar mi experiencia con aprendizajes de artes afrobrasileñas fuera de ese país, en Argentina o Estados Unidos. Una persona que puede haber aprendido a bailar samba o a jugar capoeira fuera de Brasil (que domine la técnica y los movimientos corporales) no necesariamente sabrá comportarse o brindar una *performance* satisfactoria en una *roda* de samba o de capoeira.

Es muy difícil aprehender la multidimensionalidad de la *performance* si no se lo hace en su contexto social. Su carácter conversacional (y, reitero, multidimensional) hace necesario que estén todos los actores presentes para poder realizar una *performance* completa (y compleja). También es necesario haber tenido una cierta experiencia en varias de estas situaciones, para haber sido expuesto a diferentes "conversaciones" con diversos actores para estar más familiarizado con la gama de respuestas posibles. Fuera de ese contexto social, tan sólo se aprende a, por ejemplo, interactuar con la música o con algún otro bailarín.

Una *performance* exitosa y compleja precisaría de varios participantes suficientemente avezados en las distintas posibilidades interpretativas, y que a su vez hayan tenido una experiencia suficiente en *performances* para estar familiarizados con las posibilidades de respuestas ^{xii}.

5) Importancia del Estilo Personal

La importancia de la conversación resalta aún más el carácter "emergente" (creativo, único) de toda *performance* ("the emergent quality of all performance" -Bauman 1977: 37). Ya sea tocando, bailando, cantando o interactuando verbalmente, el contrapunto con un interlocutor avezado lleva a ambos *performers* a mayores y mejores desempeños. En

este sentido, es ilustrativo el ejemplo de un maestro tamborero africano citado por Chernoff (1979: 55), quien "ni siquiera podía pensar en el espectro total de variaciones estilísticas que podía tocar si no tenía el acompañamiento de un segundo tambor ". Un sentimiento similar me expresaba *Cobrinha Mansa* , afamado mestre de capoeira, al señalarme que, realizando un *jogo* lento con un compañero, analizando cada acción y respuesta que producían, llegaban a situaciones y movimientos nuevos que luego podían ser incorporados al aprendizaje.

Si un modo conversacional remite (como veremos luego) a un mejor desempeño grupal, aún así el estilo personal de cada intérprete es de suma importancia. En Afroamérica (como así también en Africa, ver Chernoff 1979 para una discusión en profundidad de este aspecto), se espera que un *performer* no sólo sea competente sino que también posea un estilo propio. Esto se puede apreciar en la cultura negra urbana norteamericana contemporánea (por ejemplo, en todos los aspectos del Hip Hop (Hager 1984); para la mejor discusión sobre el tema ver Kochman 1981: 134-152), en la música afrocaribeña (Hebdige 1987: 12) o en la capoeira brasileña, para brindar algunos ejemplos.

Este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden, con el tiempo, dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas (Chernoff 1979: 61, 65). Se comprende así la cantidad de distintas manifestaciones artísticas afroamericanas que se suceden sin parar (estilos y subestilos de músicas, bailes, canciones que se van creando y re-creando) tanto en los Estados Unidos (Storm Roberts 1978, Billard 1989, Hobsbawn 1989, Hager 1984); como en el Caribe (Hebdige 1987, Bergman 1985, Argeliers 1984, Orovio 1981); Africa (Graham 1988, Bergman 1985) o en Brasil . En una reveladora comparación entre el jazz americano y el inglés, Salamone (1989) enfatiza que es, justamente el énfasis en el estilo personal, lo que permite la creatividad y por ende el desarrollo de nuevas formas estilísticas en un país, y el estancamiento del género en el otro.

Si la performance penetra todos los aspectos de la vida cotidiana afroamericana, es de esperar que la importancia de un estilo personal también se manifieste en ésta. Kochman afirma:

"el estilo penetra todos los aspectos de la vida, desde como uno nace hasta como uno es enterrado (...) Los negros se han ganado la admiración de la sociedad mayor en las artes (*performing arts*): en la música, danza, teatro, y en los campos deportivos, donde también "representan" ("*perform*", *entre comillas en el original*). Su ropa cotidiana, su manera de caminar, pararse, hablar, saludar, etc. Producen, sin embargo, reacciones más ambivalentes " (Kochman 1981: 131).

Como afirmé con anterioridad, actividades cotidianas como cierta forma de caminar, la ropa que se usa, y un sinnúmero de elementos adicionales (anteojos, gorros, relojes, pulseras) se transforman en fuertes enunciados visuales que transmiten significados respecto del individuo. Esto se percibe claramente en la importancia de la ropa y accesorios en los mundos del *hip hop* americano (Hager 1984), del *black Rio* (Vianna 1988) o en la importancia que le otorgan los jóvenes bahianos a lo que denominan "o visual".

6) La Performance Afroamericana Cumple Funciones Sociales

Otro elemento clave (aunque aquí lo considere en último lugar) para la caracterización y la comprensión de la performance artística afroamericana, y estrechamente ligado a su multidimensionalidad, su cualidad participativa y su ubicuidad en la vida cotidiana, es el carácter social de la misma, su funcionalidad social. Parafraseando a Chernoff (1979: 3) -él se refiere al África- puedo afirmar que fue mi participación personal en situaciones sociales lo que me dio a entender la importancia de la performance artística en Afroamérica. Según este autor,

"la integración de diversos objetivos artísticos y sociales en un mismo evento constituye la inspiración de una performance musical africana (...) una *performance* exitosa involucra a todos los presentes en varios niveles de participación y apreciación, y su satisfacción es el principal criterio de evaluación " (1979: 87).

Este carácter -esta función social- de la *performance* se puede apreciar claramente en las ceremonias religiosas afroamericanas, pero también en la mayor parte de las manifestaciones culturales profanas.

Las *performances* artísticas afroamericanas son casi siempre realizadas por el grupo o la comunidad para su beneficio. La cualidad participativa permite que los roles de *performer* y de miembro de la audiencia sean prácticamente intercambiables, y que cada uno pueda "mostrar lo suyo" y gozar de las *performances* de los demás. A través de esta *performance* grupal el grupo se reconoce como tal, muestra alianzas (y conflictos) con otros y se expresan, a través de las canciones y lo gestual y pantomímico puntos de vista del individuo y de la colectividad. La *performance* actúa en Afroamérica como principal elemento socializador y aglutinador (Smitherman 1988: 79-80).

No es casual que la *performance* artística siempre haya sido fundamental (y continúe siéndolo) en la variada gama de asociaciones comunitarias negras que existieron y existen en el continente americano; agrupaciones que, sin importar cuál fuera su propósito declarado, cumplieron a la vez funciones religiosas, de ayuda mutua y recreativas (Storm Roberts 1978: 76). Ejemplos claros de ésto los encontramos en las innumerables *cofradías* del siglo 18, las *naciones* o *cabildos* del siglo 19, en las asociaciones de ayuda mutua del siglo pasado y de éste, en los templos religiosos afroamericanos y en las numerosas agrupaciones negras de carnaval. Dondequiera hayan subsistido estas agrupaciones, la cultura negra ha sobrevivido. Aunque los estudiosos han resaltado más el rol de las agrupaciones religiosas o étnicas (Bastide 1973, Reid Andrews 1980, Sobel 1988, Davis 1988) es tiempo de reconocer la importancia de las agrupaciones "meramente" recreativas para el mantenimiento no sólo de un *ethos* negro, sino también como lugares donde los miembros de la comunidad negra pueden agruparse y continuar creando cultura negra. Riserio (1981: 76-89) muestra la importancia de estas agrupaciones en Bahía. Una situación similar se da en Uruguay, donde las comparsas logran aglutinar con más éxito a la comunidad negra que las agrupaciones con fines políticos o sociales (Frigerio 1990a). En Argentina las comparsas de carnaval, y luego las asociaciones recreativas como el Shimmy Club permitieron la

periódica reunión y el mantenimiento de rasgos culturales afroargentinos (mayormente ignorados por los estudiosos) (Frigerio 1991).

La *performance* artística afroamericana, debido a sus cualidades anteriormente mencionadas, no sólo tiene una función generadora de *communitas* (en el sentido de Turner, 1969) sino que también permite que el grupo como un todo (o sus distintos miembros) realicen comentarios sociales acerca de los temas que les atañen y que se puedan expresar, llegado el caso, los conflictos internos de la comunidad. La función de sátira y crítica social que cumple los distintos géneros de música afroamericana ha sido señalada por varios autores (Storm Roberts 1978, Courlander 1985, Bergman 1985a, Mc Lane 1987, Hebdige 1987). Sin embargo, a través de la *performance* grupal se pueden expresar no sólo los conflictos con otros grupos sociales, sino también (a veces resolviéndose, a veces exacerbándose) los conflictos que atañen a subgrupos o individuos dentro de la comunidad.

Los cantos de porfía o de desafío, mediante los cuales un individuo hace referencia satírica a otro que baila, canta, toca o sencillamente se halla presente, se encuentran en múltiples expresiones culturales afroamericanas. En Brasil, por ejemplo, se encuentran en el *candomblé de caboclos* (ver Wafer 1991 para una excelente descripción), en la *capoeira* (Lewis 1986, Rego 1968) , en el *samba de roda* y en la *pernada* que –en ocasiones- aún se puede ver en el nordeste brasileiro (Carneiro 1974). Argeliers (1984) y Ortiz, F. (1985) brindan ejemplos en el *maní* y la *rumba* de Cuba. En Estados Unidos, los concursos de *breakdance* entre distintos grupos substituyeron o atenuaron, al menos por un tiempo, las peleas callejeras entre pandillas (Hager 1984).

La multidimensionalidad de la *performance* permite que las tensiones creadas por conflictos entre individuos sean manejados por el grupo a través de la misma *performance* . Un ejemplo de ésto lo tenemos cuando se intenta calmar a dos *jogadores* de *capoeira* que están incrementando la violencia de su juego tocando música más lenta, apelando a ciertas canciones o a artificios ritualísticos como interponer el berimbau (instrumento musical) entre ambos contendientes, dando por terminado el juego. En el caso del carnaval de Bahia, y en los bailes *funk* de Rio de Janeiro (Vianna 1988), hay una directa conexión entre lo agitado de la música que se escucha y el baile y la violencia que pueda generarse. En ambos ejemplos, en la mayoría de los casos la interrupción de

la música o el pase a una música lenta frena casi inmediatamente la violencia. La compleja interrelación entre los individuos que se da en una *performance* (y los distintos niveles de ésta) se puede ver en el hecho de que si el grupo no puede manejar la violencia a través de elementos de la performance (cambio de música, ciertos cantos o gestos) ésta se interrumpe y no se reanuda hasta que la violencia haya terminado.

Conclusiones

En este trabajo he intentado, basado en trabajo de campo realizado sobre distintas manifestaciones afroamericanas, el conocimiento experiencial y el relevamiento bibliográfico, postular seis cualidades que caracterizan a la performance artística afroamericana, en base sobre todo a las reglas sociales que parecen regir su producción y el desempeño de los participantes en la misma. De acuerdo con lo postulado anteriormente, la performance artística afroamericana se caracteriza por ser multidimensional, participativa, ubicue en la vida cotidiana, básicamente conversacional, por re^{xiii} saltar el estilo individual de cada participante y por cumplir siempre nítidas funciones sociales.

Aunque algunas o varias de estas características se hallan presentes en manifestaciones culturales de otras sociedades, en su conjunto configuran y le dan un carácter único a la performance artística propia de las culturas afroamericanas. Estas reglas tácitas que parecen estructurar la interacción en la performance derivarían de las raíces culturales africanas, específicamente de aquellos pueblos del Oeste y del Centro (occidental) de Africa.

El énfasis en reglas o principios generales que estructuran la interacción, antes que en determinados rasgos puntuales, brinda una perspectiva más adecuada para tratar la cuestión de los "africanismos", ya que permite entender mejor el cambio y la readaptación cultural, y resalta la africanidad de manifestaciones que, de acuerdo con perspectivas teóricas anteriores, no la poseían.

ⁱ Agradezco a la Dra. María Julia Carozzi por la lectura crítica y sugerencias aportadas a versiones anteriores de este trabajo. El mismo fue escrito durante el período en que me vi beneficiado por un subsidio para investigación postdoctoral otorgado por la Fundación Antorchas.

ⁱⁱ Ver Storm Roberts 1978 (38, 43-44) para una enumeración de las características técnicas africanas en el canto y la música afroamericanas.

ⁱⁱⁱ Fui alumno del afamado *mestre* (maestro de capoeira) *João Pequeno* en su *Centro Esportivo de Capoeira Angola* por un período de 10 meses en 1983, 1985, 1986, 1987 y 1991. En menor medida, tomé también clases con *Barba Branca* (alumno del *mestre* anterior) y con el *mestre Curió*. Observé muy frecuentemente las clases de los *mestres Moraes* y *Cobrinha Mansa*, cuando ambos dirigían el *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho*. Todas estas observaciones las realicé en la ciudad de Salvador, en el estado de Bahía, Brasil. También me vi involucrado en la práctica y enseñanza de Capoeira en Los Angeles y Buenos Aires desde 1982 hasta 1992.

^{iv} En Salvador realicé trabajo de campo sobre religiones afrobrasileñas durante 13 meses entre 1982 y 1991, y participé de diversas manifestaciones de la cultura popular durante 18 meses (en febrero de 1979 y 1980; enero y febrero de 1981; junio, julio y agosto de 1982, julio y agosto de 1983; diciembre de 1984; enero y febrero de 1985, 1986, 1987 y 1991). En Buenos Aires realicé tres años de trabajo de campo (1985-1987) en templos que practicaban religiones afrobrasileñas (ver Frigerio 1989a) y luego en tres templos desde 1989 hasta 1991.

^v En Buenos Aires, también, me ví involucrado durante 1989, con individuos y grupos que tocaban Candombe uruguayo, experiencia que me llevó a asistir a las "Llamadas" del carnaval de 1990 en Montevideo y a las presentaciones de las comparsas negras en el Teatro de Verano de esa ciudad, durante el mes de febrero. En años posteriores tuve dos ocasiones más de observar las *llamadas* en Montevideo, y de asistir a *salidas de tambores* tanto en dicha ciudad como en Buenos Aires. Me acerqué al candombe uruguayo gracias a la buena voluntad y al afecto que me mostraron los miembros del *Grupo Cultural Afro* (Angel Acosta Martínez, Jorge Peralta, Diego Bonga, José Acosta Martínez y Charo Delgado).

^{vi} Ver también Lewis (1986) para una excelente discusión sobre la complejidad de la capoeira tradicional como arte, y de la sutil integración de sus distintos aspectos.

^{vii} Para una breve pero ilustrativa reseña sobre las "artes marciales negras" ver Thompson 1987.

^{viii} La cultura occidental separa las actividades humanas en distintas categorías. Ciertas actividades son catalogadas como artes, otras como deportes. Las formas artísticas, como se lamenta Barba (1987: 209-210) están divididas en diversas categorías, de la misma forma que hay diferentes tipos y subtipos de deportes. Esto no siempre fue así. Barba afirma que hasta el siglo 16 la división entre las diferentes artes le hubiera parecido ridícula a un artista de esa época (1987: 210).

^{ix} En esto también se distinguen de formas artísticas de culturas orientales, por ejemplo, donde la situación de representación adquiere características más formales, y existe una demarcación notoria entre performers y el público (Barba 1987, Schechner 1985).

^x Con excepción de la *performance* verbal de los negros americanos, que ha dado lugar a una bibliografía copiosa (ver Kochman 1972, Smitherman 1988).

^{xi} Una concepción estética similar aplicada a lo visual se encuentra en los graffitis callejeros de los negros americanos, donde el estilo con que se escriben es tanto o más importante que lo que dicen. De hecho, varios estilos barriales son tan complejos que se tornan casi indescifrables; pero el impacto visual transmite un significado (sobre el artista) tan importante como el textual (ver los ejemplos en Hager 1984: 28-29). El trasfondo cultural diferente resalta inmediatamente si realizamos una comparación con los tradicionales graffitis callejeros que se encuentran en Buenos Aires. En esta ciudad, lo más importante es *lo que se dice*, el chiste o frase ingeniosa y *la forma* en que se lo pinta es secundaria (aunque en los últimos años de la década del 90 han comenzado a aparecer varios graffitis que remedan la cultura hip-hop americana).

^{xii} En grupos de Capoeira que se formaron en EEUU, por ejemplo, fue de gran importancia el hecho de que varios de los primeros alumnos visitaran el Brasil y practicaran allí; que brasileños visitaran el país del norte para ayudar a crear

una performance adecuada, y también que se formara un grupo lo suficientemente numeroso que permitiera crear (recrear) el ambiente adecuado para la performance exitosa (y compleja). Los testimonios que recogí de practicantes americanos indican que la segunda generación de alumnos que aprendió con un grupo ya establecido lo hacían mucho más rápido. El mismo proceso (y los mismos problemas) se pudieron notar en los primeros años de desarrollo de la *capoeira* en Argentina (ver Frigerio 1990b).

Referencias Bibliográficas

Abrahams, Roger

1970 Patterns of Performance in the British West Indies. En *Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*. Norman Whitten y John Szwed, eds. pp. 163-180. New York: Free Press.

Argeliers, León

1984 *Del Canto y el Tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.

Ayestarán, Lauro, Flor Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán

1990 *El Tamboril y la Comparsa*. Montevideo: Arca

Bacelar, Jeferson

1989 *Etnicidade: Ser Negro em Salvador*. Salvador: Ianamá.

Barba, Eugenio

1987 *Mas Allá de las Islas Flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal.

Bastide, Roger

1973 *As Américas Negras*. São Paulo: DIFEL/EDUSP.

Bauman, Richard

1977 *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland.

Bergman, Billy

1985a *Hot Sauces: Latin and Caribbean Pop*.

1985b *Goodtime Kings: Emerging African Pop*. New York: Quill

Billard, François

1989 *No Mundo do Jazz*. São Paulo: Companhia das Letras.

Carneiro, Edison

1974 *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista.

Chernoff, John Miller

1979 *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.

Courlander, Harold

1985 *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People* . Berkeley: University of California Press.

Davis, Wade

1988 *Passage of Darkness* . Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Frigerio, Alejandro

1989a *With the Banner of Oxalá: The Social Construction and Maintenance of Religious Reality* . Tesis Doctoral, Depto. de Antropología. University of California, Los Angeles.

1989b *Capoeira: De Arte Negra a Esporte Branco* . Revista Brasileira de Ciências Sociais.

1990 Oye mi Tambor: La Imagen del Negro en las Comparsas Lubolas del Carnaval Montevideano . Ponencia presentada en el II Congreso Nacional, Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos. Tucumán, septiembre de 1990.

Graham, Ronnie

1988 *The Da Capo Guide to Contemporary African Music* . New York: Da Capo Press.

Hager, Steven

1984 *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti* . New York: St. Martin's.

Hebdige, Dick

1987 *Cut and Mix: Culture, Identity and Caribbean Music* . New York: Methuen.

Herskovits, Melville

1945 Problem, Method and Theory in Afroamerican Studies. *Afroamérica* 1: 5-24. México.

Hobsbawn, Eric (Francis Newton)

1989 *História Social do Jazz* . São Paulo: Paz e Terra.

King, Noel Q.

1986 *African Cosmos: An Introduction to Religion in Africa* . Belmont: Wadsworth.

Kochman, Thomas

1972 *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America* . Urbana: University of Illinois Press.

1981 *Black and White Styles in Conflict* . Chicago: University of Chicago Press.

Lewis, John Lowell

1986 Semiotic and Social Discourse in Brazilian Capoeira. Tesis Doctoral, Depto. de Antropología, University of Washington.

Lomax, Alan

1970 The Homeogeneity of African - Afro-American Musical Style. En *Afro-American Anthropology : Contemporary Perspectives* . Norman Whitten y John Szwed, eds. pp. 181-201. New York: Free Press.

Métraux, Alfred

1972 *Voodoo in Haiti* . New York: Schocken.

Mintz, Sidney and Richard Price

1977 *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective* . Philadelphia: ISHI.

Mc Lane, Daisanne

1987 Contemporary Music in Trinidad. *Review : Latin American Literature and Arts* 37:48-51.

Orovio, Helio

1981 *Diccionario de la Música Cubana* . La Habana: Letras Cubanas.

Ortiz, Fernando

1985 *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba* . La Habana: Letras Cubanas.

Ortiz, Renato

1978 *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* . Piriápolis: Vozes.

Parrinder, Geoffrey

1970 *West African Religion* . New York: Barnes and Noble.

Rego, Waldeloir

1968 *Capoeira Angola: Ensaio Socio-Etnográfico* . Salvador: Itapua.

Reid-Andrews, George

1980 *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900* . Madison: University of Wisconsin Press.

Ribeiro, Carmen

1983 Religiosidade do Indio Brasileiro no Candomblé da Bahia. *Afro-Asia* 14: 60-80.

Risério, Antonio

1981 *Carnaval Ijexá* . Salvador: Corrupio.

Rose, Dan

1987 *Black American Street Life* . Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Salamone, Frank

1989 Boppers and Moldy Figs: A Tale of Two Cultures. *Anthropology and Humanism Quarterly* 14(4): 135-142.

Schechner, Richard

1985 *Between Theater and Anthropology* . Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Segato, Rita

1988 Una Canción de Iemanjá: Antropología Interpretativa y Música en el Culto Afrobrasileño de Recife . Ponencia presentada en el 46º Congreso Internacional de Americanistas. Amsterdam, agosto de 1988.

Smitherman, Geneva

1988 *Talkin and Testifyin: The Language of Black America* . Detroit: Wayne State University Press.

Sobel, Mecha

1988 *Trabelin' On: The Slave Journey to an Afro-Baptist Faith* . Princeton: Princeton University Press.

Storm Roberts, John

1978 *La Música Negra Afro-Americana* . Buenos Aires: Victor Leru.

Thompson, Robert Farris

1966 An Aesthetic of the Cool: West African Dance. *African Forum* 2(2): 85-102.

1974 *African Art in Motion* . Berkeley: University of California Press.

1983 *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy* . New York: Random House.

1985 Hip Hop 101. *Rolling Stone* 470: 95-100 .

1987 Black Martial Arts of the Caribbean. *Review : Latin American Literature and Arts* 37: 44-47.

1989 Notas introductorias. En *Capoeira: Afro-Brazilian Art Form*. Disco grabado por Mestre Jelom. New York: Capoeira Foundation.

Turner, Victor

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* . Ithaca: Cornell University Press.

Uya, Okon Edet

1989 *Historia de la Esclavitud Negra en las Americas y el Caribe* . Buenos Aires: Claridad.

1990 *Historia Africana y Afroamericana: Cinco Problemas de Metodología y Perspectivas* . Buenos Aires: Ed. de Belgrano.

Verger, Pierre

1981 *Orixás: Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo* . Salvador: Corrupio.

Vianna, Hermano

1988 *O Mundo Funk Carioca* . Rio de Janeiro: Zahar.