



TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMERICA LATINA

Tambores femeninos para la resistencia al olvido: una aproximación etnográfica a la memoria y representación afrovenezolana

Adriana Vila Guevara (Universidad de Barcelona UB, Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya, ESCAC)

Resumen

Este texto recoge una serie de reflexiones en torno al lugar que ocupa la memoria (individual, colectiva e histórica) en el reconocimiento y conformación de la identidad y representación de la afrodescendencia, a través del cuerpo y la música. A partir de un trabajo de campo etnográfico dedicado a la agrupación de percusión afrovenezolana conformada íntegramente por mujeres (el grupo Elegguá y su máxima representante "la reina del quitiplá"), se perfilan las bases para comprender las dimensiones tanto públicas como privadas de consolidación y conformación, de lo que se hace llamar "resistencia al olvido". Un estudio que analiza cómo la ejecución musical (en cuanto experiencia perceptiva empática y pedagógica) es utilizada como herramienta de lucha por la reivindicación de una forma de dignidad del grupo social, que busca re-identificarse y re-proyectarse en un ejercicio de recuperación de una memoria históricamente invisibilizada, afianzando un sentido de pertenencia, ya no a un territorio, sino de manera extendida, a la comunidad de la diáspora africana.

Palabras clave

Memoria, identidad, representación, afrodescendencia, feminismo, música afroamericana, diáspora africana.

Fecha de recepción: diciembre 2020
Fecha de aceptación: julio 2021
Fecha de publicación: diciembre 2021

Abstract

This text brings together a series of reflections on the representation of the Afro-descendent identity, through the body and music, considering the place that memory has (the individual, collective and historical) in the recognition and conformation of this identity. The bases are outlined from an ethnographic fieldwork dedicated to the study of the Afro-Venezuelan percussion group Elegguá. Made up entirely of women, Elegguá and its highest representative Belén "the queen of the quitipla", trace the understanding of the public and private dimensions of what consolidates the so called "resistance to oblivion". A study that analyzes how musical performance (as an empathic and pedagogical perceptual experience) is used as a tool to fight for the vindication of dignity of the social corpus. That, on another hand, seeks to re-identify and re-project itself in an exercise of recovery of a historically invisible memory, consolidating a sense of belonging no longer to a territory, but in an extended way, to the community of the African diaspora.

Keywords

Memory, identity, representation, Afro-descendent, feminism, African-American music, quitipla, performance, African diaspora.

Received: December 2020
Acceptance Date: July 2021
Release Date: December 2021

Tambores femeninos para la resistencia al olvido: una aproximación etnográfica a la memoria y representación afrovenezolana

Adriana Vila Guevara (Universidad de Barcelona UB, Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya, ESCAC)

Introducción

En 2008 emprendí un estudio etnográfico en Venezuela dedicado a identificar el rol de un grupo de mujeres en el mantenimiento y proyección de la memoria afrodescendiente desde su cotidianidad y profesión musical. Una investigación particularmente enfocada en la puesta en escena de un grupo de tambor femenino que reproducía una serie de discursos claros sobre afrovenezolanidad enmarcados en el contexto de un movimiento nacional llamado la Red de Organizaciones Afrovenezolanas (ROA). En específico me interesaba introducirme en la intimidad de sus propios procesos de composición y construcción identitaria a través de la música. Una investigación sobre memoria y representación afrovenezolana dedicada al estudio de caso del grupo de tambor femenino llamado Elegguá, dirigiendo especial atención al pilar del grupo encarnado por una activista de múltiples luchas: Belén María Palacios, también conocida como "la reina del quitiplá".

Partiendo de algunos de los presupuestos de la ROA, y reflexionando sobre su aplicabilidad en el estudio de caso de esta investigación, me planteé observar y analizar los vínculos que se establecían con sus respectivos marcos sociales, así como la conformación de una identidad que busca elaborarse a partir de la delimitación de "varias" memorias en discusión, y cómo en esa búsqueda entra en juego la necesidad de una puesta en escena del ser afro: a través de la música y del cuerpo.

Algunos apuntes sobre las luchas invisibles de ayer y de hoy

De lo poco que conocemos de la historia del día a día de los y las esclavas durante la colonia española en América, sabemos que la música y en especial el repique del tambor tuvo un papel primordial en el mantenimiento de la memoria ancestral africana (con sus distintos orígenes territoriales). En particular para el traspaso de unos conocimientos espirituales, medicinales, culinarios, musicales, organizativos, entre otros. Pero en especial el toque de tambor y su baile sirvieron de instrumentos para el fortalecimiento de la esperanza y la lucha por la libertad, la cohesión de grupo, en concreto para la preparación clandestina de revueltas e insurrecciones.

Además del tambor, la trasmisión de estos conocimientos se puede identificar en el papel de las esclavas nodrizas que desde los hogares educaban no sólo a sus hijos e hijas, sino especialmente a los hijos e hijas de sus amos y amas. En el ejercicio del cuidado de las nuevas generaciones durante la colonia, estas mujeres dirigían en pequeña escala (la escala doméstica) una transmisión de conocimientos ancestrales que, en sí, podían hacer de semillas para la comprensión de la "otredad". Donde la comprensión podía también convertirse en el primer vehículo para la tolerancia y el respeto, acercándose desde lo invisible, desde la propia condición esclava, a la praxis de aquello que tanto se promulgaría desde Europa como libertad, fraternidad e igualdad. Podemos intuir que en esos espacios domésticos una nueva memoria colectiva iría calando en la formación de los hijos e hijas de los colonos, nuevas generaciones de criollos amamantados por nodrizas africanas que algún día tomarían las armas uniéndose en la lucha contra la esclavitud.

En el caso singular del estudio de la mujer esclava es importante citar el trabajo de Jesús María Herrera Salas (2005) *De cómo Europa se apropió de la leche de las madres africanas en el Caribe*. Haciendo un análisis de los patrones sociales y culturales que enmarcaron la vida doméstica de las esclavas, concentrándose en el papel de las “madres de leche” o “ayas negras”, el autor afirma la importante influencia que estas mujeres tuvieron no sólo en cuanto transmisoras de conocimiento ancestral, sino también de la importancia de sus actos de resistencia cotidiana a la condición esclava en el que podían, desde fingir enfermedades, embarazos, quemar y romper artículos necesarios para el trabajo, retrasar las tareas del hogar y campo, enfrentar frontalmente e incluso asesinar a sus amos represores, o alimentar silenciosamente la conformación de nuevos ideales reivindicativos.

En el caso de la negra Hipólita, la madre de leche del libertador Simón Bolívar, ésta no sólo juega un papel esencial en el hogar, influenciando fuertemente la formación del futuro libertador, sino que participa también a su lado en las batallas. Hipólita “al saber que el líder de la independencia venezolana ha salido a combatir acude de inmediato a acompañar al ejército patriota en los enfrentamientos de fines de septiembre de 1813 en Puerto Cabello” (Herrera 2005: 56). Con ello participa en el triunfo de la Batalla de Bárbula, luego también de Araure y en la difícil batalla de San Mateo, además de haberse disfrazado de hombre, junto con Matea (otra esclava doméstica de Bolívar) para infiltrarse en las filas enemigas y así poder hacer de espías pasándole información a Bolívar.

En respuesta a la idealización de una sociedad colonial de relaciones aparentemente armónicas entre las esclavas domésticas y sus amos, Herrera Salas (2005) dedica especial atención al hecho de que esta imagen de confraternización también fue construida para disminuir el valor intelectual y estratégico de estas mujeres, además de servir para encubrir las relaciones de barbarie impuestas por los colonos también en el hogar. Reconocer y reafirmar el papel de las esclavas en el proceso de transformación y consolidación de toda una serie de valores sociales dentro de la historia se hace tan relevante como su reconocimiento en la actualidad.

A partir de estos ejemplos, podemos identificar dos ámbitos en los que se hace interesante observar el desarrollo de los procesos históricos, uno público y uno privado. Por un lado, se daba un proceso más expuesto y colectivo, como en el caso de las fiestas de tambor donde se organizaban distintas formas de cimarronaje, así como las revueltas; y, por otro lado, un ámbito más íntimo, pero igualmente importante para el proceso de lucha, en el que se desarrollaban pequeñas estrategias casi imperceptibles de asentamiento de valores y tradiciones que se resistían al infortunio de la desaparición. Consideremos además que estas acciones fueron el impulso para el mantenimiento de una identidad que hoy sigue siendo parte de la identidad afro-hispano-amerindia de distintos países del continente americano.

Este reconocimiento del valor de las mujeres esclavizadas en la historia (en particular desde el ámbito doméstico) fue el punto de partida que me llevó a descubrir de forma general la Red de Organizaciones Afrovenezolanas, y en particular la labor del grupo Elegguá, enfocándome en Belén Palacios, como referencia no sólo para las mujeres de este grupo sino para la comunidad afrovenezolana a nivel nacional. A pesar de que mi investigación se extendió hacia otros campos de estudio, vinculados de manera más particular a Belén y su posterior ausencia física (2009-2014), el primer período de mi investigación (2008) sería el punto de partida para llegar a Tapipa, el pueblo barloventeño que me acogió para pasar largos períodos de convivencia con Belén y el resto de las mujeres del grupo. Fue el contexto para observar cómo en la cotidianidad distintos planteamientos discursivos sobre memoria e identidad afrovenezolana eran habitados, vividos, reinterpretados, incorporados y musicalizados.

La Red de Organizaciones Afrovenezolanas: reconocerse-recordarse

En el año 2000 se agrupan toda una serie de representantes afrodescendientes de movimientos de lucha político-social venezolanos, constituyendo la Red de Organizaciones Afrovenezolanas (ROA), subdividida según los distintos estados del país en cumbes. La palabra "cumbe" proviene, según el historiador Acosta Saignes (1984), del período de la esclavitud donde “los que se alzaban y convertían en cimarrones, dejaron en diversos lugares de Venezuela el toponímico Cumbe o Cumbo, nombre que se le daba a los lugares donde había ‘rochelas’ de negros, es decir, donde se refugiaban los esclavos que huían” (1984: 106-107). Para el momento de mi primera investigación (2008) los distintos cumbes de la ROA constituían núcleos de representación ubicados en varios estados del país, destinados a gestionar problemas locales que afectarían a la población afrodescendiente, administrar y desarrollar actividades, encuentros y talleres que aumentarían el debate y desarrollo de la identidad afrovenezolana, agenciados desde su central en Caracas. Además, la ROA contaba con dos cumbes autónomos: un Cumbe de Jóvenes Afrovenezolanos, gestionado por y para los que se estaban iniciando en el movimiento, y el Cumbe de Mujeres, desde el que se producían talleres y estrategias de mejoramiento de la condición de la mujer afrodescendiente, así como la ampliación de sus espacios de acción-participación aplicables a cada localidad y ampliables al continente americano.

Por un lado, este movimiento se proponía afianzar un “autoreconocimiento” de los y las afrodescendientes hacia sí mismas, haciéndose parte de un grupo unido y fortalecido; y, a su vez, se reclamaba al resto de la nación un reconocimiento de una condición desprivilegiada, orientado a la creación de nuevos espacios para la representación política y social de la población afrovenezolana.

Consideremos que la lucha por el reconocimiento delineado por la ROA ha puesto especial atención en la recuperación y reescritura de la memoria histórica de la nación, rescatando las acciones censuradas de héroes y heroínas esclavizadas y ubicando toda una serie de tradiciones de origen africano que hoy se mantienen como parte de la cultura nacional. Estos elementos componen un proceso que se hace llamar “resistencia al olvido”, una resistencia que consiste en una acción participativa de investigación, reescritura y representación de una memoria excluida de la memoria histórica oficial, evitando su ya encaminada desaparición de la memoria colectiva (García 2005, 2006).

Brito Figueroa, en relación a la escritura de la historia venezolana, dice:

La Historia es escrita por hombres con intereses e ideas, pasiones y preocupaciones sociales, inmersos en una sociedad escindida en clases sociales que pugnan en la estructura y en la superestructura. Y nuestra historia ha sido escrita en lo fundamental por una inteligencia conformada espiritualmente, dependiente económicamente de las clases dominantes, cuyas ideas asfixian los esfuerzos del estudioso en aras de la objetividad científica. Esto explica la deformación del pasado y la conspiración del silencio (Brito Figueroa 1961: 4-5).

Esta insistencia en el dominio de la historia por parte de una élite, que plantea Brito Figueroa en este texto, se sostiene en el hecho de que la memoria histórica tiene una función (y poder) político-ideológico, a través del cual un grupo mantiene el dominio del conocimiento del pasado. En ese sentido, particularmente durante los años 80 y 90, algunos representantes de la cultura afrovenezolana se dedicaron en distintas escalas a un proceso de redimensión de la memoria afrovenezolana. Un proceso de rescate de lo que había sido descartado de la historia oficial. Donde "recordar" se convertía en una necesidad, el medio para protegerse de una forma de debilidad identitaria e incluso subversivo. Es el ejercicio del recuerdo colectivo y su reconocimiento público el elemento que, a través de una inicial diferenciación de grupos y subgrupos, busca la consolidación

de una nueva memoria común en la que se puedan identificar todas las y los venezolanos (en cuanto mestizos y no solo blancos herederos de la colonia) aportando nuevos contenidos, y en particular nuevos representantes históricos, a esa memoria nacional común y oficial que había sido originalmente escrita por una élite privilegiada de escribanos.

En el caso de la historia de la esclavitud en Venezuela, igualmente, ya Brito Figueroa, además de algunos otros pocos historiadores selectos, hace hincapié en la invisibilización del papel de los esclavos en la historia de independencia, centrada más bien el papel de héroes blancos. Es por ello que la "resistencia al olvido" consistía y consiste en promover espacios para la difusión de conocimientos descartados por la historia oficial y nuevos representantes de esa historia. Una "resistencia al olvido" que se manifiesta a través de talleres de transmisión de esos conocimientos heredados generacional y oralmente, la extensión de manifestaciones musicales (u otras formas de manifestación artísticas), la re-denominación de nombres de calles y plazas con nombres de héroes afrodescendientes, y principalmente la modificación de la historia oficial de la esclavitud para incorporar el reconocimiento de la labor de los y las esclavas en la historia de independencia, entre otros.

En respuesta a algunas de las preguntas que giraban en torno a este proceso de reconstrucción de la memoria histórica oficial y colectiva oral (que cuestiona qué es lo que habría que recuperar, cómo se había mantenido y quiénes lo habían mantenido), algunas mujeres afrovenezolanas que ya habían participado en varios movimientos anteriores a la formación de la ROA liderados por la líder feminista Argelia Laya, cabecilla de la Unión de Mujeres Negras de Venezuela, en alianza con otras redes de mujeres afrodescendientes del continente americano, habían llamado la atención internacional sobre la importancia del papel no sólo ancestral sino actual de las mujeres afrodescendientes en la reproducción y mantenimiento de la identidad africana en el continente americano. En particular, enfocando el valor de esa labor de la mujer para la "resistencia al olvido" y su participación de distintas formas en el desarrollo social de la nación. Pero, además, con ello aquellas mujeres estaban haciendo hincapié en una doble problemática social de género y raza, llevando a cabo una lucha por el reconocimiento y la transformación de su condición doblemente desprivilegiada.

En este sentido, para mi estudio me planteé contrastar el discurso formal definido por el movimiento como lema o norma identitaria, con el de la cotidianidad de un conjunto de sus integrantes. Para ello elegí a este grupo de mujeres tamboreras que lleva más de 15 años tocando todos los géneros de tambor afrovenezolano en escenarios nacionales e internacionales, cantando temas con letras que se inspiran en los discursos de la ROA, haciendo de embajadoras venezolanas en otros países, representando a todo un movimiento social, removiendo el suelo de individuos y colectivos haciéndoles bailar y cantar coros reivindicativos, que entre emoción y reflexión apuntan al cuestionamiento del ser afro y el ser mujer afrodescendiente.

De la encarnación del discurso: el grupo Elegguá y Belén Palacios

Fundado en 1995 por el percusionista y compositor Alexis Machado y la percusionista, cantante y artista multidisciplinar Yariza Verde, el grupo Elegguá estuvo inicialmente conformado por 12 mujeres que no sólo tocaban y tocan en el territorio venezolano, sino que a lo largo de los años han recorrido el continente americano haciendo conciertos tanto en distintas comunidades afroamericanas como en reconocidos teatros y festivales internacionales. Conformado por un número variable entre siete y doce mujeres de tres generaciones distintas (cantantes, bailarinas, y percusionistas), las mujeres del grupo Elegguá tocan todos los géneros de tambor afrovenezolano,

cambiando constantemente de instrumentos en escena.

La elección del nombre Elegguá hace homenaje al orisha de origen yoruba sincretizado en el Santo Niño de Atocha, haciendo parte esencial de los cultos de santería en Venezuela. Sin embargo, a pesar de que el grupo de estudio se llama Elegguá, ninguna de estas mujeres practica la santería. Para el momento de mi trabajo de campo, sólo le tenían especial devoción a Elegguá como santo en el que creen, pero como un agente aislado que incorporaron de distintas formas a sus vidas (a sus casas con un altar, como protector y guía), ejerciendo una práctica de devoción dirigida sólo a él descontextualizada de una religión más compleja como es la santería. El orisha Elegguá, sin embargo, tiene un altar en los ensayos, hace compañía en el escenario de interpretación, su estatuilla las acompaña en los viajes, se manifiesta en los sueños y deseos vitales, da sentido a las causas y efectos de lo que ocurre, en especial en relación con la transformación personal de cada una y del grupo como un todo. Es el santo que abre y cierra los caminos, dueño de la fuerza vital y responsable de las elecciones. Es el que consiente o bloquea cualquier proceso. Tiene las llaves del destino y es portero de los montes y las sábanas. Es el orisha de la picardía, personificación del azar y la muerte, lo inesperado e imprevisto.

Para el momento de mi investigación la mayoría de las integrantes del grupo Elegguá vivían en un pequeño pueblo llamado Tapipa, perteneciente a la región venezolana de Barlovento. García (1990, 2004) define la identidad barloventeña como una combinación entre las culturas indígenas tomuzas y quiriquires, pertenecientes a las etnias cumanagoto y caribe, combinada con la hispanoárabe de los colonos y la afrosahariana de los esclavos trasladados de África durante la colonia. La influencia de la cultura africana en esta región ha sido identificada por García (1990) en cuatro ámbitos principales: a) la música y las danzas del tambor, b) la construcción de casas de barro (arquitectura tradicional), c) la artesanía y peinados (estos últimos llamados “loanguitos”) y d) una cultura culinaria en la que se destaca la Cafunga (hecha de plátano titiaro y coco rallado). Barlovento es una de las regiones de mayor densidad de población de descendencia africana de Venezuela y se caracteriza por ser también uno de los corazones musicales del país, en especial de los distintos géneros y ritmos de tambor. Allí el tambor se aprende a tocar antes de empezar a caminar y la música, como muchos dicen, retumba en las venas. Sin embargo, las mujeres por lo general se expresan musicalmente sólo a través del canto y del baile, y no se acostumbra a ver a mujeres tocando el tambor, a pesar de que en su mayoría lo saben tocar y lo hacen de forma privada.

Durante mi primer trabajo de campo el grupo Elegguá estaba integrado por Nelsy Rivero, una de las cantantes principales de la agrupación; Heidy Rondón, subdirectora del grupo y otra de las voces principales; Glendis Verde, percusionista principal (tocando la tumbadora, el cumaco, los culo e puya y el quitiplá); Karelis Colmenares, percusionista y corista (tocando el pujao, el cumaco, el chequeré, la charrasca, el quitiplá y el culo’e puya); Sixela Machado, corista, tocando también el chéquere y las maracas; y Calixta Palacios, otra de las percusionistas principales (tocando el pujao, cumaco, quitiplá y los palitos). Pero principalmente para el momento de mi primera investigación etnográfica la “estrella” del grupo y principal motor era Belén María Palacios, también conocida como la “Reina del Quitiplá”; una agricultora de 72 años guardiana de una tradición única: fabricar y tocar un instrumento de percusión hecho de bambú: el quitiplá.

Hagamos un paréntesis para introducir este instrumento particular. El quitiplá es un instrumento de percusión afrovenezolano, que se toca principalmente en la región de Miranda-Venezuela. Su origen no se conoce con precisión. Se le asocia con un origen africano como la mayoría de los instrumentos de percusión afrovenezolanos, pero los etnomusicólogos no han logrado identificar con precisión de dónde pudo haber venido. El etnomusicólogo Jesús García (en entrevista para este proyecto) presenta la duda de su invención en Venezuela por los descendientes

de esclavos (como parte de las influencias de distintas baterías percutivas de origen africano). El quitiplá pertenece al grupo de instrumentos idiófonos (sólidos de metal o madera, en este caso de bambú) produciendo el sonido a partir de vibraciones que genera su propio cuerpo. El toque de quitiplá se realiza con un mínimo de tres intérpretes y una batería de cuatro bambús: el cruzao, que también recibe el nombre de quitiplá (dos bambús que chocan contra el suelo y mutuamente), la hembra o prima (un único bambú) y el macho o pujao (un único bambú), en la que se tapa su abertura superior con la mano, chocándolas contra el suelo alternativamente. Su nombre responde fonéticamente al sonido provocado por el cruzao en sus tres golpes: qui-ti-plá.

En cuanto “reina del quitiplá” y cacaotera, Belén había sido propuesta por su comunidad como representante comunal y reconocida por el Instituto de Patrimonio Cultural de Venezuela como “portadora de patrimonio viviente”. Pero, más allá de esta condición institucionalizada, en mi investigación me interesaba conocer cómo se componía la puesta en escena del grupo musical y de la propia Belén (a nivel discursivo y de expresión a través del cuerpo), para allí intentar identificar la “actuación” espontánea de ciertos discursos públicos sobre afrovenezolanidad. Más allá de un análisis etnomusicológico dedicado a la interpretación musical del grupo Elegguá, mi estudio pretendía identificar en esas prácticas musicales las distintas formas de representación, mantenimiento y construcción de la memoria e identidad afrovenezolana.

Cuando llegué a Tapipa por primera vez y entré en la dimensión de la intimidad de un ensayo en el salón de la casa de Belén, mientras las distintas mujeres se disponían a calentar el cuero de las tamboras al sol para afinarlas, Belén llegó de su hacienda de cacao cargando un racimo de plátanos y yuca en la cabeza, se cambió las botas del campo, le dio algo de comer a los hijos de las distintas mujeres que venían a aprender observando a sus madres tocar, y una vez ubicadas en el salón de su casa empezó la canción:

"Soy Afrodescendiente"	
<p>Coro</p> <p>Soy afro, mi gente soy afro, afrodescendiente</p> <p>I</p> <p>Mi abuela guerrera llegó esclavizada era una princesa en su África amada.</p> <p>II</p> <p>Soy afro mi hermano, escuchen mi gente que les está cantando una afrodescendiente.</p> <p>III</p> <p>Mi abuelo fue un hombre de origen bantú ya es hora que sepas nuestro origen tú.</p> <p>IV</p> <p>Vamos a acabar con el egoísmo y dejemos ya el endorracismo.</p>	<p>Trancao</p> <p>Quiero decir que yo soy Afrodescendiente</p> <p>Mi abuela me lo decía Mi padre así se llamaba Vamos a identificarnos Y el peinado de Belén El mina y el quitiplás Somos afrodescendientes Óigame toda la gente</p> <p>Coro</p> <p>Soy afro mi gente soy afro, afrodescendiente.</p>

Durante el ensayo, cada una vestía su ropa de día a día, pero en los conciertos en cambio había una

transformación estética que buscaba identificarse con lo que ellas mismas interpretaban como un origen africano. Como era costumbre, en el pueblo se hacían las trenzas (los loanguitos), preparaban sus distintos uniformes coloridos y discutían sobre los discursos que harían delante de sus públicos nacionales y en especial internacionales. Pero, ¿qué había detrás del texto y la interpretación musical de esta canción?

Hacia la dignificación de una memoria compartida

Consideremos por un momento la siguiente cita para pensar en las dinámicas del grupo Elegguá:

Las prácticas expresivas juegan un papel muy importante como elemento cohesionador de grupos en el reclamo de sus particularidades. Alrededor de la música, enarbolada como particularidad étnica racial, pobladores de las comunidades afrovenezolanas se reúnen y auto-organizan, estableciendo objetivos claros y metas concretas y este planteamiento se convierte en un elemento aglutinador de grupos en reclamo de sus demandas, que se cohesionan alrededor de un planteamiento reivindicativo, territorialmente identificado (García 2002: 6).

Por lo general, durante las giras musicales, el grupo visitaba comunidades de afrodescendientes en otros países (como Ecuador, Puerto Rico, Brasil, Cuba y Estados Unidos), afirmando en el encuentro con ese otro “afro” la existencia de un vínculo familiar. “Somos todos hermanos” (me dirían repetidas veces distintas integrantes del grupo), hermanos y hermanas de una condición subalterna histórica que se mantiene en la actualidad, y que –como insistirían– “se lleva en la sangre”.

En este sentido, la condición de hermano o hermana implica no sólo un vínculo sanguíneo de origen, sino cómo éste socialmente comprende un nuevo tipo de relación de compromiso, solidaridad y coparticipación en la que la tradición africana viene citada como origen común y compartido. Esto hace que los problemas de segregación de unos pocos se conviertan en el problema de una gran familia alargada, donde el territorio deja de demarcarse por una nación y pasa a ser transnacional. En ese sentido, la recuperación de la propia identidad y una memoria histórica, representada en la gira escénica de este grupo musical (como podría ser de muchos otros grupos), amplía la percepción y reconocimiento público de una lucha que deja de ser personal o de una minoría ubicada en un único contexto territorial.

Candau (2006) plantea una diferencia entre “memoria fuerte” y “memoria débil” que refuerza esta idea:

La memoria fuerte es una memoria organizadora, en el sentido de que es una dimensión importante de la estructuración de un grupo y, por ejemplo, de la representación que éste va a hacerse de su propia identidad [...] Llamo memoria débil a una memoria sin contornos bien definidos, difusa y superficial, que es difícilmente compartida por un conjunto de individuos cuya identidad colectiva es, por ese mismo hecho, relativamente inasible (Candau 2006: 40).

En ese sentido, este autor llama la atención sobre cómo una memoria débil puede ser desorganizadora, incapaz de estructurar al cuerpo social. Esta afirmación, contextualizada en la actualidad venezolana, resulta un indicativo de esa necesidad prominente del movimiento afrovenezolano, de insistir en la recuperación y reescritura de la memoria y histórica, así como la

consolidación de una memoria común fuerte, para así fundar también una identidad de grupo igualmente potente.

Como vimos en el caso del movimiento de la ROA, se plantean una serie de nociones, como el autoreconocimiento y la afrovenezolanidad, que conforman más que todo un discurso público útil para el grupo, haciendo de sustrato para la creación e interpretación musical. Este discurso público sirve como herramienta política, y como tal estimula la reelaboración desde lo íntimo de la propia personalidad de quienes son involucrados. Surgen preguntas como quién soy, de dónde vengo y con qué me siento identificado(a) de manera más fuerte o menos. Estas nociones son también parte de un proceso de “educación” del “ser afro” que, en la ignorancia de sí mismo, se hace cómplice de la exclusión a la que se ha visto históricamente expuesto; debilidad y vulnerabilidad que depende en gran medida de esa “pérdida de identidad”, y que estará asociada a su vez a una pérdida de dignidad.

Bartolomé (2006), refiriéndose a “las demandas de reconocimiento”, plantea que las movilizaciones colectivas de aquellos grupos históricamente inferiorizados, y en el contexto de su artículo en particular las movilizaciones étnicas, “no sólo pretenden obtener recursos de los que fueran expropiados por los ‘otros’ sino también, y esto es lo más importante para su comprensión, de construir un ‘nuevo nosotros’ o, expresado con mayor precisión, desarrollar una nueva y más positiva representación colectiva del ‘nosotros’” (Bartolomé 2006: 252).

Citando a los pueblos a quienes la colonia bloqueó su “normal” desarrollo histórico, este autor hace hincapié en cómo esa reincidente exaltación y búsqueda de orígenes es, principalmente, un mecanismo para la reconstrucción no sólo de una identidad, sino también de una “dignidad”. Dice,

el pasado de la cultura es glorificado, destacando sus logros culturales y adquiriendo la dimensión de un referente retrospectivo digno de ser recuperado, lo que puede ser un objetivo a lograr a través de la movilización colectiva. [Y en ese sentido] recuperar el pasado es un dato fundamental para la construcción o reconstrucción de un sujeto colectivo *deshistorizado* por la imposición política y cultural de un grupo alternativo (Bartolomé 2006: 259-260).

En el caso venezolano podemos identificar una larga historia de negación, ignorancia e incluso vergüenza de los orígenes africanos. Un proceso que es posible analizar desde la imposición de una historia nacional elaborada por esa élite, que ha conformado la causa de esa vergüenza y la base de una diferenciación racial.

Lo que nos interesa de esta afirmación es cómo, hoy en día, a través de los movimientos afro, la exaltación de un pasado en común se refuerza no tanto en su veracidad, sino en la “construcción o reconstrucción de un *sujeto* colectivo”, o lo que llama Bartolomé también ese “nuevo nosotros”. De manera que el objetivo al reconocerse afrodescendiente y glorificar una historia compartida no consiste en una ganancia personal, sino una relación entre la construcción de la persona y su colectividad a partir de una identidad que configura la sociedad en conjunto. En ese sentido, Herrera Salas plantea que:

el rescate de la conciencia histórica significa un momento de lucha de liberación de los negros, y no apenas una tarea iluminista y académica. Es un momento de constitución del sujeto de la liberación que se da cuenta de su inserción inicua en la historia de la barbarie blanca, para extroyectarla de dentro de sí y elaborar una práctica que la supera y le arranca las condiciones históricas de su reproducción (Herrera Salas 2005: 105).

Sansone (2001) propone una afirmación importante en relación con el movimiento afro de Brasil, que puede ser utilizada para este contexto: “África es reinventada por razones políticas” (Sansone 2001: 7). El “rescate transformado” de un origen en común, la reconstrucción de experiencias rituales y el reconocimiento de los elementos de una identidad compartida, se hacen más importantes que la simple conservación o mantenimiento de la cultura africana, o lo que Herskovitz (1941) definió como africanismos. Se trata de revalorizar y dignificar la cultura afro, pero estratégicamente consiste también en concederle legitimidad política.

No se trata de afianzarse en la uniformidad de un determinado tipo de olvido o una desmemoria, sino en la reconstrucción de una nueva “hipotética comunidad de recuerdos” (Candau 2008). Lo complejo es que

idealmente, la metáfora ‘memoria colectiva’ aplicada a un grupo determinado sería totalmente pertinente si todos los miembros de ese grupo fueran capaces de compartir integralmente una cierta cantidad de representaciones relativas al pasado que les habría sido previamente comunicado según modalidades variables, pero socialmente determinadas y culturalmente regladas (Candau 2008: 22).

Es decir, que la disparidad que se produce es en la representación de esa memoria colectiva, y no en el contenido, a pesar de que la transformación de ese contenido, discontinuo y maleable, dependerá justamente de cómo cada individuo la evoque y la comparta con el resto de su sociedad.

La música como medio para la dignificación, reafirmación y proyección del ser afro

Si observamos el trabajo de composición de las letras de las canciones del grupo Elegguá, descubriremos cómo toda su puesta en escena responde a fórmulas para difundir mensajes acerca de la refundación del “ser afrodescendiente”. Consideremos que una de las discusiones que se plantean desde la ROA es que la segregación racial “no explícita” hace un reconocimiento positivo de la negritud en el ámbito musical y deportivo, pero excluye al afrodescendiente en otros ámbitos de representación –como el político, el comunicacional y de organización de las estructuras sociales. En el caso del grupo Elegguá la incorporación de temas con letras reivindicativas de su propia condición de afrodescendientes, en las que incluyen el sentido de pertenencia a una comunidad internacional –la comunidad de la diáspora africana–, haciéndose puente para el reconocimiento de un vínculo directo con una región con unas determinadas nomenclaturas identitarias, así como la evocación en las letras de sus canciones de un discurso político que hace de mensaje en el exterior, la revalorización del papel de la mujer (y en este caso la mujer afrodescendiente) para la sociedad, o la recuperación de la memoria histórica a través de la música, hace de medio para la difusión y representación de una lucha que, expuesta en otras formas, podría terminar siendo rechazada e incluso repudiada sociopolíticamente.

Si retomamos la letra de la canción “Soy Afro”, podemos identificar que no es sólo un mensaje a los “otros” afrodescendientes, sino un mensaje dirigido a todos y todas las que ignoran esa historia y origen común. Vemos que aparece también el término endorracismo. Se insiste en la necesidad de identificarse desprendiéndose de un racismo endémico y contra su propia condición. A continuación, encontramos algunos elementos para reconocer lo que es propio del afro: el peinado de Belén (y que en otros coros incluye todo el cuerpo de Belén como referencia física), los tambores y el quitiplá, como los instrumentos propios y útiles para manifestarse.

En ese sentido, la ceremonia musical de cada concierto, expuesto en un escenario

públicamente, permite clamar un posicionamiento identitario performativamente. Con ello, tanto para estas mujeres cantando estas canciones, bailando y tocando, como para la audiencia que escucha y ve un concierto, ese acto se convierte en una experiencia vivida, consolidando una memoria individual y extendiendo la colectiva que se intenta recuperar y reivindicar (Severi 1993). El recuerdo no se asocia sólo a una memoria heredada, sino a la nueva experiencia en relación con esa memoria, asimilada por cada sujeto y por el conjunto que participa, transformando inevitablemente alguno de sus elementos en cada actuación ceremonial. Se trata de la interpretación y representación escénica en la que entra en juego el fortalecimiento de la identidad del grupo.

Memorias musicales: función coercitiva entre emoción y reflexión

La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado, o, dicho de otro modo, junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido (Halbwachs 1968: 66).

Si la memoria histórica es una sola, la memoria colectiva no lo es, ya que se trata de memorias diversas y cambiantes. En relación con la memoria musical y el papel de los músicos en la conformación de una memoria colectiva, Halbwachs considera que este tipo de memoria es “más extensa y más segura que las demás” (1968: 176). A pesar de que el autor se refiere en sus ejemplos a los músicos de orquesta que siguen una partitura, resulta interesante ver cómo estas ideas se integran a un grupo musical que trabaja sin partitura, escribiendo solo las letras en un cuaderno y haciendo memoria a puro oído. El ritmo en su repetición constante facilita el recuerdo:

Los cantos de trabajo, por ejemplo, son producto de la repetición regular de los mismos gestos, incluso en los trabajadores asociados: de hecho, no prestarían el mismo servicio que esperamos de ellos si los propios gestos fueran acompañados sin ellos. El canto ofrece un modelo a los trabajadores agrupados, y el ritmo va del canto al gesto. Por lo tanto, supone un acuerdo colectivo previo (Halbwachs 1968: 176).

Durante la esclavitud, los cantos de trabajo eran utilizados para marcar el ritmo de la faena, pero principalmente reforzaban la cohesión de grupo. El ritmo da la pauta para el gesto, que es una coreografía en la que todos participan activamente convirtiéndolo en nexos, elemento común y compartido. Y es a través del ritmo y el gesto que se ha transmitido de generación en generación una memoria también compartida; a pesar de que el trabajo ha cambiado, se ha mantenido el ritmo que en su contexto respondía a muchos factores (la resistencia, la consolidación de la fortaleza del grupo, entre otros).

Como vimos, una característica interesante del contexto de Tapipa es el hecho de que la mayoría de sus pobladores tiene una relación directa con las distintas expresiones musicales y en especial con el tambor. Podría leerse como un ejemplo de cultura en la que la música no se hace de manera aislada para un público pasivo que solo la admira, sino que, sin ser una “sociedad no alfabetizada”, como ejemplifica Halbwachs (1968), casi todos y todas (incluyendo a niños y niñas) participan cotidianamente en ella haciendo tanto de intérpretes como de audiencia. Hay una audiencia doméstica (que se forma en su propio ejercicio de observación participante), y una audiencia del espacio público en el que se expresan abiertamente las distintas manifestaciones

musicales como otro elemento de cohesión social.

Alan P. Merriam hace un estudio sobre las diferencias entre el uso y la función de la música para una sociedad que puede ser incorporado en este análisis. “Así pues, la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y, particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam 2008: 277) Es decir, que podríamos deducir que el uso de la música de Elegguá en un concierto se contextualiza como una forma de entretenimiento, pero ésta contiene una función o varias funciones más amplias que responden a todos los aspectos que se han venido mencionando: discursos de la ROA sobre memoria e identidad, representación de una nación, de un pueblo, de las mujeres y de un patrimonio. La música funciona como medio para la exposición de estas ideas y proyectos.

Merriam (2008) ubica la función de la música como vehículo para la expresión de emociones. Cuando habla de las letras de una canción y cómo estas están determinadas por la cultura donde se producen, considera que las emociones que transmiten pueden ser comprendidas entonces sólo por quien comprenda el idioma. En el caso de Elegguá pasan varios fenómenos que no responden del todo a esta afirmación. Por ejemplo, varias de sus integrantes coincidieron en contarme su sorpresa ante la reacción de la audiencia cuando habían cantado en Estados Unidos una canción que compusieron sobre el huracán Katrina. Cantaban en castellano y el público hablaba sólo inglés. Pero, según contaron, cuando bajaron del escenario distintas personas del público habían ido a abrazarlas agradeciéndoles el mensaje de la canción. No habían entendido las letras, pero sí el sentido del mensaje y la emoción. Es decir, que parte importante del proceso comunicativo se había producido. Otro ejemplo puede ser el hecho de que ellas en varios de estos viajes cantaron el Himno de la juventud de Sudáfrica. Igual no son capaces de pronunciar con conocimiento la letra concreta aprendiendo sus palabras, ya que es una canción que aprendieron a partir de una grabación en casete y reinterpretada. Con lo que no tienen una idea clara de lo que dicen, pero la cantan como si se tratara de su propio himno. Para ellas, con esa canción se reconectan con África como un lugar ancestral de origen común, y cantarla las emociona. Igualmente, durante el trabajo de campo etnográfico que realicé en Tapipa estas mujeres estuvieron preparando una canción en portugués para interpretarla en Brasil en el festival al que estaban invitadas. La intención era, y es siempre con los viajes, transmitir su interés y relación con la cultura a la que van a visitar, y a pesar de que no entendían lo que decían consideraban importante aprenderla para su público.

Lomax (2008), haciendo referencia a los estudios afroamericanistas de Herskovits, reconoce una serie de similitudes entre las ejecuciones musicales africanas y afroamericanas, afirmando que se pueden identificar tanto en la integración como organización social del grupo o el "plan rítmico, los niveles de ornamentación y la calidad de las voces". A pesar de que ésta es una afirmación que se enmarca en un estudio muy general y basándose en el sistema de codificación del método cantométrico propuesto por Lomax (2008), puede tomarse como punto de partida para profundizar en la especificidad de estas manifestaciones musicales, ampliando estudios comparativos entre regiones afroamericanas, ubicando las regiones africanas de donde, en teoría, podrían haber venido esas influencias, pero en especial identificando las transformaciones que han desarrollado desde la colonia.

Un aspecto interesante a considerar sobre el emplazamiento del género en la conformación de los roles internos en los grupos de tambor es el reconocimiento de una diferencia entre lo que se hace público y lo que en cambio ocurre de manera privada. Durante mi estancia en el pueblo, muchas personas insistieron en el hecho de que las mujeres históricamente no podían tocar el tambor de forma pública, pero a algunas se les permitía tocar en la intimidad doméstica. Siendo éste el caso de Belén, a quien su padre le prohibía mostrarse tocando en las calles, pero sí permitió

que su abuela le enseñara a tocar los quitiplá en la “clandestinidad” del hogar. Aunque ni siquiera se tratara de un secreto para el resto de sus familiares o de la misma comunidad, se mantenía la interpretación del tambor por parte de las mujeres aislada de la escena pública, donde las jerarquías estaban y siguen aún estando bien delimitadas.

En ese sentido, resulta importante resaltar el hecho de que las mujeres de Elegguá hacen una inversión de roles en el escenario o, más bien, una amplificación de la demostración de sus capacidades para tocar unos instrumentos históricamente reservados a los hombres. Ésta constituye otra demostración de cómo la puesta en escena y la música son contenedores de mecanismos de poder y sus usos. Carol E. Robertson (2008) delinea varios puntos de interés para este planteamiento. Por un lado, concibe primordial el valor de la música en cuanto medio para el reconocimiento y puesta en práctica del poder de un grupo en relación con su sociedad, concediendo especial atención a la performance en sí como evocación de estos mecanismos. Y, por otro, reflexiona sobre cómo esta puesta en escena del poder puede condicionar o modificar una jerarquía de género. La autora afirma:

En la mayoría de las sociedades la demostración pública del poder y las presentaciones de performances que sirven para ejercer el control social son parte del dominio masculino. Estas exhibiciones se corresponden generalmente con las esferas más obvias o accesibles de la vida musical, y como tales están bien documentadas en la literatura etnomusicológica (Robertson 2008: 385).

Trasladando esta premisa al contexto venezolano, podríamos considerar que esto se ve representado en esa condición anteriormente mencionada de una realidad social en la que las mujeres no ejercen un rol público de percusionistas, a pesar de que muchas de ellas sepan tocar el tambor. Retomemos el caso de Belén, enseñada por su abuela. Es decir, que su abuela también sabía tocar, lo hizo fuera del ámbito público toda su vida y decidió transmitir ese conocimiento a su nieta, a pesar de que sabía que posiblemente tampoco le permitirían tocar. Sin embargo, Belén logró transformar esa condición de aislamiento. Una vez adulta, empezó a enseñarle a los niños de la comunidad a tocar el quitiplá, y para hacerlo tocaba en las calles y distintos lugares públicos. Antes de ser parte del grupo Elegguá, había formado un pequeño grupo con una de sus hijas y uno de sus alumnos, con el que empezó a tocar en varios pueblos, y fue invitada incluso a tocar en la iglesia del pueblo en algunas misas. Al ser de las pocas intérpretes que sabían tocar el instrumento, además de tener el conocimiento de cómo encontrar el bambú correcto y su corte (el proceso completo de fabricación), se la empieza a reconocer local y regionalmente como continuadora de un saber en vías de desaparición. En ese caso, siendo reconocida por su comunidad como la portadora de esa herencia ancestral, tiene también la “autorización”, si no incluso la obligación (determinada por su certificación institucional como patrimonio), de interpretarlo públicamente cuantas veces pueda.

La representación de lo afro en escena: ceremonias para una imagen reforzada

A diferencia de los ensayos, donde las energías son tan dilatadas como el tiempo y su calor, para las mujeres del grupo Elegguá en un escenario ocurren cambios que trastocan las formas de “presentarse” y “expresarse”, más allá de un simple maquillaje o cambio de ropa. Subir a la tarima no implica solo una representación musical para una audiencia, sino una mutación de la expresión de la imagen, del relacionarse y del proyectarse en ese nuevo espacio-tiempo.

Para estas mujeres los accesorios y la imagen del grupo durante un concierto buscan reforzar públicamente la puesta en escena de un discurso identitario que busca a su vez representar a todo un movimiento social (a la ROA y, de forma extendida, a los afrodescendientes de cada país que visitan en sus giras internacionales) y no solo como una identidad propia del grupo musical. Además, en el escenario (el de un concierto) se busca evocar elementos de la cotidianidad de Belén en su hogar, su trabajo en su hacienda de cacao y referencias de su pueblo de Tapipa, que representaran allí (en esa actualidad y expresado a través de su cuerpo), un ejemplo concreto del origen común y de la forma de ser afrodescendiente. Las canciones exponían (y exponen) en sus letras algunas respuestas a la pregunta de qué es lo que se ha mantenido y quién lo ha mantenido: Belén y sus enseñanzas. Por un lado, se perfila una forma de "resistencia al olvido" desde el hogar en el que su máxima exponente practica día a día su patrimonialización; y, por otro, se proyecta en la escena de un concierto performativamente para el público, a través del cuerpo activo de Belén tocando el quitiplá o bailando tambores.

En este sentido, existe una gran preocupación por la imagen del grupo en el escenario, insistiendo en que esa imagen tiene que demostrar el vínculo directo con África. Uno de los uniformes más usados por el grupo es un conjunto de camisa y pantalón, conocido también como *dashiki* de África occidental y, por lo general, usado por hombres; un uniforme que no tiene nada que ver con los trajes folklóricos venezolanos. Mientras otros grupos musicales visten trajes tradicionales venezolanos (que igualmente incluyen una transformación-asimilación histórica de varias culturas), el vestuario del grupo Elegguá representa la búsqueda de un origen estrictamente africano, excavando en una posible "pureza" que es en sí la elección de un tipo de representación. Además del *dashiki*, tienen otros uniformes (más femeninos –como una de ellas me dijo–), que han ido adquiriendo y modificando con los años. Algunos comprados en Caracas, otros mandados a hacer a partir de modelos de fotos que encuentran en Internet o simplemente a partir de un imaginario propio de cómo puede que vistan en África.

La africanidad, como plantea Sansone (2001), se identifica en una forma de "ser" y "parecer" afrodescendiente. Expresada a través de posturas del cuerpo, maneras de caminar y bailar, expresiones, muecas, accesorios e incluso "una larga variedad de peinados y pelados con los cuales pueden 'hablar', negociar y situarse a sí mismos" (Sansone 2001: 30). Se trata de un mecanismo de comunicación del "ser" y "reconocerse" tanto en la intimidad como desde la esfera pública, escenario necesario para la representación. Ser negro/afrodescendiente exige mecanismos para parecerse a lo que se identifica públicamente como "lo afro"; no solo construyendo y cargando de significado nociones comunes como "negritud" y "afrodescendencia", sino elaborando la aplicabilidad performada de esos contenidos a través de cada individuo que los encarna y evoca.

En las giras musicales del grupo Elegguá estas mujeres se encuentran con otras comunidades afrodescendientes del continente americano, y allí juega también un papel importante la apropiación de referencias estéticas para el grupo. En esos viajes se da otro tipo de observación y aprendizaje. Analizan a otros afrodescendientes, comparan, invierten en revistas de peinados o modas que pudieran caracterizar ese "parecer" afro, compran nuevos trajes y modifican su apariencia en una búsqueda de perfeccionamiento de ese imaginario compartido. Para Butler (1990), que en este caso nos interesa en función de la relación que encarna esta discusión con el "ser mujer" y "ser negra" (dos historias de condición subalterna),

el cuerpo no solamente es una idea histórica, sino también un conjunto de posibilidades continuamente realizables[...] Como materialidad intencionadamente organizada, el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica (Butler 1990: 299-300).

Es decir, que para nuestro caso de estudio, por un lado, el cuerpo acoge y expresa la idea de ser negra-afrodescendiente, materializando la experiencia personal de esa idea, reproduciendo así su potencia performativa en función de una historia (tiempo-espacio) donde se circunscribe también condicionada por ella.

Ahora bien, consideremos que cuando las mujeres del grupo Elegguá se preparan haciendo su ceremonia de transformación enfocada en la acentuación de su afrovenezolanidad (el ser mujer y ser mujer afrodescendiente) no se trata de un cambio de personaje como el de un actor que sube a un escenario para interpretar un papel distinto al suyo, sino que se trata de la propia persona (personaje) que se interpretará a sí misma, pero incorporando la intencionada exposición de lo que reconoce como unos orígenes ancestrales, encarnando un discurso musical y político. No se produce, como en el caso de un actor o actriz que participa en otra realidad, un aislamiento de la personalidad y el carácter, sino que con ello se reafirma la identidad, la pertenencia a un sitio, un grupo y un movimiento social.

Consideremos, además, que en los ensayos se preparan no solo las canciones, sino los discursos que las acompañan, y que en el caso de los viajes internacionales adquieren mayor peso de representación y compromiso, haciendo necesaria la preparación para lo que se dice y cuándo se dice. Se refuerza el nexo, como integrante de un colectivo, en este caso de varios colectivos: el del grupo musical (ya no se es cada una por separado, como en los ensayos en que aparecen los problemas individuales); el colectivo de la ROA y sus mensajes; el de Tapipa y Venezuela en cuanto pertenencia y definición del origen, y el de “las mujeres” como otro grupo universal cohesionado. Cuando se trata de un grupo musical, a pesar de que existen individualidades, se busca emitir a la audiencia un mensaje unificado, un mensaje elaborado por un colectivo que nos permitirá hablar de cuerpo musical, y el “poder de significación” (Merleau-Ponty 1975) que se desprende del cuerpo haciéndose visible puede analizarse a través del cuerpo musical como un todo.

Pero el proceso de transformación no sólo se da a través de unos accesorios, sino que una vez modificada la imagen del ser y parecer afro ocurre otro fenómeno antes de subir al escenario (y que no ocurre durante los ensayos). Estas mujeres sienten que adquieren una energía o fuerza que cada una acoge proporcionada, según lo que cada una identifica como la presencia espiritual del orisha Elegguá. Así, en la escena se producen nuevas experiencias sensoriales donde, además de encarnar unas ideas colectivas intentando hacerlas visibles a través del propio cuerpo, se recibe y proyecta un poder dado por el orisha y en su compañía. Son mujeres tocando tambores, empoderadas demostrando su capacidad de ejecución de un instrumento históricamente interpretado sólo por hombres en la escena pública, empoderadas espiritualmente, empatizadas y cohesionadas como grupo. La interpretación musical se hace así un medio para la comunión además de un instrumento político.

Esa ceremonia musical compartida con una audiencia genera, por otro lado, una nueva experiencia y, por tanto, memoria (tanto individual como colectiva) de quienes la presencian. Una memoria compartida que se vive y no solo se describe. El recuerdo en este caso no se asocia solo a una memoria heredada, sino a esa nueva experiencia en relación con el recuerdo que le acompaña, asimilado por cada sujeto y por el conjunto que participa, adquiriendo (con la presencia del orisha Elegguá, así como los cantos en su honor) una función sagrada.

Ahora bien, en el planteamiento inicial de este texto vimos cómo se hacía necesario institucionalizar la “resistencia al olvido” propuesta por la Red de Organizaciones Afrovenezolanas en manera activa. Una forma es reconociendo a personas que reproducen unos conocimientos propios o heredados, que desempeñan actividades importantes para sus comunidades,

convirtiéndolas en portadores de patrimonio local y nacional, como es el caso de Belén en cuanto portadora de patrimonio viviente. Un reconocimiento que implica la estimulación y protección de esas actividades y, por tanto, de las personas que lo impulsan. En ese sentido, la “protección” toma un valor más político que cultural, pues es un poder que adquiere la persona y el grupo frente a instituciones del Estado, pudiendo exigir responsabilidades y atención hacia sus demandas. Pero, además de promover espacios para la difusión de estos conocimientos, financiar talleres, giras y sus diferentes formas de manifestación, sería necesario preocuparse por los problemas que afectan a la vida cotidiana de estas personas, en especial cuando están sumidas en la pobreza, por lo que sus capacidades para portar y reproducir pueden verse afectadas en primera instancia por la supervivencia.

Al realizar un extendido trabajo de observación participante conviviendo con estas mujeres en el pueblo pude comprender que la idea, el discurso y concepto colectivo de “resistir al olvido” en estas comunidades incluye también la resistencia a una infinidad de obstáculos de la cotidianidad que afectan directamente a cada individuo, expuesto a unas condiciones de vida difíciles a las que hay que enfrentarse como prioridad frente a cualquier otra lucha: por un lado, la condición de pobreza y todas sus implicaciones, las condiciones climáticas, sanitarias, de alimentación, enfermedad, robos internos en las siembras, sin dejar de lado todas las dificultades agregadas que puede producir la relación causa-efecto de la brujería.

Consideremos que cada una de estas mujeres ha adaptado su propia interpretación del ser e identificarse como afrovenezolana a través de Elegguá, pero también abocadas hacia sus luchas personales cotidianas. Encuentran en el grupo la salida a lo que más les gusta hacer, alimentando su identidad personal y reconstruyendo, reforzando, aquella vinculada al colectivo a través de la música que en este caso también se convierte en un medio de supervivencia, como medio para la transmisión de un re-conocimiento de sí mismas, en una forma indirecta de pedagogía de unos orígenes compartidos y dignificados.

Su relación con los conceptos de la ROA, según ellas mismas me contaron, se daba más vinculada con la emoción que con la razón, y es en esa ejecución para un público que se emociona y se involucra en la representación musical que se produce la transmisión. En ese sentido, “la imagen transforma la apariencia en proyecto, personaliza el mensaje, asume el objetivo de mostrarlo en tanto que ejemplo a seguir, convirtiendo la escena blindada en una especie de pequeño teatro de las virtudes” (Balandier 1994: 159).

Conclusión

A pesar de que con el paso de los años se ha ido abriendo un camino al reconocimiento de una historia e identidad afro invisibilizada por las élites, el reconocimiento principalmente folklórico de lo afrovenezolano sigue siendo insuficiente para comprender el complejo proceso de refundación del ser afrodescendiente (que fue y que se quiere proyectar ser en futuro). La propuesta musical de Elegguá responde de manera clara y evidente a estos vacíos, buscando convertirse en la representación de lo que se busca colectivizar. De estos vacíos históricos también se consolida la necesidad de que la memoria oral se registre, y empiece a formar parte de la memoria histórica oficial impartida y explicada en las escuelas desde programas de educación básica. Para ello, se hace necesario (todavía) la creación de más vías para la discusión de nuevas y actualizadas problemáticas que aquejan especialmente a la población afrovenezolana, espacios para la representación de ese “nuevo nosotros”, así como mecanismos para la igualdad de participación en contextos audiovisuales, políticos, administrativos, educativos, etc. Aunque en algunos casos es el olvido

colectivo lo que refuerza una nación (en el caso de grandes catástrofes), aquí parece ser el recuerdo colectivo el elemento que, a través de una inicial diferenciación de grupos y subgrupos, busca la consolidación de una nueva memoria común en la que se puedan identificar todas las y los venezolanos y no sólo una parte privilegiada por la historia y sus escribanos.

Por otro lado, hemos visto cómo en la intimidad de los grandes discursos, en el día a día de quienes lo representan, pueden encontrarse elementos que responden a los conflictos más amplios de todo un grupo que busca definirse políticamente. Pueden descifrarse allí causas insospechables que producen y mantienen otra serie de problemáticas prioritarias a la lucha colectiva, así como nuevas interpretaciones del conflicto, además de manifestaciones que pueden ser descubiertas sólo con la paciencia de un largo trabajo de observación y convivencia. Así, el grupo Elegguá, y en especial Belén cuando estaba en vida, llevaban a la escena un espectáculo que buscaba producir una experiencia perceptiva empática y pedagógica, no sólo enfocada en la resistencia al olvido, sino cargada de nuevos elementos para la memoria de quien se fue, quien se es y quien se quiere ser, creando con ello experiencias que fortalecen la memoria, por un lado, del acontecimiento y, por otro lado, del tema musical con su mensaje que se repite en coro; un mensaje que se convierte en experiencia vivida, consolidando la conformación de una nueva-vieja memoria colectiva del ser y proyectarse en futuro como afrodescendientes.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Saignes, Miguel. 1984. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- Balandier Georges. 1994. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bartolomé, Miguel Alberto. 2006. *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México DF: Siglo XXI Editores.
- Brito Figueroa, Federico. 1961. *Las insurrecciones de los esclavos negros en la sociedad colonial venezolana*. Caracas: Editorial Cantaclaro.
- Butler, Judith. 1990. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case, 270-282. Johns Hopkins University Press.
- Candau, Joël 2006 [1996]. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____. 2008 [1998]. *Memoria e Identidad*. Serie antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- García, Illia. 2002. "Representaciones de identidad y organizaciones sociales afrovenezolanas". En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, comp. Daniel Mato, 133-143. Caracas: CLACSO.
- García, Jesús "Chucho". 1987. *Afroamericano soy. La diáspora del retorno*. Caracas: Ediciones Los Heraldos Negros.
- _____. 1990. *Barlovento: nuestro patrimonio cultural*. Caracas: Fundación Afroamérica.
- _____. 2004. *Demystifying Africa's Absence in Venezuelan History and Culture*. Caracas: Fundación Afroamérica.
- _____. 2005. "Encuentro y desencuentros de los 'saberes' en torno a la africanía latinoamericana". En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, comp. Mato, Daniel, 359-377. Buenos Aires: CLACSO.
- García, Jesús y Duysens Bartolomé. 1999. *Afrovenezuelan Reflections. The Drums of Liberation*. Caracas:

Ediciones Los Heraldos Negros.

Halbwachs, Maurice. 2004 [1968]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

____. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Herrera Salas, Jesús María. 2005. *De cómo Europa se apropió de la leche de las madres africanas en el Caribe. Un ensayo sobre "barbarie" y "civilización"*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

Herskovits, Melville. 1941. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper.

Lomax, Alan. 2008. "Estructura de la canción y estructura social". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 297-330. Madrid: Editorial Trotta.

Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

Merriam, Alan P. 2008. "Usos y funciones". En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 275-298. Madrid: Editorial Trotta.

Mijares, María Martha. 2001. *Racismo y endorracismo en Barlovento: presencia y ausencia en Río Chico*. Caracas: Colección Patrimonial de historia local y regional. Publisher, Ministerio de Educación Cultura y Deportes, CONAC.

Robertson, Carol E. 2008. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 383-412. Madrid: Editorial Trotta.

Sansone, Livio. 2001. *De África a lo afro: uso y abuso de África en Brasil*. Amsterdam/Dakar: SEPHIS-CODESRIA.

Adriana Vila Guevara: Cineasta y antropóloga venezolana dedicada a la creación fílmica y la docencia. Máster en Antropología y Etnografía con una tesina sobre memoria y representación afrovenezolana. Doctora en Antropología por la Universidad de Barcelona con una tesis sobre autoría, construcción biográfica, imaginarios y representación en la construcción de un retrato fílmico. Es profesora de cine documental y experimental en ESCAC, y docente invitada en distintas instituciones formativas y centros de arte y cinematográficos en el mundo, combinando prácticas de laboratorio fotoquímico y método etnográfico para las artes. En España entre otros, EQZE, Aula Xcentric CCCB, BAU, UNED, UOC, CSIC y UB.

Cita recomendada

Vila, Adriana. 2021. "Tambores femeninos para la resistencia al olvido: una aproximación etnográfica a la memoria y representación afrovenezolana". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES