

DANZAS COMO EXPRESIÓN DE UNA CULTURA CLANDESTINA DE PROTESTA

SUSANA B. C. DEVALLE

El Colegio de México

Culturas clandestinas: estética y protesta

En este ensayo se trata la articulación de ciertas danzas populares en situaciones de dominación-subordinación desde una perspectiva antropológica. Lo anterior ocurre en situaciones coloniales que conviene subrayar nuevamente, ya que aún existen colonialismos de antiguo y nuevo cuño, como por ejemplo en el sudeste de Asia y en el Pacífico. De modo que no es ocioso ocuparnos de esas situaciones hoy día.

Las luchas anticoloniales se han beneficiado constantemente de la resistencia popular a la dominación cultural. No es una coincidencia que las tradiciones antropológicas se hayan desarrollado en las metrópolis dedicando sus esfuerzos por un largo tiempo al estudio sistemático de los aspectos culturales de las sociedades colonizadas. Este interés a menudo se mezcló en la red ideológica de justificaciones científicas para legitimar el proyecto colonial.¹ Además, el campo cultural proveyó las bases para la consideración del asimilacionismo y la llamada transformación cultural, que son de hecho elementos de desculturación.² La asimilación y la aculturación en última instancia trataban de neutralizar tanto la resistencia actual como

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 22 de marzo de 2001 y aceptado para su publicación el 25 de mayo de 2002.

¹ Esta relación fue evidente en la antropología funcionalista y aplicada, por ejemplo, las ideas y recomendaciones para la praxis colonial de Malinowski (1945) y Mair (1936, 1957 y 1969).

² Desculturación se refiere a procesos usualmente escondidos que bajo las etiquetas de "modernización," "occidentalización" y "aculturación," implican la obliteración o la distorsión de la cultura de una sociedad y promueven su remplazo por la cultura del dominador (Ribeiro, 1968).

una posible resistencia a la dominación por parte de las culturas indígenas.

La negación cultural, la represión, la inmovilización o deformación, acompañaron y reforzaron la dominación material. La historia y la cultura de los colonizados usualmente se negó o se devaluó; sociedades enteras se concibieron como sin historia o dinamismo histórico. Así, la tarea de llenar este supuesto vacío fue justificada y se cristalizó en la *mission civilisatrice* de Occidente.

La dominación económica y política no fue suficiente para asegurar el éxito del proyecto colonial. Éste también requirió de la represión de la vida cultural de las sociedades dominadas, porque a través de la cultura el núcleo de la resistencia colectiva de los colonizados podía permanecer vivo bajo condiciones extremadamente represivas. Como dice Estefano Varese,³ en relación con el colonialismo en Perú:

Abolir la historia de un pueblo, suprimir su memoria colectiva, implica vetar el futuro, desagregar la conciencia de unidad, obstruir la formulación del proyecto social, cortar las raíces de la imaginación colectiva. Para alcanzar esto el colonialismo usó la violencia de manera inteligente.

En situaciones de dominación las culturas indígenas demuestran un potencial extraordinario con fortalezas escondidas de resistencia. Amílcar Cabral,⁴ quien tuvo un papel central en los movimientos anticoloniales, escribe:

...estas luchas(de liberación nacional) están precedidas por un aumento de expresiones culturales consolidadas inicialmente en un intento exitoso o no por afirmar la personalidad cultural de la gente dominada, como un medio de negar la cultura del opresor...generalmente es en la cultura que encontramos la semilla de la oposición.

A la tarea del colonizador de deshistorización⁵ y desculturación se opone una cultura clandestina que sirve como vehícu-

³ E. Varese, 1980, p. 10.

⁴ A. Cabral, 1973, p. 43.

⁵ Deshistorización se refiere a la negación sistemática de la historia de pueblos subordinados por la fuerza, como en la ideología colonial que justificó la expansión del Occidente en nombre de una alianza sagrada para llevar adelante una *mission*

lo para una toma de conciencia, que rechaza la situación de sometimiento impuesta por los regímenes coloniales. Esta cultura abarca el núcleo para el mantenimiento de la especificidad histórica y social del pueblo colonizado y para la afirmación de su personalidad histórica amenazada (Abdel Malek, 1972).

El mensaje de resistencia, desarrollado en el terreno cultural, se vuelve evidentemente clandestino por la fuerza de las circunstancias. Dicho mensaje está basado en una memoria colectiva inasible y se expresa en códigos específicos a las sociedades subordinadas. Estos códigos que entienden solamente aquellos que participan en esta estrategia para la supervivencia en la oposición, protegen efectivamente el contenido del mensaje de resistencia, así como la intención de acciones defensivas y ofensivas.⁶

La preservación clandestina de su historia y su cultura aparece como una necesidad esencial —una cuestión de vida o muerte— para el pueblo colonizado enfrentado a los intentos sistemáticos de devastación cultural y negación histórica en el cual el colonialismo en expansión se empeña por completo. Permitir la desintegración cultural y olvidar su historia significa para el pueblo colonizado perder su derecho y voluntad para poner en práctica su iniciativa histórica.

Cultura se entiende aquí en su significado más profundo y no se refiere sólo a las marcas externas de identificación colectiva. La cultura es antes que nada y siempre social, forma parte de la realidad social diaria y está ligada a la vida material; es profundamente operativa y no decorativa. Está formada alrededor de la síntesis de la conciencia colectiva de un pueblo, de una clase o un sector social, por lo cual su percepción y representación de la totalidad natural y social se organizan en cada

civilisatrice como ayuda para cristalizar la dominación (Abdel Malek, 1971; Towa, 1979; Onoge, 1977; Varese, 1980).

⁶ Carlos Guzmán-Böckler muestra las formas en las cuales la gente indígena de Guatemala ha elaborado su estrategia para la resistencia. Comenta: "Cuando todos estos elementos se juntan (satisfacción de los instintos: preservación de la vitalidad, danzas; racionalización y preservación de principios fundamentales: pictográficos, textiles, establecimiento de un territorio... preservación de sus propios medios de expresión..." Cuando una estrategia social clara aparece como que no sólo señala hacia la supervivencia física y espiritual, sino que forma y consolida una identidad colectiva fuerte capaz de ponerse en acción para recuperar lo que han perdido: desde el tiempo hasta libertad... esta identidad colectiva se envuelve en una personalidad colectiva de resistencia. (1975, p. 102).

momento histórico. Al desarrollarse en contextos históricos concretos y en movimiento, este ejercicio constante de síntesis puede producir cambios en la conciencia de un pueblo, una clase o un sector particular en su empeño por organizar la totalidad social y la natural.

En este amplio y profundo ámbito cultural, las manifestaciones estéticas forman parte de una totalidad social y de las realidades concretas históricamente condicionadas que viven los diferentes estratos de una sociedad (Williams, 1978). En ellas encontramos el cruce de las conciencias individual y colectiva, y la creatividad como ha sido moldeada por la experiencia social (Goldmann, 1976). Específicamente, no se concibe al arte como un fenómeno aislado, ni como una producción neutral de unos cuantos individuos. Como Arnold Hauser⁷ escribe:

El arte es parcial debido a su carácter totalmente social...La parcialidad en el arte es legítima, no sólo porque la creación artística esta siempre involucrada en la vida práctica, sino también porque el arte nunca sólo retrata sino siempre trata al mismo tiempo de persuadir. Nunca sólo expresa algo, sino que siempre se dirige a alguien...el arte siempre ha sido un proceso de activación.

Como elemento en la lucha contra el colonialismo, la cultura adquiere su significado de oposición completo y fuerza cuando está en las manos de las masas de las clases subordinadas en sociedades coloniales (Rudé, 1980). También pueden desarrollarse formas anticoloniales y discursos entre las élites colonizadas y posiblemente servir como formas efectivas para lograr una unidad temporal entre diferentes segmentos de una sociedad colonial. Este proceso, sin embargo, no destruirá las contradicciones que deben resolverse para que se desarrolle un proceso de liberación socioeconómico y no sólo una transformación política formal.

La historia de las masas colonizadas, que a menudo ha sido negada, permanece viva en el dominio cultural a través de la reproducción de una memoria colectiva en la historia oral, dramas, canciones y danzas, así como en las actividades compartidas en el ámbito de la economía cotidiana y de la vida social. La

⁷ A. Hauser, 1971, p. 131.

cultura, por lo tanto, puede actuar como instrumento para revertir el proceso de despojo de la historia indígena y de la memoria colectiva, al permitir al colonizado recuperar la posesión de su propio pasado y su presente, y también de ejercer su voluntad para cambiar condiciones opresivas. Así, una tradición de protesta no sólo está activa en la revuelta abierta, sino que también es continuamente operativa en la conciencia y las acciones de oposición y de resistencia que los sectores subordinados desarrollan en la vida diaria.

El proceso dinámico de producción de formas estéticas-defensivas en sociedades bajo dominación colonial se manifiesta en parte a través de las canciones, las danzas y las danzas-drama que, valiéndose de elementos que tiene la cultura indígena, tratan de interpretar la realidad social y comunicar esta interpretación a pesar de la situación de confrontación, violencia y represión. Así, las notaciones y actividades culturales pueden impregnarse de significados políticos. Como la dominación no se ejerce sólo económica y políticamente sino también culturalmente, la lucha contra ella se establece en múltiples niveles al emplear todo modo posible de acción voluntaria.

Las interpretaciones culturales de las expresiones de la gente colonizada en las metrópolis coloniales hechas por etnógrafos y antropólogos, usualmente han mistificado la situación colonial misma, así como han ignorado las condiciones específicas creadas por ella. La visión del mundo colonial que veía al sistema colonial tanto política como históricamente sin problemas (Leclerc, 1972) pudo proveer un cuadro aparentemente claro de las sociedades subyugadas, gracias a la omisión o la distorsión ideológica en la percepción de la realidad colonial y al rechazo de admitir la coerción, el conflicto y la represión. Situaciones de fuerza fueron presentadas como armoniosas; la brutalidad de la conquista y el control como un encuentro de culturas; las dislocaciones introducidas en la vida económica, social y política de los colonizados como un cambio controlado, pacífico y progresivo en adaptaciones que eran, en los términos de Malinowski, "siempre en armonía con los requerimientos europeos" (1945, p. 160). Las sociedades coloniales usualmente eran suspendidas en el vacío ahistórico creado por la perspectiva sincrónica y la aversión a la historia del funcionalismo. No sólo fue "El pasa-

do africano en sí mismo inconocible” (Onoge, 1977, p. 34) inexistente. Las confrontaciones políticas, económicas y culturales se deconstruyeron bajo el modo del funcionalismo. Después, estas confrontaciones se definieron a través de la diada “tradición-modernización”, los conceptos de “occidentalización” y “desarrollo”, en los que se visualizaba un proceso medido en términos del grado de difusión y aceptación de los valores y modelos occidentales impuestos.⁸

Usualmente estos acercamientos asumieron una separación cartesiana entre expresiones estéticas y la realidad social en la cual la comunidad que las producía vivía. En formaciones sociales precapitalistas las divisiones cortantes de la sociedad industrial dieron aliento a divisiones de arte/placer y trabajo que no están presentes (Thompson, 1967, 1974; Turner, 1978). La danza y la música están integralmente relacionadas a distintos aspectos de la vida. No forman parte de una actuación en la cual el público permanece pasivo. Éstas son actividades colectivas inconcebibles sin la participación popular y están ligadas fuertemente a los ritmos de trabajo y de la vida (Devalle, 1981). De estas circunstancias se deriva la importancia de dichas expresiones como medios para interpretar, sin duda para traducir, la situación experimentada por la gente y sus potenciales de oposición.

Las danzas mencionadas en este ensayo evidencian una conciencia del proceso de destrucción y deformación al cual los colonizados han sido sujetos. Los materiales para los ejemplos citados no son nuevos; la mayoría se toman de estudios publicados. Mi intención es proveer una forma alternativa de conceptualizar estos fenómenos sociales en las situaciones específicas creadas por el colonialismo. A pesar de que este ensayo se centra en las situaciones coloniales, mis argumentos que se exponen aquí también se pueden aplicar a situaciones no coloniales de las mismas instancias que se mencionan al fin de este ensayo. Las especificidades de cada situación necesitan ser examinadas con cuidado, como también el tema de las continuidades y más a menudo, las discontinuidades tanto en forma como en contenido.

⁸ Para una discusión completa sobre antropología y colonialismo, véase Asad, 1973; Copans, 1974, 1975; Leclerc, 1972; Onoge, 1977, 1979; Abdel-Malek, 1972. Mis opiniones se desarrollan en Devalle, 1983.

Más aún, las justificaciones para las inequidades y la dominación social difieren radicalmente en las sociedades post-coloniales.

Trópicos de combate: Las danzas Kalela y Beni en situaciones coloniales en África como culturas clandestinas de protesta

En una serie de ensayos publicados en los cuarenta por primera vez, Max Gluckman delineó una técnica para observar el proceso de cambio social, enfocándose en lo que él llamó “situaciones sociales” (Gluckman, 1958). La situación que eligió como central para entender las relaciones sociales en Zululand colonial (presentada como relaciones raciales) fue la celebración de la apertura de un puente “planeada por ingenieros europeos y construido por trabajadores zulúes”.⁹ Gluckman definió una “situación social” como:

...el comportamiento en algunas ocasiones de miembros de una comunidad, analizada y comparada con su comportamiento en otras ocasiones, así el análisis revela el sistema subyacente de relaciones entre la estructura social de la comunidad, las partes de la estructura social, el ambiente físico, y la vida fisiológica de los miembros de la comunidad.

La estrategia de estudiar las relaciones sociales a través de una micro-situación adolece de muchas debilidades teóricas, considerando la suposición que guía el estudio: la selección de la situación es arbitraria y colocada en un contexto social aséptico. Así Gluckman ignora, en su mayor parte, la situación objetiva; la perspectiva histórica falta o se usa selectivamente para respaldar el modelo *a priori* de una sociedad armoniosa aunque segregada. El principal problema en el acercamiento antropológico funcionalista a África en realidad nace de la óptica con la cual la sociedad colonial es vista: el fracaso para admitir el colonialismo mismo, el carácter agresivo y represivo de la conquista y la dominación, y las fuertes contradicciones que presentan fundamentalmente en la sociedad colonial. Gluckman ve la situación en la colonia en términos de “relaciones

⁹ M. Gluckman, 1958, pp. 9, 10.

interdependientes dentro y entre grupos de color como grupos de color”,¹⁰ donde él encuentra posible comenzar desde las celebraciones del puente:

...trazar el equilibrio de la estructura social de Zululand en un cierto periodo de tiempo... (donde) la fuerza superior del grupo blanco... es el factor social final para mantener este equilibrio... (así) en el periodo presente en la estructura social de Zululand puede ser analizada como una unidad funcionante, en un equilibrio temporal... (con) la existencia dentro de una sola comunidad de dos grupos de color en cooperación.¹¹

Este acercamiento, por lo tanto, termina conceptualizando a los grupos sociales a través de divisiones verticales, permanentes, como si los sectores subordinados a la fuerza tuvieran la posibilidad de realizar acciones independientes. Parte de esta visión deriva de tomar determinadas divisiones manifestadas en términos de “color”, “raza” y diferencias culturales. Sin embargo, la clave del carácter real de esta expansión yace en las omisiones, esto es, en no tomar en cuenta las especificidades en la situación colonial y la estructuración de la sociedad en clases. Más aún, este acercamiento no es consistente con el modelo pluralista, en el cual los grupos se dicen que se desarrollan y coexisten en un supuesto marco igualitario, pero últimamente acepta los reclamos de supremacía del colonizador como un hecho natural. En las palabras de Onoge:¹²

...la consecuencia más desastrosa de los africanistas funcionalistas fue su amnesia general de las situaciones sociales objetivas en las cuales los africanos estaban implicados en ese momento. Me refiero por supuesto a la situación colonial... las mismas contradicciones de la vida en una colonia se convirtieron en un dato existencial fundamental... que a duras penas fue estudiado.

Influido por las suposiciones de Gluckman en su acercamiento en su *Análisis de una situación social en la moderna Zululand*, J. C. Mitchell seleccionó la danza kalela para estudiar las relaciones sociales entre elementos de la población africana en el Cinturón de Cobre de Zambia, en lo que entonces era Rhode-

¹⁰ *Ibid.*, cursivas de la autora.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² Onoge, 1977, pp. 35-36.

sía del Norte bajo el control británico (Mitchell, 1956). Aunque finalmente se reconocía que “en su oposición a los europeos, los africanos ignoran tanto su ‘clase’ y diferencias tribales”, vemos esta oposición sólo en los términos formales de distancia social que se puede medir. Además, en todo el cuadro ve al colonialismo (aunque no lo menciona) como un estado intermediario entre estos africanos que quieren proceder a la “civilización”. Las “virtudes” del colonialismo sirven entonces, de manera apropiada, para relegar al olvido el carácter explotador de las relaciones capitalistas que operaban en la colonia.¹⁴

Para el momento en que Mitchell registró sus notas de campo en Luanshya a principios de los cincuenta, la danza kalela era muy popular en las zonas mineras del Cinturón de Cobre. Varios grupos de danzantes eran organizados en “clubes” o “escuelas”, en las cuales la membresía era abierta aunque había suscripciones. Diferentes papeles eran designados en la danza: un “rey” funcionaba como organizador general, administrador y tesorero, pero permanecía pasivo durante la danza; un líder que acostumbraba arreglar la coreografía y componer las canciones; y un “doctor” y una “enfermera”, que se distinguían del resto de los danzantes y los músicos. Dos personas que tocaban tambores marcaban el ritmo de la danza y eran el centro alrededor del cual los participantes danzaban. Mitchell¹⁵ estaba particularmente impresionado por la ostentación de los vestidos europeos en los danzantes. Describió sus vestidos de manera elocuente:

El vestido para los danzantes comunes era de pantalones muy bien planchados color gris, chalecos, y zapatos muy bien lustrados... El pelo

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ El mismo cuadro de los africanos y los europeos que cooperaban interdependientemente en un “campo social de relaciones sociales” proveyó la base a A. L. Epstein en su estudio *Políticas en comunidades africanas urbanas* (1958). El reconocimiento que “los pueblos del Cinturón de Cobre —en realidad toda Rhodesia del Norte— eran todavía parte de una economía mundial”, y que “muchos eventos... solo podían ser satisfactoriamente explicados dentro de un sistema más amplio de tipo político-económico”, concluye diciendo “en este estudio esos acontecimientos han sido tomados como dados... la comunidad concebida aquí es... un campo de relaciones sociales cuyos límites han sido arbitrariamente establecidos para conveniencia del estudio” (1958, pp. xiii-xiv). De esta manera sumergió y guardó fuera de la vista las contradicciones fundamentales de la sociedad colonial (véase la crítica excelente de Magubane, 1975).

¹⁵ Mitchell, 1956, pp. 5, 6.

siempre estaba peinado cuidadosamente y partido de manera bien definida. A fin de cuentas, estos eran hombres jóvenes vestidos de manera especial en el estilo europeo... (él) "rey" ... vestía un traje oscuro, con cuello y corbata, sombrero, un par de lentes de sol de marco blanco... El "doctor" se vestía con una bata de operación blanca con una cruz roja en el frente... Una "enfermera", la única mujer del grupo, estaba vestida de blanco, e iba alrededor con un espejo y un pañuelo para permitir a cada danzante inspeccionarse para ver si estaban bien arreglados.

Las canciones que acompañaban a los danzantes que él observó se cantaban en bamba que, aunque estuviera mezclada con anglicismos, servía como un lenguaje de comunicación en el Cinturón de Cobre.

Kalela, así como otras variantes como el *mganda* y el *mali-penga*, derivaban del *ngoma* Beni, en el cual la danza o parada descansaba sobre la idea de un ejercicio y una banda militar, acompañados por cantos, y vestidos con símbolos de autoridad europeos. En sus aspectos formales, estas danzas Beni pueden llamarse "nuevas" danzas surgidas de la implantación de la ley colonial en África Oriental. La danza se extendió con una extraordinaria rapidez a las zonas rurales y urbanas, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, cuando eran transmitidos por los soldados africanos desmovilizados que originalmente habían sido forzados a prestar el servicio en una guerra ajena. Los elementos militares, productos del escenario de guerra, se remplazaron por símbolos civiles de autoridad al cambiar las condiciones históricas.

Las danzas Beni, sin embargo, implicaron más que la imitación obvia de los elementos formales europeos. Como lo dice Ranger (1975, p. 21), a pesar de la dominación colonial la población africana "retuvo suficiente autonomía cultural como para ser capaces de tomar lo que quisieron de la música europea y del modo militar europeo, y hacer uso de ello en el interés del prestigio comunal y de la vida festiva". Más aún, Beni era más que una danza y un desfile militar; formaba parte de un complejo de relaciones de solidaridad basado en la tradición preexistente de las asociaciones de danza. Aunque Ranger, en su clarificador y exhaustivo estudio del Beni, no lo considera como un "fenómeno esencialmente de oposición" (*Ibid.*, p. 165; énfasis en el original), tanto las danzas y las asociaciones de danza

como las organizaciones de los sectores subordinados en el ámbito colonial aparecen como canales potenciales para la expresión de actitudes de oposición en un campo en el cual la protesta activa podía ser organizada. Esta potencialidad —especialmente aquella que surgía de la dimensión de la organización— ya preocupaba a la administración colonial. Ranger (1975, p. 44, n. 3) cita documentos oficiales de Dar es Salaam a finales de la Primera Guerra Mundial donde la red de comunicaciones Beni se describe como una en donde “el control es ejercido desde los cuarteles generales sobre las ramas en partes muy separadas del país, comprendiendo una membresía que surgía de un número de diferentes tribus”, y donde “con toda probabilidad (podían) evolucionar en un club social más formal y posiblemente con importancia política”.¹⁶ En Tanganyika, el gobierno comenzó a repudiar al Beni, y los misioneros comenzaron a prohibirlo en los veinte y treinta. Se impusieron pagos por licencias para permitir las danzas y a los africanos que trabajaban para el gobierno les fue prohibido unirse a grupos de danza. Los misioneros vieron en las asociaciones de danza un instrumento para promover el islam, como una organización subversiva o aún la amenaza de “una sociedad política secreta de orígenes comunistas” (Ranger, 1975, p. 125). La muestra de la solidaridad pan-“tribal” en el Beni original, así como en su forma urbana de Tanganyika, más el copiar los elementos europeos, probaron ser irritantes e irreverentes para los coloniales y así ésta adquirió a sus ojos dimensiones amenazadoras.

En el Cinturón de Cobre estas pesadillas y sospechas coloniales más tarde se volvieron reales. El papel desempeñado por los grupos de danza Beni excedía al mero copiar de los europeos en las paradas militares o el vestido civil, cuando las circunstancias requerían acción directa. Los datos sobre la sociedad de danza Beni indicaron que ésta sirvió como el foco para apoyar actividades anticoloniales durante las huelgas masivas de los mineros africanos en el Cinturón de Cobre en 1935,¹⁷ todo

¹⁶ *Reports* from Officer in charge of Censorship, 16 April, 1920; y de Assistant Political Officer, 1919: sec. 075-186, N. A., Dar es Salaam, citado por Ranger (1975, p. 44, n. 3).

¹⁷ La huelga masiva de mediados de 1935 de 9 000 trabajadores de las minas ubicadas en el distrito de Ndola fue lanzada contra los nuevos cortes de salario y los incre-

esto pasó a pesar de que la comisión Russell que investigó los eventos concluyó que solo algunos líderes de la sociedad estaban involucrados en el movimiento.¹⁸ La mayoría de los miembros de la sociedad Beni eran migrantes Bemba-hablantes, que formaban la mayoría de la fuerza trabajadora de las minas. Esta sociedad podía actuar efectivamente en las comunicaciones de instrucciones a la audiencia mientras se revisaban las danzas, y tenía una red de organizaciones que cubría Luanshya/Roan, Kitwe/Nkana y Mufulira. Estos elementos—una red de comunicación y organización, más un liderazgo— eran factores que definían la rápida expansión de la huelga en Mufulira cuando, significativamente, las canciones Beni eran cantadas en los encuentros de los trabajadores. Las huelgas en Nkana y Luanshya eran también, aunque en menor extensión, apoyadas por la organización Beni.¹⁹ La pantomima involucrada en el Beni así como en otras danzas “nuevas coloniales” se pone en acción en esta situación donde la protesta era sistemáticamente reprimida. W. V Brelsford (1948, p. 19)²⁰ reporta que “durante los disturbios la gran cruz roja del doctor *Mbeni*, el traje blanco del doctor, parecía ser el punto de encuentro de los revoltosos”. Este ejemplo hace claro que estas protestas generalmente usaban en su ventaja elementos de la cultura del colonizador y no en su ansiedad por copiar la “superioridad social europea” (cf. Magubane, 1975), sino en su reacción contra el colonialismo.

En su expansión en las ciudades industriales de África Central y las diferentes versiones que surgieron de ella, Beni perdió su carácter “pan-tribal” y sus derivaciones fueron asociadas con

mentos en impuestos. Ésta fue precedida por otros movimientos contra los impuestos, como aquéllos de 1932 en Livingstone, Lusaka y el distrito minero de Ndola. El incremento en los impuestos aseguró un flujo de campesinos arruinados buscando trabajos temporales en las minas. El movimiento de 1935 se extendió rápidamente y se encontró con la represión severa que terminó en la muerte o encarcelamiento de muchos de los participantes (Sik, 1966, pp. 220-222).

¹⁸ Evidencia tomada por la Comisión designada para inquirir en los disturbios en el Cinturón de Cobre, 1935, Rodhesia del Norte Govt. Printer, Lusaka, 1935 (citado por Mitchell, 1956, p. 11, n. 2).

¹⁹ De acuerdo con los datos proporcionados por Ian Henderson, “The Copperbelt Disturbances, 1935 and 1940”, (citado por Ranger, 1975, pp. 139-140).

²⁰ A. L. Epstein en un trabajo de 1978:(125) señala otro elemento de las danzas Beni: el énfasis en un pasado militar y el uso de un asta de bandera donde el cuerno *ilamfya*, estandarte para batalla, fue izado.

diferentes grupos regionales. Así, *kalela* expresaba la identidad de los Bía, Beni de Bemba. Hacia los cuarenta la danza *kalela* se había extendido ampliamente en el Cinturón de Cobre. Las letras de las canciones se referían a la situación diaria que se vivía en las áreas urbanas de esa región. Después de considerar los contenidos de las canciones, Mitchell²¹ caracteriza esta danza como:

claramente una danza tribal (donde) la unidad de los Bisa (los principales componentes del grupo que él estudió) se enfatiza sobre todas las demás tribus en el Cinturón de Cobre (pero también, como) el lenguaje y el idioma de las canciones y el vestido de los danzantes que estarían traídos de una existencia urbana... (la tendencia es) sumergir las diferencias tribales.

¿Que dicen las canciones? ¿Que expresan los danzantes cuando bailan en ropas europeas? Para Mitchell es muy obvio:²²

el rasgo sobresaliente tanto de las danzas mbeni como kalela es el gran énfasis que se coloca en la vestimenta correcta... Este énfasis en ropas finas es una característica general de la población urbana africana... Los europeos están en una posición de superioridad social y los africanos aspiran a la civilización que es la característica particular y el prerrequisito del grupo socialmente superior. El modo civilizado de vida provee así una escala de prestigio de los africanos en las áreas urbanas.

En esta interpretación el hecho fundamental en todo el escenario falta: Mitchell no considera en su análisis la situación colonial en la cual estas actividades colectivas tuvieron lugar y, por último, la percibe como una situación permanente en un tipo de equilibrio perfecto. Cuando él se da cuenta del conflicto, no lo ve como conducente al cambio si no como susceptible de ser revisado otra vez a través de mecanismos de adaptación que preservarían el equilibrio. Que los africanos copien a la "civilización occidental" como si se tratase de el único modelo posible se convierte en una explicación lógica en la situación neutralizada analíticamente de la cual la dimensión colonial se ha obliterado.

En estos estudios funcionalistas de los cincuenta existe una búsqueda constante de señales de procesos de "transculturación"

²¹ Mitchell, 1956, pp. 8, 9.

²² *Ibid.*, pp. 13, 14.

y “occidentalización” que de hecho son de desculturización y de pérdida. La omisión de la dimensión colonial hace posible explicaciones basadas en la suposición de que los europeos actúan como grupo de referencia (positivo) para los africanos, como en el cuadro de Mitchell que se enfoca al comportamiento externo y los aspectos formales de la danza *kalela*. Su interpretación lleva a la construcción de situaciones ideales en las cuales los europeos se ven como agentes de civilización, con los cuales los colonizados desean identificarse. El colonialismo, que no se menciona, está percibido como un sistema de competencia libre donde las oportunidades para todo el mundo abundan. Esta perspectiva no ve que la subordinación forzada puede terminar arrastrando al pueblo colonizado a un proceso de imitación trágica al punto de multiplicar sus esfuerzos para cubrir su clase de no europeos en el marco de un sistema en el cual sus propios derechos, costumbres y valores, están constantemente reprimidos o negados (véase Magubane, 1975). Interpretar esta imitación como la ilusión en la cual creen los africanos para poder participar aunque sea “sólo en la fantasía”, en la estructura social europea (Mitchell, 1956, p. 12; G. Wilson, 1942, p. 15) es suponer que los africanos eran ingenuos, inconscientes de lo que estaba ocurriendo en realidad, y que ellos tenían los mismos prejuicios raciales y sociales que sus colonizadores.

La Depresión se tornó extremadamente dura para los campesinos y mineros africanos en el África Central británica debido a la caída de los precios del maíz y del tabaco, la sequía de 1930, y las restricciones del número de aquellos empleados en la industria minera. Pero estos años produjeron un *boom* de las exportaciones de cobre. La industria minera estaba basada en un sistema de trabajadores con salarios extraordinariamente bajos que permitía un precio del cobre bajo y competitivo en el mercado internacional con grandes beneficios. Los bajos salarios y los altos impuestos fueron temas constantes en los movimientos de los trabajadores y en las protestas de los trabajadores en los treinta y cuarenta. De acuerdo con el trabajo de supervisión de Godfrey Wilson en la mina de Broken Hill, 60.8% de los trabajadores adultos recibían sueldos por debajo de veinte chelines al mes, y 10% de la fuerza de trabajo eran muchachos menores de dieciocho años y recibían menos de

10 chelines (1942, p. 13). Contrastado con los salarios que se pagaban en las minas a los europeos, los de los africanos eran extremadamente bajos.²³ La mayoría de los trabajadores africanos estaban viviendo al nivel de subsistencia. La situación en Broken Hill no era única, como Mitchell compara al mostrar la situación que señala Wilson con la del Cinturón de Cobre.

Al ejemplificar la preocupación de estos antropólogos con la vestimenta, Wilson establece que 60% del ingreso en efectivo de los africanos se gastaba en ropa. Para el uso de vestimentas europeas, Wilson²⁴ deduce:

los africanos deseaban ser reconocidos y respetados por los europeos como hombres civilizados, no como bárbaros decorativos, (ya que ellos no podían sino desear ganar el respeto y compartir el estatus civilizado y la nueva riqueza de los europeos, cuya superioridad social general siempre estaba ante ellos.

Wilson permanece atrapado en la red del supuesto complejo de inferioridad de los colonizados (y el complejo de superioridad del colonizador). El no ve el sentido de dignidad y autorespeto de los trabajadores africanos, constreñidos por salarios bajos que apenas cubren sus necesidades básicas, tratando de vestirse más convenientemente en el estilo occidental para el medio urbano, así como usar su ropa más fina e inmaculada para las ocasiones especiales de la danza. Pero él ve que son “bárbaros decorativos” tratando de alcanzar la “civilización” bajo el medio superficial de la ropa como “la única forma que el deseo subyacente por un estatus civilizado... puede encontrar satisfacción” (*Ibid.*, p. 15). Sobre esta aparentemente sorpresiva preocupación de las clases gobernantes reclama respeto a la vestimenta especial de los de abajo, Genovese²⁵ escribe con referencia a los esclavos en Norteamérica:

...no sólo ellos vestían en los domingos; se vestían para sus festividades religiosas y de sábado en la noche... Estas fiestas, como sus encuentros religiosos, les pertenecían a ellos, no a sus patrones...

²³ Para 1952: los europeos recibían 1500 libras al año; los africanos 86 libras al año (incluyendo raciones) (Sik, 1974, p. 345).

²⁴ Wilson, 1942, pp. 15, 19.

²⁵ Genovese, 1974, pp. 556-560.

...había algo importante, y por lo tanto subversivo, sobre la forma de vestir de los esclavos. Pero esto a veces podía haber tenido sólo significación limitada si hubiera estado confinado a una urgencia por imitar o ser rival de la vestimenta blanca. Es más importante el significado que surge de la insistencia de los esclavos por vestirse por ir a la iglesia o para las fiestas de las plantaciones. En estos momentos demostraban respeto por sus hermanos y hermanas y por lo tanto este autorespeto sin el cual el respeto por los otros es imposible.

En la danza *kalela*, en contraste con la adopción de los símbolos occidentales formales, los danzantes declaraban desde el comienzo en sus canciones su orgullo por pertenecer a su propia comunidad. Mientras que cantaban alabanzas al grupo al cual los danzantes pertenecían, en su danza mostraban una imagen ridícula del colonizador al mismo tiempo que una imagen orgullosa y apropiada de ellos mismos. Mitchell rechaza la idea de la ridiculización de los europeos a través de la danza. Se contradice con lo que plantea, ya que había leyes en existencia que prohibían las danzas y las actitudes de oposición. Cita los reglamentos de Rhodesia del Norte sobre el control de nativos (cap. 120, sección 7) por el cual “ninguna persona puede organizar o tomar parte en ninguna danza que está “calculada para ridiculizar o para desdeñar cualquier persona, religión o autoridad perfectamente constituida”.²⁶ La existencia de esta ley indica que las danzas fueron usadas para ese propósito así como para dar cuenta del rechazo del informante de Mitchell de conocer cualquier intención satírica en la danza *kalela*. Las “danzas de guerreros”, como otras danzas y cantos que involucraron a una amplia participación colectiva, fueron proscritas sistemáticamente en África colonial como actual o potencialmente rebeldes o dañinas al orden colonial.²⁷

La exageración hecha a propósito de algunos elementos en el vestido, como la cantidad de pañuelos y de plumas fuente en los bolsillos delanteros de los danzantes de *kalela*²⁸ o la cantidad de medallas en el “gobernador” Beni, muestra a los occidentales como grotescos. Los danzantes realizaban una masca-

²⁶ Véase Mitchell, 1956, p. 12, n. 5. W. G. Raffe (1975, p. 253) en su breve descripción de la *kalela* la muestra como una “danza nativa que se realiza en el Cinturón de Cobre, una forma tribal pero reorganizada para satirizar o comentar sobre los europeos”.

²⁷ Hanna, 1978, p. 124.

²⁸ Epstein, 1978, p. 160, n. 24.

rada de los poderosos, y a través de la pantomima debilitaban la imagen de la ley colonial. Ellos atacaban al poder y la fanfarria europea haciendo burla de ellos. La desmitificación de la imagen del colonizador se obtenía no sólo de una exageración del uso de elementos en el vestido occidental o el contraste (como la limpieza puntillosa), pero también, de manera importante del mismo acto de apropiación por los sectores subordinados de símbolos que son parte de la imagen de los poderosos. La insolencia y la burla son la venganza de los subyugados cuando la acción abierta es imposible.

A través de las canciones los danzantes de *kalela* también se reían de otros grupos africanos, pero en una forma que inducía a la familiaridad y no provocaba ofensa.²⁹ Estas referencias graciosas de los danzantes, referidas a miembros de otros grupos africanos, sin el papel de desarmar hostilidades intergrupales y como un mecanismo para el control social interno, tienen el efecto de liberar a los colonizados de las restricciones de actitud de mera aceptación y miedo esperado de su posición de subordinados. "Sobre el reírse de uno mismo," Genovese nos cuenta acerca de los esclavos en América del Sur, "ellos se liberaron a sí mismos riéndose de sus patrones... La gente oprimida que puede reír de sus opresores posee consigo un potencial político peligroso..." (1974, p. 584). La alegría y la facilidad de los trabajadores africanos durante sus momentos de ocio contrasta la degradación y el servilismo que el orden colonial intenta imponerles.

²⁹ Mitchell (1956, pp. 41-42) registró una canción, parte de la cual dice:

Hah, que infelices están los Nsenga!
 Ha habido ciertos rumores
 Que no se habían escuchado antes
 Que escuche yo?
 Las mujeres Nsenga durmieron con quién?
 Usted dígame, qué ha oído de esto?
 Ella durmió con un perro.
 Yo lo negaré por el honor de los Nsenga,
 La gente esta simplemente diciendo mentiras acerca de ellos.

Mitchell remarca después de citar la canción: "Nunca ha habido, hasta donde sé, ninguna ofensa tomada por los Nsenga en contra de esta canción, ni por los Lamba, Lwena o alguna otra de las tribus de las que se hayan mofado los cantantes *kalela*... en general, los danzantes *kalela*, como representativos de la tribu Bisa, establecieron una especie de relación burlesca unilateral con sus espectadores en la cual ellos expresaban su hostilidad hacia otras tribus, sin embargo, no provocaban animosidad" (*Ibid.*, p. 42).

Las festividades y celebraciones populares son una oportunidad para reafirmar la solidaridad. Las élites ven estas actividades desde afuera como manifestaciones de pérdida y exceso, como formas elementales de satisfacción de los pobres y los de abajo, o como formas desviadas, erradas, de comportamiento colectivo. Para los sectores subordinados son en realidad ocasiones periódicas para romper las condiciones sociales restrictivas. El poder es burlado, las leyes ignoradas y los papeles se invierten, como en las celebraciones populares de las mascaradas y los carnavales, donde “la jerarquía social, las leyes impuestas por los de afuera, y la policía intrusiva, el carnaval opone la igualdad, la autonomía comunal y la justicia popular”.³⁰

Mientras la descripción de Mitchell de la danza *kalela* es en detalle, la interpretación que hace dice muy poco sobre el pensamiento de la población dominada y mucho sobre el pensamiento que los europeos tenían de sí mismos. Como Mineke Schipper³¹ dice, al enfrentar el mundo que ha sido colonizado: “Los europeos hablan sobre ellos mismos entre ellos, sin permitir a otros hablar... la Europa colonizadora obstinadamente ve sólo su propia civilización con una C mayúscula”.

En la danza *kalela* hay una provocación patente, un potencial de politización de su nueva forma folclórica, como ocurre con el Beni en 1935 cuando las circunstancias lo requieren. Estas danzas, como parte de una cultura clandestina, son manejadas para ocultar su potencial total. El colonizador es al principio demasiado inseguro y percibido por ellos como parte de una conspiración, pero luego se convierte en demasiado ciego debido a la confianza en su propio poder para detectar sus implicaciones completas en una guerra librada en todos los frentes en contra de su dominación.

Articulación de prácticas contrahegemónicas

Capoeira es una lucha
Es la rueda de la vida
Es el festival de la gente
Es revuelta contenida

³⁰ McPhee, 1978, p. 242.

³¹ M. Schipper, 1979, p. 70.

Capoeira es historia
Es gente, es dolor,
Más que nunca, es victoria,
Misterio, amor.

Canción de *Capoeira* por Tania Leal y Dasa

Las danzas con elementos de oposición en situaciones coloniales, así como entre los grupos de sectores subordinados en las modernas naciones-estado, son un componente más del universo de pensamiento y actitudes que rechazan la hegemonía de los poderosos, sea el gobierno del colonizador o la dominación ejercida por una clase superordinada. Junto con otras manifestaciones estéticas-sociales, contribuyen a apoyar una estrategia social de supervivencia, autoafirmación y, finalmente, reproducción. Esto se encuentra especialmente en situaciones donde la dominación intenta (pero nunca tiene éxito completo) invadir todos los niveles de la vida de las clases subordinadas, usualmente a través de la coerción y el consenso forzado. En esta situación la resistencia se oculta, expresada y guardada en el laberinto de un lenguaje cultural, sea éste expresado a través de danzas, del teatro popular, canciones o incluso en la ropa y sus diseños guardados (cf. Guzmán-Böckler, 1975, sobre Guatemala). Éste es un lenguaje dinámico, adaptado a las circunstancias que se viven. Se puede expresar el mismo a través de los símbolos indígenas o integrar nuevos elementos, como la adopción de vestidos ajenos o ciertas danzas.

En situaciones donde los canales para la expresión abierta de la protesta social, las preocupaciones populares, las aspiraciones y opiniones están ausentes o bloqueadas por la fuerza o la ley, la comunicación cambia las ideas, y la preservación de una memoria colectiva puede desarrollarse en formas estéticas, uno de los varios campos posibles que permanecen sustancialmente bajo el control de las clases subordinadas. Las frecuentes contradicciones en los mensajes expresados a través de estos medios apuntan a la existencia de una búsqueda por explicaciones y soluciones a situaciones que se enfrentan, y no a una aprensión confusa de la realidad o una supuesta crisis de identidad. En este sentido, las manifestaciones culturales de oposición pueden ser entendidas a través de estudios de

contenido social y sus metas sociales en el marco de situaciones históricas concretas. La experiencia de la conquista, de la desposesión material, de la subyugación por la fuerza, de continuos ataques etnocidas y la explotación diaria están en el centro de la cultura de protesta. Que las expresiones artísticas hayan nacido de una situación de dominación no significa que se gocen pasivamente. Danzas, canciones, dramas, proveen la oportunidad para enfrentar y comunicar el mensaje de resistencia y autodefensa y, a veces, hacer un llamado a la lucha.

Como mecanismos para reforzar la solidaridad grupal con la intención de desarrollar tareas defensivas y a veces ofensivas, estas manifestaciones estéticas fortalecen las raíces históricas de la comunidad, por ejemplo, cuando intentan recuperar las relaciones con los ancestros— una de las funciones de los movimientos de la “Ghost Dance” entre los indígenas de Norteamérica.³² Las danzas fueron encontradas asociadas con los cultos del carguero, ayudando así a la difusión o el fortalecimiento de los movimientos, a veces combinados con ejercicios militares. Por ejemplo, la danza y el canto formaban parte de los movimientos mesiánicos contra los holandeses comenzados en 1939 por Angganita en la costa noroeste de Irian Jaya. Cientos de hombres y mujeres se encontraban para bailar, rezando a los ancestros y esperando por el Mesías. Comenzaron a hacer canciones de carácter militar, exhortando a la gente a no pagar impuestos y alabando las virtudes de la tierra y sus héroes, y vieron la recuperación del territorio de manos de los holandeses.³³ Las danzas mezcladas con los ejercicios militares las realizaban los seguidores del movimiento Tuka en Fidji, lanzado contra los británicos al final del siglo XIX,³⁴ así como el culto Yakañ contra los dominadores extranjeros en el sur del Sudan y el norte de Uganda.³⁵

La clandestinidad de la protesta no se alcanza necesariamente a través de simbolismo o de códigos. Las actitudes rebeldes y la preparación física para luchar pueden disfrazarse efec-

³² Mooney, 1965; Nash, 1937.

³³ Worsley, 1978, pp. 138, 139; B. Wilson, 1975, pp. 199-206.

³⁴ Worsley, 1978, p. 23.

³⁵ B. Wilson, 1975, p. 243.

tivamente en formas prácticas sin recurrir al simbolismo. Uno piensa en la *capoeira* en el área de Bahía en Brasil, una danza-lucha de movimientos amplios y lentos realizados al ritmo del *berimbau*³⁶ y el canto de canciones, creadas y desarrolladas por los esclavos africanos. El sonido del *berimbau* se usaba para advertir a los capoeiristas de la llegada del patrón de los esclavos, los militares o la policía. Así, hay una canción que dice:

Aquí yo llevo el *berimbau*
 Ai, ai, ai, maestro de cada capoeira,
 Que avisa al esclavo,
 Ai, ai, ai, cuando el patrón llega.
 A su sonido yo me desespero.
 Como suena [hay] vida y bravura.
 El *berimbau* avisa cuando el patrón llega.

Das Areias

Los movimientos de la danza reproducen aquéllos de “una forma letal de combate, con oponentes que usan sus puños, rodillas, cabeza y pies para atacar... [y mientras tanto] a veces se colocan puñales o [cuchillos] atados a los tobillos”.³⁷ Es una presentación de proeza atlética y asimismo es una danza. Su papel en el Brasil colonial y postcolonial fue más allá del mero atletismo y diversión. Bahía fue la escena de sucesivas oleadas de revueltas de esclavos en las primeras cuatro décadas del siglo XIX. La revuelta abierta coexistió con la tradición sostenida por los esclavos de desertión y resistencia (Genovese, 1979). Cultos con raíces en África occidental, a veces incluían elementos del cristianismo, como el *candomblé* en Bahía, desarrolla-

³⁶ El *Berimbau*, el instrumento principal en la *capoeira*, es un arco con una sola cuerda y con un resonante usualmente hecho de un coco o un fruto similar. La cuerda o alambre, que se tiene muy tensa, está amarrada en los dos finales del arco, es hecha para vibrar cuando se golpea con un pequeño palo, moviendo al mismo tiempo un guijarro o moneda al lado de la cuerda para producir notas altas o bajas. El que toca el *berimbau* también usa un símbolo de cesto trenzado lleno con algunas semillas o pequeños guijarros a manera de maraca. La abertura en el resonador puede ubicarse contra el estómago para resonancia (*berimbau-de-barriga* o *gunga*). El ejecutante puede cantar dentro del resonador (*berimbau-de-boca*), en cuyo caso se realiza sentado. De otra forma, el *berimbau* se toca mientras se está de pie. Otro instrumento debe acompañar el *berimbau* como el *atabaque*, *agogo*, *reco-reco*, *afouxe* y el tamborín.

³⁷ Wagley, 1964, p. 39.

do como un eje de integración tanto para los esclavos como para los afrobrasileros libres con menores privilegios, así como el lugar donde la resistencia podía ser alimentada. Además, había otras actividades a través de las cuales la conciencia colectiva y la solidaridad pueden fortalecerse: la celebración de reuniones regulares, de canto y danza. En las plantaciones permitían esta forma de diversión entre los esclavos (en una muestra de “explotación racional”) con vista a obtener un mejor provecho de su trabajo y como una forma de evitar que ellos se volvieran “melancólicos, sin vitalidad y salud”,³⁸ y por lo tanto, improductivos. Otra vez, por supuesto, en la voluntad y la imaginación de los patrones, estas actividades proveían una oportunidad para fortalecer la vitalidad de la cultura de los oprimidos y para sostener el espíritu de prácticas vigorosas tanto en la ofensa como en defensa.

La capoeira puede ser vista en este contexto no como “la sublimación de la agresión violenta en un juego”, como Bastide la caracteriza (1978, p. 80), sino como la práctica de un tipo de arte marcial, disfrazado de danza (la *ginga*) en condiciones represivas. Este carácter dual de la *capoeira* está todavía presente en Brasil. La danza-lucha, siguiendo una coreografía graciosa, casi desaparecía de las calles pero puede verse hoy en los clubes y academias de *capoeira*, hechas al ritmo de la música del *berimbau*. En la exhibición como una forma de combate, la técnica de ataque está muy estilizada. Al mismo tiempo, la *capoeira* continúa siendo practicada en los sectores sociales marginados, pero los migrantes empobrecidos del norte y desempleados de las zonas urbanas, en las ciudades de Río de Janeiro y Sao Paulo. Si la hipótesis que se establece en este artículo es válida, la *capoeira* no es sólo una danza o un deporte estético, sino una parte crucial de la cultura de los desprivilegiados y los marginales de Brasil. Su importancia como un medio popular para atacar la autoridad establecida se demuestra en los esfuerzos de las clases gobernantes para suprimirla, como se ejemplifica en las leyes del código penal de 1890, o de cooptarla como intenta el gobierno con políticas en 1930 y después, en los

³⁸ J. A. Andreoni, *Cultura e Opulencia do Brasil*, Sao Paulo, Cia. Melhoramentos de Sao Paulo, 1923, p. 96 (citado por Bastide, 1978, p. 49).

sesenta, cuando el gobierno dio su apoyo. Entonces la *capoeira* comenzó a ser promovida para realizarse como un “deporte nacional”. La intención de hacer a la *capoeira* un instrumento de la ideología oficial fue contraatacada por su persistencia como un elemento poderoso de la cultura y de las clases subordinadas en Brasil, independientemente de las academias reconocidas oficialmente, de los clubes y de las organizaciones.

Las danzas y las canciones actúan significativamente como canales de expresión de los sectores dominados y para la praxis de acuerdo con la memoria colectiva. En la situación postcolonial de los campesinos indígenas de Latinoamérica, estas danzas y dramas como la “Danza de las Plumas” en México y la “Tragedia de la muerte de Atahualpa” en Perú y Bolivia³⁹ ejemplifican los esfuerzos indígenas por recobrar y reinterpretar su historia. Notablemente, en algunas interpretaciones de estas danzas-drama, el gobernante indígena sobrevive y emerge victorioso sobre los españoles, dando vuelta los hechos históricos. En la “Danza de las Plumas” Moctezuma nunca se convierte al cristianismo y no muere, pero triunfa en la batalla con la consecuente derrota de Cortés, quien termina suplicando a Moctezuma que lo perdone. En la “Tragedia de Atahualpa” aunque Atahualpa muere en las manos de Pizarro, Pizarro mismo muere después de haber sido maldecido por el rey de España debido a su crimen. La muerte de Atahualpa la provoca la furia de los españoles y su rechazo a aceptar el cristianismo y las leyes extranjeras. En el drama, Atahualpa promete a su gente que sus descendientes llevarán a los españoles fuera de su tierra. Otras versiones van aún más lejos. En las danzas-drama de Oruro, la resurrección de Atahualpa se canta con un coro, y en la Paz el drama termina con su resurrección y victoria final. La *poesis* en estas versiones de la Conquista española constantemente contradice la historia: porque nunca se ha conquistado la voluntad y el alma de América indígena, como los presentes movimientos de liberación de los campesinos y trabajadores indígenas de Latinoamérica muestran (*Documentos de la Segunda Reunión de Barbados*, 1979). En estos casos, el reactuar del pasado histórico de conquista sirve para iluminar y fortalecer las luchas

³⁹ Wachtel, 1977.

presentes contra la dominación cultural y política y la explotación económica.

Son muchas las formas en las cuales la cultura de oposición se manifiesta. El mensaje en cada una responde a las formas específicas en las cuales la dominación ha tenido lugar y su continuidad en la sociedad que produce una cultura popular rebelde nacida de condiciones históricas específicas. Lo que se debe analizar más es su potencial para la rebelión. No hay una cultura inherentemente o perpetuamente rebelde; la cultura se vuelve rebelde. Las explicaciones deben buscarse en el ámbito de las contradicciones socioeconómicas existentes en las oposiciones de la sociedad en cuestión, y en las maneras que la conciencia social se desarrolla dadas estas contradicciones y oposiciones. Como Thompson⁴⁰ señala:

No es suficiente simplemente con *describir* la protesta simbólica popular... es necesario también recuperar el significado de estos símbolos con referencia a un universo simbólico más amplio, y por lo tanto localizar su fuerza, tanto como afrenta a la hegemonía de los gobernantes así como expresiones de las expectativas de la multitud.

No es esperar para los buenos días de antaño que hace que las clases populares usen colectivamente y guarden un lenguaje colectivo de oposición, sino el hecho de que sirve a sus propios intereses, en última instancia intereses de clase, y que están basados en las uniones horizontales de solidaridad entre los gobernados. Las conexiones cercanas entre el simbolismo de protesta y la práctica social se relacionan directamente a las oposiciones sociales presentes en una sociedad en cierto tiempo. Estas relaciones entre el simbolismo de protesta y la práctica social están basadas y ordenadas por patrones de oposición de clases y solidaridad. El simbolismo cultural de protesta y las acciones que pueden acompañarlo son creaciones nuevas o recreaciones de viejos patrones de pensamiento y acción que se habrían usado para nuevas metas concretas. Las manifestaciones culturales opositoras de los sectores subordinados muestran los esfuerzos hechos para una recuperación intensa y una preservación de la memoria histórica de un pueblo, y

⁴⁰ Thompson, 1978, p. 155, n. 43.

los intentos por interpretar y combatir las realidades sociales forjando proyectos sociales independientes. ❖

Dirección institucional de la autora:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

Bibliografía

- ABDEL-MALEK, Anouar (1971), "Pour une sociologie de l'impérialisme", en A. Abdel-Malek, *Sociologie de l'impérialisme*, París, Anthropos.
- _____ (1972), *La dialectique sociale*, París, Ed. du Seuil.
- _____ (1981), *Civilization and Social Theory* (vol. 1 of *Social Dialectics*), Londres, Macmillan Press.
- ASAD, T. (ed.) (1973), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Londres, Ithaca Press.
- BABCOCK, B. A. (ed.) (1978), *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- BASTIDE, Roger (1978), *The African Religions of Brazil, toward a Sociology of the Interpenetration of Civilizations*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- BRELSFORD, W. V. (1948), *African Dances of Northern Rhodesia*, Rhodes-Livingstone Occasional Paper no. 2 (n. s.), Livingstone, Rhodes-Livingstone Museum.
- BURKE, Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith.
- CABRAL, Amílcar (1973), "National Liberation and Culture", en A. Cabral (ed.), *Return to the Source. Selected Speeches by Amílcar Cabral*, Nueva York, Monthly Review Press.
- CHILCOTE, Ronald H. (1972), *Protest and Resistance in Angola and Brazil. Comparative Studies*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press.
- COPANS, Jean (1974), *Critiques et politiques de l'anthropologie*, Dossiers Africaines, París, Maspéro.
- _____ (ed.) (1975), *Anthropologie et impérialisme*, París, Ed. Anthropos.

- DEVALLE, Susana B. C. (1980), On the study of ethnicity, *South Asian Anthropologist*, 1(2):77-83.
- ____ (1981), Language and culture: a defining axis of ethnic identity, *Comunicación e informática*, 1(2):26-33.
- ____ (1983), Antropología, ideología, colonialismo, *Estudios de Asia y Africa*, XVIII(3):337-368.
- ____ (1990), "Tribe in India: the fallacy of a colonial category", en David Lorenzen (ed.), *Studies on Asia and Africa from Latin America*, El Colegio de México, México, pp. 71-115.
- Documentos de la Segunda Reunión de Barbados (1979), *Indiamdad y descolonización en América Latina*, México, Ed. Nueva Imagen.
- EPSTEIN, A. L. (1958), *Politics in an Urban African Community*, Manchester, Manchester University Press.
- ____ (1978), *Ethos and Identity. Three Studies in Ethnicity*, Londres, Tavistock Publications.
- FANON, F. (1967), "Racism and culture", en F. Fanon, *Toward the African Revolution*, Nueva York, Monthly Review Press, pp. 31-44.
- ____ (1973), *Black skins, white masks*, St. Albans, Paladin.
- FREYRE, G. (1971), *The Masters and the Slaves. A Study in the Development of Brazilian Civilization*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- GENOVESE, Eugene D. (1974), *Roll, Jordan, Roll. The World the Slaves Made*, Nueva York, Pantheon Books.
- ____ (1979), *From Rebellion to Revolution. Afro-American Slave Revolts in the Making of the Modern World*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press.
- GLUCKMAN, M. (1958), *Analysis of a Social Situation in Modern Zululand*, Rhodes-Livingstone Paper no. 28, Manchester, Manchester University Press.
- GOLDMANN, L. (1976), *Cultural Creation in Modern Society*, St. Louis, Missouri, Telos Press.
- GUZMÁN-BÖCKLER, Carlos (1975), *Colonialismo y revolución*, Mexico, Siglo XXI.
- HANNA, J. L. (1978), African Dance and the Warrior Tradition, *Journal of Asian and African Studies*, XII (1-4):111-113.
- HAUSER, Arnold (1971), "Propaganda, ideology and art", en Istvan Meszaros (ed.), *Aspects of History and Class Consciousness*, Londres, Routledge y Kegan Paul.
- JANUSZEWSKI, Aldona (1971), "Del gesto etnografiado al gesto creador", en Robert Jaulin (ed.), *La des-civilización (Política y práctica del etnocidio)*, Mexico, Ed. Nueva Imagen.
- LANTERNARI, V. (1963), *The Religions of the Oppressed: a Study of Modern Messianic Cults*, Londres, MacGibbon y Kee.

- _____ (1979), L'Imperialismo culturale di Ieri e di Oggi, *Terzo Mondo*, XIII (37-38):15-32.
- LECLERC, C. (1972), *Anthropologie et colonialisme, essai sur l'histoire de l'africanisme*, Paris, Fayard.
- MAFEJE, A. (1971), "The ideology of 'tribalism'", *The Journal of Modern African Studies*, 9(2):253-261.
- MAGUBANE, B. (1975), "Un regard critique sur les critres utilisés dans l'étude des changements sociaux en Afrique coloniale", en Jean Copans (ed.), *Anthropologie et impérialisme*, Paris, Maspero.
- MAIR, Lucy (1936), *Native Policies in Africa*, Londres, C. Routledge.
- _____ (1957), *Studies in Applied Anthropology*, Londres, Athlone Press.
- _____ (1969), "Self-government or good government?", en L. Mair, *Anthropology and Social Change*, LSE monographs on social anthropology, núm. 32, pp. 111-119, Londres, Athlone (primero publicado en *World Affairs*, vol. 2 (nuevas series), 1948.
- MALINOWSKI, B. (1945), *The Dynamics of Culture Change: an Inquiry into Race Relations in Africa*, New Haven, Conn., Yale University Press, McPhee, P.
- _____ (1978), Popular culture, symbolism and rural radicalism in nineteenth century France, *The Journal of Peasant Studies*, 5(2):238-253.
- MEILLASSOUX, C. (1968), *Urbanization of an African Community. Voluntary Associations in Bamako*, Seattle y Londres, University of Washington Press.
- MITCHELL, J. C. (1958), *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in N. Rhodesia*, Rhodes-Livingstone Paper no. 27, Manchester, Manchester University Press.
- _____ (1961), *An Outline of the Sociological Background to African Labour*, Salisbury, Ensign Publishers.
- _____ (1974), "Perceptions of ethnicity and ethnic behaviour: an empirical exploration", en Abner Cohen (ed.), *Urban Ethnicity*, Londres, Tavistock Publ.
- MOONEY, James (1965), *The Ghost Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press (primera edición, 1896).
- NASH, Philleo (1937), "The place of religious revivalism in the formation of the intercultural community on Klamath reservation", en Fred Eggan (ed.), *Social Anthropology of North American Tribes. Essays in Social Organization, Law and Religion*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ONOGÉ, O. (1977), "Revolutionary imperatives in African sociology", en P. C. W. Gutkind y P. Waterman (eds.), *African Social Studies*, pp. 32-43, Londres, Heinemann.

- ____ (1979), "The counterrevolutionary tradition in African studies: the case of applied anthropology", en G. Huizer y B. Mannheim (eds.), *The Politics of Anthropology. From Colonialism and Sexism toward a View from Below*, La Haya, Mouton, pp. 45-66.
- RAFFÉ, W. G. (1975), *Dictionary of the Dance*, Nueva York, A. S. Barnes y Co.; Londres, Thomas Yoseloff Ltd.
- RANGER, T. O. (1975), *Dance and Society in Eastern Africa*, The Beni Ngoma, Londres, Heinemann.
- RIBEIRO, Darcy (1968), *The Civilizational Process*, Washington, Smithsonian Institute Press.
- RUDÉ, George (1980), *Ideology and Popular Protest*, Nueva York, Pantheon Books.
- SCHIPPER, Mineke (1979), Le mythe de race et de couleur: littératures et contre-littératures, *Présence Africaine*, 109:63, 74.
- SIK, Endre (1966), *The History of Black Africa*, volumen II, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- ____ (1974), *The History of Black Africa*, volumen III, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- TOWA, Marcien (1979), Propositions sur l'identité culturelle, *Présence Africaine*, 109:82-91.
- THOMPSON, E. P. (1967), Time, work-discipline and industrial capitalism, *Past and present*, 38:56-97.
- ____ (1974), Patrician society, plebeian culture, *Journal of Social History*, 7(4):382-405.
- ____ (1978), Eighteenth-century English society: class struggle without class?, *Social History*, 3(2):133-165.
- TURNER, V. (1978), "Comments and conclusions", en B. A. Babcock (ed.), *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, pp. 276-296, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- VARESE, Stefano (1980), *El rey despedazado. Resistencia cultural y movimientos etnopolíticos de liberación India*, México, Dirección General de Culturas Populares, SEP (mimeo).
- WACHTEL, N. (1977), *The Vision of the Vanquished. The Spanish Conquest of Peru through Indian Eyes*, Sussex, The Harvester Press.
- WAGLEY, Charles (1964), *An Introduction to Brazil*, Nueva York y Londres, Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1978), *Marxism, and Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- WILSON, Bryan (1975), *Magic and the Millennium*, St. Albans, Paladin.
- WILSON, Godfrey (1941), *An Essay on the Economics of Detribalization in Northern Rhodesia*, Parte I, Rhodes-Livingstone Paper no. 5, Livingstone, The Rhodes-Livingstone Institute.

- ____ (1942), *An Essay on the Economics of Detribalization in Northern Rhodesia*, Parte II, Rhodes-Livingstone Paper no. 6, Livingstone, The Rhodes-Livingstone Institute.
- WORSLEY, Peter (1978), *The Trumpet shall Sound. A Study of "Cargo Cults" in Melanesia*, Nueva York, Schocken Books.

