

CULTURA Y SOCIEDAD

<https://doi.org/10.24201/ea.v56i3.2694>

Ôrí, un ritual poético-audiovisual: en busca de la identidad afrobrasileña perdida

Ôrí, a Poetic and Audiovisual Ritual: In Pursuit of a Lost Afro-Brazilian Identity

PIA PAGANELLI

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: *Ôrí* es un documental brasileño dirigido por Raquel Gerber (1989) que registra los tránsitos culturales entre Brasil y África a través de la vida personal de la historiadora y militante negra Beatriz Nascimento (1942-1995) y su relación con el movimiento negro en Brasil, con el objetivo de trazar una identidad negra en dicho país. El presente trabajo propone un análisis del documental enmarcado en la perspectiva del Atlántico Negro de Paul Gilroy y en los estudios culturales de Stuart Hall, para dar cuenta de la discusión que propone Nascimento en torno a la identidad negra en las Américas (como

Recepción: 19 de octubre de 2020. / Aceptación: 18 de febrero de 2021.

D.R. © 2021. Estudios de Asia y África
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar (CC BY-NC-ND) 4.0 Internacional

fenómeno transnacional) y en Brasil (como fenómeno nacional), a partir de sus estudios sobre el concepto de *quilombo*, el que entiende como categoría fundamental en el proceso de autoafirmación étnica y nacional.

Palabras clave: Beatriz Nascimento; Atlántico Negro; identidad cultural; prácticas artísticas afrobrasileñas; *quilombo*.

Abstract: *Ôrí* is a Brazilian documentary directed by Raquel Gerber (1989) that documents the cultural exchanges between Brazil and Africa through the life of Beatriz Nascimento (1942-1995), a historian and Black activist of Brazil's Black Movement. The film's narrative seeks to rebuild a black identity inside Brazil. This article analyzes the documentary from Paul Gilroy's Black Atlantic and Stuart Hall's Cultural Studies' perspectives in order to show how Beatriz Nascimento's discussion about Black identity in America (as a transnational phenomenon) and in Brazil (as a national phenomenon) is based on her studies of the *quilombo*, concept conceived by Nascimento as a fundamental category in the ethnic and national self-affirmation process.

Keywords: Beatriz Nascimento; Black Atlantic; cultural identity; Afro-Brazilian artistic performance; *quilombo*.

Salutación a Exú

Ôrí es un documental brasileño dirigido por Raquel Gerber (1989) que atravesó un periodo de grabación de 11 años en África (Senegal, Mali y Costa de Marfil) y en tres estados brasileños (San Pablo, Minas Gerais y Alagoas), con el objetivo de documentar los tránsitos culturales entre Brasil y África a través de la vida personal de la historiadora y militante negra Beatriz Nascimento (1942-1995) y su relación con el movimiento negro en Brasil. Es decir, la historia personal e intelectual de Nascimento se entrelaza con la historia colectiva del movimiento negro en Brasil. Para dar cuenta de esta imbricación, el documental se articula a partir de la investigación de esta intelectual en torno

al concepto de *quilombo*, sus orígenes africanos, su continuidad histórica en Brasil en el periodo colonial y su resignificación en las décadas de 1970 y 1980, cuando llegó a designar otras espacialidades culturales de origen afrobrasileño, como las escuelas de samba (el documental se detiene en la escuela de samba Vai-Vai de San Pablo), los bailes negros (bailes *funk*), las prácticas religiosas del candomblé y el *umbanda*, y los debates del movimiento negro en Brasil y en las Américas.

Beatriz Nascimento fue historiadora, profesora, poeta y militante por los derechos de los negros y las mujeres negras en Brasil; sin embargo, su obra permaneció desconocida durante muchos años y apenas en la década de 1990 comenzó a ser rescatada por diversos investigadores vinculados con el movimiento negro. Nació en Sergipe (nordeste de Brasil), pero migró a Río de Janeiro, donde fue docente y cursó un doctorado en la Universidad Federal Fluminense (1978-1981). Allí comenzó su estudio dedicado a los sistemas de organización de la comunidad negra, desde los *quilombos* hasta las favelas modernas. Su preocupación por los derechos y el reconocimiento de la cultura negra en Brasil la llevó a participar en el Movimiento Negro Unificado (1978) en plena dictadura militar. Esto explica la principal inquietud que vertebra el documental: la búsqueda y la configuración de la identidad negra en Brasil y su ineludible relación con los orígenes africanos.

En esta exploración, el documental se construye como un verdadero ritual de iniciación, de pasaje de un estadio a otro, tal como su título lo indica: *Óri* es un término yoruba que significa ‘cabeza’, ‘hacer el rito de iniciación’. A su vez, *Dono do Óri* o ‘dueño de cabeza’ es el *orixá* atribuido por la religión del candomblé a cada iniciado como patrono de su personalidad individual. Por lo tanto, además de ser una iniciación personal, también presenta la connotación de iniciación dentro de una comunidad. Esto evidencia la búsqueda personal de Nascimento a través del documental, de ahí la importancia atribuida a la música de matriz africana en Brasil y a los espacios rituales: “Por medio de la música, los hijos de

santo se ven reflejados en la comunidad sobrenatural de santos y emergen de cada experiencia del ritual con un sentido renovado y anclado en sí mismos y en la identidad comunitaria” (Segato 1999, 238).

Por este motivo, la primera secuencia que se observa en el documental es una reverencia al *orixá* Exú, responsable de la comunicación entre el mundo de los hombres (Aiê) y el de los dioses (Orum). Se trata del *orixá* que abre las ceremonias y es el primero en ser homenajeado en los rituales de candomblé. Asimismo, Exú se presenta, tal como explica Abdias Nascimento¹ al final del documental, como soporte simbólico de la identidad negra en Brasil y de la lucha histórica del movimiento negro.

Identidades del Atlántico Negro

Para abordar estos aspectos complejos del documental, se imponen tres ejes de análisis. En primer lugar, es necesario reflexionar sobre qué se entiende por identidad negra en las Américas (como fenómeno transnacional), y qué matiz adquiere específicamente en Brasil, desde una dimensión nacional. En segundo lugar, de qué manera esa concepción de identidad es deudora de la relación con África a partir de la idea de la “transmigración” que presenta el documental; y, por último, qué respuesta se encuentra a dicha tensión, encarnada en la noción de *quilombo*, que acuña Nascimento, como síntesis superadora y símbolo de identidad negra en Brasil.

Cuando el tema apunta hacia la noción de identidad, cabe preguntarse cómo estudiar la diversidad de identidades cul-

¹ Abdias Nascimento fue uno de los intelectuales más importantes del movimiento negro en Brasil, y uno de los fundadores del Movimiento Negro Unificado. En sus publicaciones más importantes, *O genocídio do negro brasileiro* (1978) y *O quilombismo* (1980), que fueron pilares para los intelectuales negros de la época, se encuentran desarrolladas sus principales tesis sobre la identidad negra en Brasil, la simbología del *quilombo* en la resistencia cultural y política de la comunidad negra y la denuncia del racismo estructural en dicho país.

turales de la diáspora africana en las Américas sin caer en la esencialización: ¿deben estudiarse como fenómenos nacionales aislados o deben pensarse en términos de sistema?

Esta última idea es la que Gilroy recuperará en su concepción del Atlántico Negro (1993), entendido como un sistema cultural y político de carácter transnacional y transcultural que resulta de los desplazamientos de la cultura negra producto del tráfico esclavista de África hacia Europa, el Caribe y las Américas. Gilroy lo concibe como una conjunción histórica, rizomórfica y fractal de culturas que fueron reflexivas sobre sí mismas. Dicha categoría de análisis permite abordar el documental transversalmente, en la medida en que explora las filiaciones (dentro del sistema de la diáspora africana) y las diferencias (nacionales) entre las culturas negras en Brasil, en las Américas y en África, por ejemplo, a través de las distintas músicas de fondo: *jazz*, *reggae*, *funk*, samba y ritmos de candomblé, entre otros.

Gilroy (2001, 159) propone un estudio que dé cuenta del “carácter desvergonzadamente híbrido de las culturas del Atlántico Negro”, lo que afirma que no existe una africanidad intocada y pura. Por el contrario, esta hibridez se debe al proceso de la diáspora (del griego, ‘dispersión’), categoría que provee un método heurístico para probar la identidad y la no identidad en la cultura política negra, es decir, para estudiar las filiaciones (diseminación) y las diferencias (autonomías locales) entre las culturas del Atlántico Negro: “Este enfoque también puede ser empleado para proyectar la riqueza plural de las culturas negras en diferentes partes del mundo en contrapunto a sus sensibilidades comunes, tanto aquellas residualmente heredadas de África como las generadas a partir de la amargura especial de la esclavitud racial en el Nuevo Mundo” (Gilroy 2001, 221), y también aquellas amarguras generadas por las promesas traicionadas de la modernidad (ciudadanía de segunda y racismo estructural).

En consecuencia, para Gilroy, el carácter híbrido de las culturas del Atlántico Negro se opone a cualquier concep-

ción esencialista, ya que la identidad es vivenciada desde un sentido experiencial y no siempre estable del yo. Este autor toma de Foucault la idea de antiesencialismo para concebir la identidad racial, la que entiende como fruto de las prácticas sociales, producida por el funcionamiento de un poder que se ejerce. La identidad —dirá Gilroy— es resultado de la actividad práctica: lenguajes, gestos, deseos. Por este motivo, reivindica la importancia que la música ha tenido en el Atlántico Negro: por un lado, la música cumplió el papel de formadora de identidad, porque, a través de ella, los músicos que la produjeron exploraron la autocomprensión; por el otro, fungió como productora y reproductora de relaciones sociales. Entonces, para Gilroy, las prácticas artísticas del Atlántico Negro se volvieron la espina dorsal de las culturas políticas (identidad) y fueron un medio para movilizar la mirada hacia el pasado y hacia el futuro en calidad de modelo de organización político liberador (utopía). Esta mirada sobre las prácticas artísticas es la que está presente en *Órí*.

Asimismo, la idea de identidad experiencial no siempre estable, que sostiene Gilroy y que recupera el documental, encuentra un correlato en la noción que elabora Stuart Hall (2010) al analizar las identidades que aparecen representadas en las nuevas prácticas culturales poscoloniales, pues problematiza el concepto de identidad a partir de la enunciación. Para Hall, la identidad es una posición de enunciación (Bajtín 1982) y, desde esta perspectiva, la concibe como “producción” o disputa de sentidos, que nunca es neutra ni fija, sino que responde a un posicionamiento histórico que discute con enunciados pasados (vector de similitud y diferencia, según Hall) y dialoga con representaciones proyectivas (vector de diferencia y ruptura, en términos de Hall). Esto implica, en definitiva, entender la identidad como un proyecto político:

las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posiciona-

miento. Así, siempre hay políticas de identidad, políticas de posición, que no tienen garantía total en una ‘ley de origen’ trascendental y no problemática (Hall 2010, 352).

Ahora bien, en Brasil, esta concepción de identidad negra se encuentra atravesada por el proceso histórico de alterización del propio Estado brasileño (Segato 2007) que se construyó en torno al mito de la “democracia racial”. Este mito se encuentra sostenido por la categoría de *luso-tropicalismo* acuñada por Gilberto Freyre en la década de 1930, la cual afirma que los portugueses fueron exitosos en crear un paraíso racial en Brasil y en África con base en una visión positiva del mestizaje, es decir, en la concepción de una metaraza brasileña producto de una síntesis superadora del arianismo y de la negritud. Para Abdias Nascimento (2016), este mito nacional condujo al genocidio, entendido como eliminación física y cultural del componente negro de la nación. Este proceso de emblanquecimiento que denuncia Nascimento se dio, entre otras formas, a partir de la orientación racista de las políticas migratorias que estimularon exclusivamente la llegada de europeos blancos al país y la manipulación de las categorías raciales en los censos nacionales.

La identidad cultural se vuelve, entonces, un recurso político. Es este proceso de construcción de la identidad como posicionamiento político, entre una herencia transatlántica y una experiencia nacional de racialización, presente tanto en las prácticas artísticas afrobrasileñas como en los debates de la intelectualidad negra, el que se “vivencia” en *Ôrí*.

Sobre pasajes y cronotopos: del navío al *quilombo*

El documental, tal como se señaló, traza el recorrido personal de Beatriz Nascimento de manera interconectada con la búsqueda histórica del movimiento negro por configurar una identidad en Brasil. Por ello, *Ôrí* evidencia, a través de diversos

materiales visuales, musicales y poéticos, y gracias al recurso del montaje, el carácter híbrido, transcultural y transatlántico de esa identidad negra nacida del cruce entre África, América y Europa. A partir de este carácter híbrido que se reivindica, la música de fondo del documental es muy significativa, ya que se vuelve un recurso narrativo fundamental que acompaña la trama visual. Gran parte de esa música, compuesta por el pernambucano Naná Vasconcelos, consiste en percusión y voz, pero también en géneros como *jazz*, *samba*, *funk*, *reggae* y *bossa nova*.

La única escena en la que se escucha música clásica europea es el momento clave de la narración, casi como un *mise en abyme*² (Gide 1982) que nos revela el tema global. Nascimento se detiene en la fotografía de su documento de identidad y se pregunta: “¿Quién soy?”. No se reconoce en esa foto ni tampoco en las siguientes, que reflejan su pasado de emblanquecimiento. Añade que se trató de un “momento de fuga”, que puede entenderse como alienación, como fuga subjetiva. Más adelante dice: “Es necesaria la imagen para recuperar la identidad. Hay que volverse visible. El cuerpo de uno es el reflejo de otro. La invisibilidad está en la raíz de la pérdida de identidad” (Nascimento, en Gerber 1989). Por lo tanto, en esta escena se evidencia el sentido colectivo-político de la identidad y la necesidad de visibilizarla.

A partir de ese momento, el documental pone énfasis en el ritual de iniciación, como preparación a una nueva identidad, como pasaje de un saber a otro. De ahí la recurrencia de escenas sobre el ritual Bori da Eke di Sambamijare de Oxum,³ complementadas con la voz en *off* de Nascimento que señala:

² Puesta en abismo es un procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra.

³ En la religión del candomblé, el ritual (*bori*) para volverse *ekedi* sucede cuando un *orixá* (divinidad del panteón del candomblé) elige a un individuo para ocupar ese papel. Por eso, se trata de un ritual de iniciación. El papel de *ekedi* es desempeñado por mujeres que no pueden recibir a un *orixá*, pero cuya función es la de cuidar a ese *orixá*, así como la casa del santo, los alimentos y a todos los que ingresen a la casa. Por este motivo, se trata de un alto cargo dentro de la jerarquía de esa religión.

“Ôrí significa un nuevo estado de la vida, una nueva vida, un nuevo encuentro. Se establece como ritual y sólo por aquellos que saben lograr que una cabeza se articule consigo misma y se complete con su pasado, su presente y su futuro, con su origen y con su momento allí” (Nascimento, en Geber 1989). Así pues, hay una idea de iniciación a una identidad personal nueva que articula origen/pasado con presente, pero como no se trata de una iniciación personal sino colectiva, Nascimento señala también:

El proceso de Ôrí es una recreación de la identidad nacional a través del movimiento negro de la década de 1970. Nosotros, en la década de 1970, éramos mudos. Y los demás estaban sordos frente a nosotros. A partir de los años setenta, comenzamos a hablar sociológicamente. Y esta lógica estaba embutida en el proceso de la propia Historia de Brasil (Nascimento 2006, 64).

Ahora bien, la búsqueda de una identidad negra en Brasil está, para Nascimento, tensionada por la experiencia fuga/exilio. Por un lado, se trata de una fuga subjetiva en términos de alienación individual (*self*), producto del proceso de borramiento de las características racializadas como negras en Brasil. Por el otro, de una fuga colectiva/pasada que es tanto geográfica (transmigración-tráfico de esclavos) como política (huidas locales de las condiciones de esclavitud y fundación de comunidades de resistencia: *quilombos*). Por ello enfatiza que “el fundamento del hombre migrante es recuperar el conocimiento de la tierra, su identidad profunda, su propio ego” (Nascimento, en Gerber 1989).

Nascimento sentencia al comienzo del documental: “Soy atlántica”, para recuperar la noción de una civilización transatlántica caracterizada por la trasmigración de un continente a otro (África y América), en la que no sólo se canjearon mercancías, sino también experiencias. La principal experiencia que se intercambió y que marcó la subjetividad de los africanos de la diáspora como sujetos migrantes fue el exilio, entendido por Nascimento como “pérdida de la imagen”, es

decir, nuevamente como fuga subjetiva, como alienación. Ella misma es migrante cuando va de Sergipe a Río de Janeiro. Pero, además, observa que este exilio/fuga es también un vínculo primigenio que la cultura negra en Brasil tiene con África, especialmente con la cultura bantú (conjunto de grupos lingüístico-culturales de África central y meridional). No sólo porque estos grupos fueron migrantes dentro de África, sino también porque en Brasil trasplantaron la experiencia fundamental del *quilombo*.

La filiación entre Brasil y África que Nascimento busca de manera incesante, y que da cuenta de la mirada transnacional que propone Gilroy para entender las identidades culturales del Atlántico Negro, permite trazar un paralelismo entre la categoría de navío como cronotopo (unidad espacio-tiempo) que propone Gilroy, y la de *quilombo* como topónimo (unidad espacial) que propone Nascimento. El principal vehículo de difusión de este sistema del Atlántico Negro fue, para Gilroy (2001, 53), el navío, concebido como símbolo organizador central, como “sistema vivo, microcultural y micropolítico en movimiento” (2001, 53). Este concepto y el de *quilombo* condensan una unidad espacio/tiempo simbólica como síntesis de identidad. Nascimento estaba preocupada por los topónimos modernos asociados al término *quilombo*: las *favelas*, los *terreiros* de candomblé, los bailes *funk*, y las comunidades negras rurales contemporáneas que estaban siendo estudiadas en aquel periodo (denominadas *quilombolas*).

Para Nascimento, África se presenta como la fuente espiritual y política que inspira todas las prácticas afrobrasileñas: desde el Quilombo dos Palmares y el candomblé, hasta el samba y el carnaval. Es decir, África aparece como un código, como aporte originario, especialmente vinculado a la cultura bantú. Para Stuart Hall (2010, 356), la presencia de África durante la esclavitud y la emancipación “está ‘escondida’”, es “el código secreto con el cual todo texto occidental fue releído”. Algo similar dirá Beatriz Nascimento cuando hable de África como Atlántida, como una África mítica e inmuta-

ble, oculta por mucho tiempo para Occidente: “África estaba presente, de hecho, en todas partes: en la vida cotidiana y en las costumbres [...] en las artes, oficios, música y ritmos de la sociedad durante la esclavitud y después de la emancipación” (Hall 2010, 355).

En el documental, Nascimento dice que la memoria es el “contenido de un continente”, clave en la configuración de la identidad, y que se reactualiza a través del cuerpo, del lenguaje del trance propio de las ceremonias religiosas. Lo que interesa en el pensamiento de la intelectual es la interrelación que propone entre cuerpo, espacio, memoria e identidad; que puede ser recreada por aquel que busca volverse sujeto (no objeto): cuerpo/*performance* como elemento fundamental para la construcción de identidad, tal como sostiene Gilroy.

Esta tesis se percibe en los paralelismos visuales que el documental traza entre rituales religiosos de *candomblé* y *umbanda*, escenas del desfile de carnaval y bailes *funk* en los que los cuerpos y las músicas se replican y funden como si se tratara de una misma imagen. De ahí la importancia política y simbólica que el documental le atribuye a las prácticas artísticas afrobrasileñas. Tal como sostiene Segato:

La música proyecta pasado y futuro sobre un plano ideal en el cual la comunidad atemporal e inmutable de los santos vive perennemente. Por medio de la música, el recuerdo de otras personas y de los acontecimientos de los cuales participaron es estimulado sistemáticamente, dando a los fieles un sentido de continuidad que liga pasado, presente y futuro, otorgándoles una perspectiva histórica del culto (Segato 1999, 239).

Este carácter histórico del culto del *candomblé* que menciona Segato, y que permite preservar la identidad comunitaria a través de lo ritual, le brinda un protagonismo fundamental a la danza y a la música en la constitución de la identidad afrobrasileña. Nascimento afirma: “Para el negro la danza es un momento de liberación en el que recuerda que no es más un cautivo” (en Gerber 1989). La memoria de la esclavitud está

inscripta en los cuerpos; por lo tanto, el lenguaje del trance revive el cuerpo-territorio, el cuerpo-mapa, el cuerpo-*quilombo*. De ahí que el documental vuelva una y otra vez a la categoría de *quilombo* que llega a concebir Nascimento luego de sus investigaciones, entendido como territorio geográfico y simbólico de resistencia colectiva, pero, también, como cuerpo-territorio individual.

En 1985, Nascimento publicó “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, luego de viajar por Angola y Minas Gerais (Brasil) con el objetivo de trazar semejanzas y diferencias entre ambas naciones. En estas investigaciones, entiende el *quilombo*, en su primera acepción, como una institución africana de origen angoleño, característica de la historia de la prediáspora. En Angola significaba campamento guerrero en la selva, administrado por jefes rituales de guerra, tomado de la sociedad nómada que ocupaba Angola en 1584, llamada *imbangala* (antropófagos). A su vez, *quilombo* era el ritual de iniciación que debían cumplir los jóvenes para pertenecer a la comunidad, pero también era el espacio donde se desarrollaba. Por lo tanto, desde sus orígenes la palabra ya tenía, según Nascimento, esa triple acepción de comunidad-territorialidad-ritual. Empero, este concepto se vio modificado a través de los siglos de la historia de Brasil. Las primeras menciones a la palabra *quilombo* en Brasil se dan en el siglo XVII, en especial luego del Quilombo dos Palmares, y se le atribuye el sentido de sistema social alternativo. Para Nascimento, Palmares fue el primer modelo de Estado centralizado en Brasil cuando el país era una colonia abandonada por Portugal. A finales del siglo XIX, el concepto se resignificó como instrumento ideológico contra formas de opresión, como forma de resistencia cultural, y fue recuperado en el siglo XX por el movimiento negro.

Por lo tanto, esta investigación le permite a Nascimento acuñar la idea de *quilombo* como concepto ideológico de origen bantú que simboliza comunidad, origen, nación. Éste es el sentido que se recupera de la raíz *-ntu* de bantú, que significa, según la intelectual, “sentido de relación, de persona a

persona, en comunidad”. El *quilombo* como nación implica, en la actualidad, una reivindicación no ya geográfico-territorial sino simbólica. Se trata del derecho al territorio en la nación, del derecho a reconocer el espacio que ocupa una comunidad dentro de una nación. Surge del hecho histórico de una fuga: “de un hombre que no reconoce ser propiedad de otro” (Nascimento, en Gerber 1989). Por esto se vincula con la necesidad de búsqueda de un territorio “otro”, de paz, de libertad.

En conclusión, *quilombo* representa la simbología de la necesidad de un territorio, la anulación de la fuga como experiencia ancestral y la recuperación del derecho a vivir el espacio que se ocupa dentro de una nación: “La tierra es mi *quilombo*. Mi espacio es mi *quilombo*. Donde estoy, soy”, dice Nascimento en *Órí*. Esto implica asociar la pertenencia al espacio con la identidad. El *quilombo* es un espacio intersticial y de pertenencia dentro del espacio hegemónico de la nación. Por lo tanto, restituye no sólo la identidad personal (contra la fuga subjetiva) —“Cada individuo es el poder, es el *quilombo*”, señala Nascimento en el documental—, sino también la identidad colectiva de la comunidad negra en Brasil (fuga como transmigración/exilio). Se trata, entonces, del verdadero “código” (Hall 2010) que está en el origen de la identidad negra:

Fue la retórica del *quilombo*, el análisis de éste como sistema alternativo, lo que sirvió de símbolo principal para la trayectoria de este movimiento. Llamamos a esto corrección de la nacionalidad. La ausencia de ciudadanía plena, de canales reivindicatorios eficaces, la fragilidad de una conciencia brasileña de pueblo implicó un rechazo de lo que era considerado nacional y dirigió ese movimiento hacia la identificación con la historicidad heroica del pasado. Como antes había servido como reacción al colonialismo de hecho, en los 70 se convierte en código que reacciona al colonialismo cultural, reafirma la herencia africana y busca un modelo brasileño capaz de reforzar la identidad étnica (Nascimento 2006, 123-124.)

Por todo esto, el *quilombo* representa un instrumento vigoroso en el proceso de reconocimiento de la identidad negra brasileña para una mayor autoafirmación étnica y nacional. El

haber existido como brecha en el sistema en el que los negros estaban moralmente sometidos proyecta una esperanza de que instituciones semejantes puedan actuar en el presente en el refuerzo y la consolidación de la identidad cultural. Estas instituciones presentes, entendidas como *quilombos* modernos, son, para Nascimento, las prácticas artístico-performáticas afrobrasileñas. Nascimento les atribuye el mismo poder político que Gilroy en su concepción del Atlántico Negro.

La dialéctica está en el mar

Para concluir, el documental se abre con la contundente frase de Beatriz Nascimento: “La tierra es circular. El sol es un disco. ¿Dónde está la dialéctica? En el mar Atlántico”. El mar es el símbolo de la tensión entre el pasado y el presente, entre una memoria/herencia africana (código) y la reelaboración que ésta sufrió a partir de las diversas experiencias nacionales de racialización de las Américas, en la medida en que, como sostiene Segato (2007), todo Estado es otrificador como parte del proceso de consolidación como élite hegemónica.

El mar, pues, se presenta como símbolo de la tensión entre pasado/presente, en la que se sumerge Nascimento en *Órí* y que recupera, a su vez, la tensión entre la experiencia de fuga/exilio como migración subjetiva y fuga/exilio como transmigración colectiva. Esta tensión encuentra su síntesis en el concepto de *quilombo*, como símbolo de identidad negra en Brasil, como nación territorial, mítica, artística y personal. El documental proyecta la noción de *quilombo* como topónimo moderno en los espacios del arte y las músicas afrobrasileñas. Es allí, en esos espacios y esas manifestaciones artísticas, en los que Nascimento encuentra formas modernas de reactualizar y sostener una política de la identidad negra.

En consecuencia, el mar, como Exú, es el portador de la contradicción dialéctica y, como tal, el símbolo de la lucha del movimiento negro por configurar una identidad dentro de la

nación. Por su parte, el territorio/*quilombo* es símbolo de la resolución de esa tensión, como anulación de la fuga, como reivindicación del derecho a la plena ciudadanía dentro de la nación brasileña, pero sin perder conciencia de la pertenencia a un sistema cultural transatlántico compartido cuya marca histórica ha sido el exilio forzado: “*Quilombo* es el espacio geográfico en el que el hombre tiene la sensación de lo oceánico”, concluye Nascimento (en Gerber 1989). ❖

Referencias

- BAJTÍN, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- GERBER, Raquel, dir. 1989. *Órí*. Textos y narración de Beatriz Santos do Nascimento. San Pablo: Angra Films. <https://www.youtube.com/watch?v=GYcHJRIysK8&t=67s>
- GIDE, André. 1982. *Journal*. París: Gallimard.
- GILROY, Paul. 2001. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* [1993]. Traducido por Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34.
- HALL, Stuart. 2010. “Identidad cultural y diáspora”. En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Stuart Hall, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, 349-361. Lima: Envión Editores.
- NASCIMENTO, Beatriz. 2006 [1985]. “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”. En *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, compilado por Alex Rats, 117-125. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- NASCIMENTO DO, Abdias. 1980. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes.
- NASCIMENTO DO, Abdias, 2016 [1978]. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SEGATO, Rita Laura. 1999. “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm. 28: 237-253.
- SEGATO, Rita. 2007. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

Pia Paganelli es profesora y licenciada en letras (Universidad de Buenos Aires), doctora en literatura (Universidad de Buenos Aires) y especialista en estudios afrolatinoamericanos (Clacso-Flacso Brasil). Ha publicado diversos artículos dedicados a la literatura y la cultura latinoamericana, así como el libro *Profetas del reino. Literatura y teología de la liberación en Brasil* (Imago Mundi 2015). Es docente universitaria, coordina la Cátedra Libre de Estudios Brasileños de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y es investigadora del GEALA (Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos) de la Universidad de Buenos Aires y del GEMAA-Bs.As. (Grupo de Estudio en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires) del Instituto de Estudios en Etnomusicología.

<https://orcid.org/0000-0001-7923-1642>
piapaganelli@gmail.com