

SÉRIE ANTROPOLOGIA

311

**LAS CULTURAS AFROAMERICANAS EN
IBEROAMERICA: LO NEGOCIABLE Y
LO INNEGOCIABLE**

José Jorge de Carvalho

**Brasília
2002**

Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable y lo Innegociable

José Jorge de Carvalho
Universidad de Brasíla

I. El universo simbólico afroamericano

Analizar el estado actual de las culturas afroamericanas y pensar el papel que pueden jugar en el desarrollo de Iberoamerica implica tomar en cuenta la articulación de diversos factores, actuales e históricos, teóricos y políticos, generales y específicos, dramáticos y promisoros, destructivos y positivos. Aunque mis ejemplos sean retirados mayormente de la música, la danza y los rituales sagrados, los utilizo solamente para ilustrar cuestiones, problemas y perspectivas que atañen a las expresiones simbólicas afroamericanas como un todo. Puentes con la literatura, el teatro, el cine y las artes plásticas pueden y deben ser hechos. Preferí, sin embargo, concentrarme en los dilemas teóricos y pragmáticos para la formulación de una geopolítica específica del espacio afroamericano.¹

Otra cuestión, de no menor relevancia, es que nuestra reunión se realizará ya en el año 2002, en una conyuntura internacional extremadamente compleja y confusa que nos fuerza a todos - intelectuales, administradores y políticos - a hacer un ejercicio de imaginación y de apertura radicales para adaptar nuestros esquemas mentales y modelos analíticos de intervención al momento presente, fugaz y lleno de perplejidades, incertidumbres y sorpresas. El telón de fondo, por lo tanto, de las evaluaciones que hago, es una lectura crítica de la ideología de los años noventa, con su mantram seductor y simplista de que con la globalización los países periféricos encontrarían extraordinarias oportunidades de hacer grandes negocios e intercambios, materiales y simbólicos, si para ello abrieran sus economías, achicaran sus estados, transfirieran los proyectos de cultura para las manos de empresas privadas y abrieran mano de los proyectos nacionales.² Se tomaba como verdad incontestable que el estado-nación era un formato anacrónico, sobreviviente del siglo XIX y que debería dar paso a formas más ágiles de integración y gerenciamiento de las relaciones entre comunidades y grupos étnicos, de cooperación en bloques regionales y formación de instituciones de alcance mundial.

Ahora ya podemos relativizar y evaluar mejor todas esas suposiciones y principios de acción. El estado nación sigue más fuerte que nunca en los países que concentran la parte mayor del poder global, lo que nos lleva a concluir que no es esa política de asociación que está anacrónica, pero que se ha debilitado en muchos lugares como consecuencia concreta de la pérdida de autonomía de los países periféricos con el descontrol de la deuda externa y el

¹Ésta es la versión corregida del Texto de Base de la Mesa de Trabajo: Perspectivas de las Culturas Afroamericanas en el Desarrollo de Iberoamerica, preparado para el Seminario Internacional "Las Culturas Iberoamericanas en el Siglo XXI", realizado en la Ciudad de Mexico en 21 y 22 de enero de 2002. Agradezco a Néstor García Canclini por el honor de la invitación. Incorporé preciosas informaciones y sugerencias que recibí de María Elvira Díaz, Luís Ferreira Makl, Henry Drewal, Olabiyi Yai, Ángel Quintero Rivera, Rita Segato, Bergson Queiroz y Adriana Malvido. Carlos Henrique Siqueira y Ernesto Carvalho ayudaron en la digitación del manuscrito.

²Una evaluación de esa política de los estados latinoamericanos en relación a la cultura ha sido hecha por Néstor Canclini (1995:56-57). Ver también su lectura reciente de los procesos culturales de la globalización (Canclini 1999).

desequilibrio de poder económico y simbólico en el mundo actual. Por supuesto, esa dualidad entre naciones se matiza si tomamos en cuenta el impacto creciente causado por la presencia, en los países poderosos, de migrantes venidos de países periféricos. Esa porosidad de las antiguas geografías influencia la nación central y también abre posibilidades para alianzas, aún dentro del marco general de desigualdad de poder en el cual nos toca operar.

Otro punto polémico, y que afecta directamente la presente discusión sobre el patrimonio afroamericano, es la política de algunos de nuestros estados de transferir las decisiones culturales para las manos de empresas privadas, dentro de la presión de los ajustes estructurales por disminuir el estado y reducir gastos públicos. Esa política de transferencia decisoria del estado (señalemos: no para la sociedad, pero para el capital), viene significando, en la práctica, que el único criterio para juzgar la validez de un proyecto de cultura pasa a ser su capacidad de convertirse en una mercancía lucrativa y no más su potencial emancipatorio, de resistencia, de reivindicación, o de expresión de identidades discriminadas y fracturadas. Y si es el mercado el que decide y si las economías son supuestamente “abiertas” (como las nuestras), las tradiciones y los nuevos experimentos de renovación cultural estarán vulnerables a intereses externos que no tomarán en cuenta los deseos y sueños de los colectivos de creadores y autores en las diversas comunidades del área afroamericana. El modelo neoliberal para la cultura trabaja con la premisa de que el régimen de co-producción entre artista y empresa puede funcionar bien en un vacío político, ideológico e histórico. Si éste es el caso, lo que ocurre es que el artista empieza a adaptar su producto estrictamente para las necesidades del mercado. Dentro de esa lógica, las formas artísticas marginales - tanto las tradicionales como las experimentales - están siendo sofocadas por la presión para convertirse en mercancía ventable. Veremos más adelante casos concretos de descaracterización y despolitización de tradiciones culturales que optaron por jugar ese juego del mercado.

Intentar comprender la cultura afroamericana es acercarse a un tipo de complejidad cultural e histórica muy particular, la cual he definido, en otro trabajo, como simultaneidad de presencias³. Resumiendo un argumento bastante detallado, sostengo que los símbolos afro circulan a través de instituciones socioculturales de horizontes históricos y políticos muy diversos y las cuales se manifiestan simultáneamente, y de un modo que se tornan prácticamente incomensurables entre sí, rompiendo la dicotomía occidental de tradición y modernidad, mundo pré-moderno versus mundo moderno. Si tomamos un pueblo colonial de cualquier país de Afroamérica, podemos encontrar una gran variedad de textos culturales que componen una combinación muy compleja. En un primer plano simbólico están los fragmentos míticos que atestiguan la presencia, en el área, de los indígenas, desde el siglo XVI o antes; luego, en otro plan, las cofradías cristianas (católicas y protestantes)⁴, existentes desde el siglo XVII y XVIII; en seguida, los cultos religiosos afroamericanos tradicionales, como el candomblé, el vodú y la santería,⁵ que existen por más de doscientos años, como un fenómeno de longue durée; luego, las tradiciones populares comerciales, en música y danza, que surgieron en varios puntos del Nuevo Mundo en el final del siglo diecinueve; aún más, la cultura audiovisual de recorte histórico, característico del estilo nacional de los medios masivos, surgida en el post-guerra; y por último las formas surgidas directamente en el seno de la industria cultural audiovisual, predominantemente norteamericana, que se intensificó

³ Ver Carvalho (1996a).

⁴ Sobre las cofradías católicas, ver el modelo del Congado brasileño descrito por Leda Martins (1997); sobre las formas de asociación afrocristianas de origen protestante en el Caribe, ver la monografía clásica de George Simpson (1980).

⁵ Para un panorama general, aún vigente, sobre las religiones afroamericanas, ver las dos obras de Roger Bastide (1967 y 1971).

dramáticamente a partir de los años setenta y que generó el actual espacio simbólico supranacional.

Constituye un enorme esfuerzo, tanto para el ejercicio de la teoría como para la formulación de propuestas de intervención y políticas públicas, ecuacionar esas presencias en su simultaneidad de manifestaciones. La mayoría de los analistas suele detenerse en una u otra de esas capas simbólicas de la cultura afro, y ese seccionamiento del objeto de estudio influencia una opción por modelos teóricos específicos, lo que torna difícil la formulación de una visión sistémica de ese universo. Por lo general, los análisis recientes y más informados por teorías actuales han enfatizado los aspectos de la cultura popular afroamericana y las producciones de la cultura masiva transnacional, quedando las tradiciones rituales y sagradas un tanto fuera del cuadro analítico y prospectivo. Una razón importante que veo para incorporar las tradiciones de *longue durée* en nuestros análisis del panorama de la cultura afroamericana contemporánea es que ellas también comentan, desde sus horizontes simbólico, político y estético propios, las transformaciones y las nuevas experiencias vividas por los miembros de las sociedades que las mantienen vivas.

II. Los Atlánticos Negros

Un modelo importante de comprensión de ese universo ha sido formulado en los años noventa por Paul Gilroy en su libro *El Atlántico Negro*.⁶ Gilroy argumenta allí en favor de la existencia de un espacio de expresión simbólica que atraviesa varios continentes, y que une África, las Américas, el Caribe, y hasta Europa. Su modelo es especialmente válido sobre todo para la música popular de origen africana, tal como el soul, el reggae y el rap, incluyendo sus reflejos en la nueva música popular de esos continentes que se deja influenciar por esa estética popular afro. Sin embargo, esa propuesta de análisis de Gilroy todavía puede ser enriquecida en varios aspectos. En primer lugar, como ya mencioné antes, su esquema no ecuaciona las tradiciones religiosas afro-americanas. Y ellas justamente desdibujan un otro Atlántico Negro, porque la religiosidad de origen africano no sobrevivió a la avalancha de modernidad que varrió a los Estados Unidos en el siglo XIX y tampoco fue trasladada a las Islas Británicas. Por ese motivo, las conexiones entre cultura afroamericana y modernidad (incluyendo aquí el propio lugar de la famosa doble conciencia, formulada primeramente por W. E. Du Bois y retomada por Gilroy) deberán ser rehechas si tomamos en consideración la presencia marcante y siempre en expansión, por toda el área del Nuevo Mundo, del candomblé brasileño, la santería cubana y el vudú haitiano, además de las cofradías afrocatólicas y otras formas de catolicismo popular donde se camuflean presencias africanas, existentes en inúmeros países del Nuevo Mundo.⁷

En segundo lugar, el rico universo simbólico y estético de la música afrolatina (como la salsa, el merengue, el guaguancó, la rumba y equivalentes), que generó un discurso y un circuito cultural que también diseña un otro Atlántico Negro, quedó igualmente excluido de su modelo, que se restringió de hecho a la cultura afro de expresión anglosajona. Conforme muestran Ángel Quintero Rivera en su estudio de la salsa puertorriqueña y Alejandro Ulloa en su etnografía del mundo de la salsa en Cali,⁸ esa cultura musical afrolatina propicia un

⁶ Ver Gilroy (1993).

⁷ Para un modelo de interpretación de la expansión de los cultos afrobrasileños tradicionales (batuque y umbanda) por los países del Río de la Plata, ver Segato (1996 y 1997); para la expansión de la santería en los Estados Unidos, ver Stephen Palmié (1995); sobre el catolicismo popular que alberga símbolos negros camuflados en arte popular, ver Rivera (1998a).

⁸ Ver Rivera (1998b) y Ulloa (1988).

fuerte agenciamiento político y ha sido capaz de generar identidades y formas de resistencia comunitarias a lo largo del Caribe y en la diáspora latina en los Estados Unidos.

Finalmente - y quizás sea éste el punto que más me distancia de su modelo - Gilroy intenta construir un argumento capaz de unificar las perspectivas Norte - Sur, y no solamente Este-Oeste, del Atlántico Negro. Para tanto, deja de tomar en cuenta las gigantescas diferencias de poder, en el sentido geopolítico de las relaciones entre las naciones de ese Atlántico: Estados Unidos e Inglaterra de un lado y África, Caribe y América Latina del otro.⁹

Lo que me parece importante subrayar es que las comunidades afroamericanas que bordean el Atlántico están localizadas en el interior de estados-nación específicos y son por ende condicionadas políticamente por esa pertenencia. Aún cuando el Harlem sea un gueto de la ciudad de Nueva York, la cultura popular allí generada se globaliza a través del circuito norteamericano de los medios y afecta las comunidades negras de América Latina y el Caribe del mismo modo neocolonial con que la cultura occidentalizante hollywoodiana nos afecta a todos, blancos y negros, en nuestros países. Obviamente, hay apropiaciones creativas de esa cultura estratégicamente marginal por parte de nuestras colectividades de origen afro (como lo hay de toda forma de cultura) pero hay una dimensión en la cual se unen Hollywood y la cultura afronorteamericana. Más, ese realineamiento geopolítico estratégico provoca tal desequilibrio en el intercambio simbólico, estético y económico entre el Norte y el Sur que la propia concepción de ese Atlántico unificado puede ser cuestionada como un discurso ideológico de interés para los países anglosajones del Norte, en la medida en que confirma el rol protagónico de los líderes políticos, intelectuales y artistas negros del mundo de habla inglesa.¹⁰

Sobre la diáspora negra, la tesis de Gilroy (que no es exactamente igual al argumento de Stuart Hall sobre la identidad cultural en la diáspora, al cual volveremos más adelante) debe ser discutida también porque nos ayuda a tomar conciencia de que el lugar imaginario de la cultura de origen africano no ha cambiado mucho en el Occidente en los dos últimos siglos. Lo afro sigue siendo el signifiante favorito del entretenimiento blanco, no por el exotismo *tout court*, como ya lo fue en el siglo diecinueve el Oriente, pero por una torsión sorprendente de la relación con el elemento exótico: la exofilia. Lo afro es ahora la contraparte necesaria del etnocentrismo occidental que generó un extraño a que se tiene aprecio, cuyo lugar ya se estableció como íntimo y seguro. Lo que la cultura afro trae de exótico no amenaza, sino que se suma al plan “racional” ya establecido; enfin, lo complementa. Ya es posible para los blancos “africanizarse” sin dejar de ser occidentales de un modo como no les interesa “islamizarse” u “orientalizarse” en general.

Es notable la presencia y asimilación de la cultura afro (africana y afroamericana) en los movimientos urbanos de las metrópolis occidentales. Instituciones afro, como comparsas, grupos musicales, percusivos y de danza, agrupaciones de Carnaval, centros de capoeira, templos religiosos de candomblé, umbanda, santería, son cada vez más frecuentes y disponibles como experiencia para los jóvenes (y no solamente) de Uruguay a Canadá pasando por México, por todo el Caribe y países europeos, como Francia, España, Inglaterra, Italia, etc. Y si esa intimidad con un Atlántico negro pasa esencialmente por la vía del consumo; y si ese circuito transnacional de consumo es claramente controlado por los países

⁹ Rita Segato también ha subrayado las diferencias de poder que separan los dos lados de la línea Norte-Sur (Segato 1998).

¹⁰Rita Segato ha hecho un reparo distinto al modelo de Gilroy, observando que la idea de una África común es “inefficient when one is trying to appeal to people still well embedded in their local niches, engaged in their traditional, perhaps premodern or at least ‘hybrid’ (Canclini 1989), processes of production of subjectivity, entrenched in their own borders of alterity” (Segato 1998:130).

poderosos occidentales (con el liderazgo de los Estados Unidos, Inglaterra y Francia), hay un otro peligro geopolítico para Iberoamérica: que sean esos países, y no los que preservaron la mayoría de las instituciones culturales venidas de África con los esclavos, que construyan el discurso hegemónico sobre el lugar de la cultura de origen africano en el mundo contemporáneo. Lo que ocurre ahora, en casi todo el espacio occidental, es una independización radical entre la circulación de los símbolos de africanidad y el destino contingente, histórico, de las comunidades afroamericanas.¹¹

III. La Cultura Afro como Fetiché

La cultura afro crece ahora en el Occidente como un fetiché, de grandes proporciones. Ella pasa a simbolizar ahora lo “incorporado”, lo “encarnado”, una ideología de la retomada del cuerpo en un momento de extrema maquinización y casi robotización de la vida y de un régimen de trabajo que racionaliza la vida humana a un grado de control sin precedente en la historia de la humanidad. En ese contexto, las expresiones simbólicas afroamericanas juegan, en la fantasía, el papel de restituir los valores humanos perdidos en el Occidente actual: la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, el ritmo vital, la espontaneidad, el relajamiento de las tensiones, la sacralización de la naturaleza y el cotidiano.

Así, contra la colonización del mundo de la vida por la razón instrumental (para utilizar la conocida metáfora habermasiana), la cultura afro funciona como un fetiché poderoso entre los consumidores blancos, por la promesa de un tipo de convivialidad alegre, un contacto interpersonal directo, rico y sin barreras, una relación no-económica y una experiencia de lo dionisiaco. Mas aún, ella viene a favorecer una utopía sensualista, o anti-intelectualista. Es éste clima ideológico que provoca una esquizofrenia muy particular: los consumidores son capaces de atribuir riqueza simbólica y estética a la cultura afroamericana, pero no se sensibilizan con el estado de carencia y exclusión a que están sometidos los miembros de las comunidades afroamericanas que producen ese universo simbólico que les parece tan seductor. Y ese lugar de fetiché para ser canibalizado asume hoy día otra dramaticidad, porque ese exótico ya no es solamente un elemento ajeno que llena periódicamente un vacío: él ya constituye una dimensión simbólica que tiene su nicho establecido, visto por el Occidente como la parte exótica de su cultura - ya le pertenece “por derecho de uso”, por decirlo así.¹²

Como dije antes, ya se fueron los años noventa, con sus discursos elegíacos de la apertura de los mercados y el desarrollo de las naciones periféricas a través de la globalización. En aquél contexto, surgieron movimientos midiáticos de los países centrales en dirección a los periféricos, que proponían una especie de pedagogía de integración simbólica, según la cual el signo primitivo, o periférico, era rescatado por una forma estética generada por grandes artistas centrales, en su mayoría anglosajones. Ejemplos de ese modelo fueron los grandes shows de finalidad humanitaria con proyección mundial y los grandes festivales de “world music”. El arte performático africano fue inscrito, sonora e imagéticamente, en el centro de la forma estética popular occidental que ha venido por mediación de la industria

¹¹Son cuestiones como esa que pueden ayudar a reabrir un diálogo intelectual entre las varias concepciones de los (varios) Atlánticos negros.

¹²Para una lectura del canibalismo simbólico del Otro en Occidente, sobre todo de sus formas artísticas ver, entre otros, el ensayo de Deborah Root (1996). Stuart Hall también ha trazado una guía de lectura de los estereotipos de lo afro en el Occidente a través de las imágenes (Hall 1997). Para un análisis más amplio de los estereotipos de alteridad que circulan en los medios masivos occidentales en nombre de la ideología multiculturalista, ver Shoat/Stam (1994).

cultural a caracterizar a la juventud blanca: el rock'n'roll. Parcerías entre pop stars occidentales y artistas africanos y afroamericanos fueron establecidas y fijadas en símbolos de cooperación y amistad Norte-Sur, centro-periferia, blancos-negros, etc. Así, Peter Gabriel trajo el senegalés Youssouf N'dour para el circuito transnacional de los mega-shows y “descubrió” la afro-colombiana Totó la Momposina para la world music. Anteriormente, habíamos visto el mega-star Sting hacer parcería con el indio brasileño Raoni en el intento de ayudar a salvar la floresta amazónica. En aquél entonces, imágenes del rockero británico pintado como un indio en el Parque Nacional del Xingu dieron la vuelta al mundo. Una vez pasado el momento midiático de esa asociación, los compromisos mercadológicos de la carrera artística de Sting hablaron más alto que su discurso ecologista o que las tareas concretas de la militancia exigidas por la ONG que él había ayudado a crear. La relación entre el ex-Police y el líder indígena entraron en crisis y sus caminos se separaron en la misma encrucijada en que un día se habían encontrado. Más decepcionado que nunca con los blancos, Raoni siguió con su vida en la floresta y con su lucha indígena en el espacio nacional. Sting volvió a la condición anterior de rockero blanco internacional, sin los adornos “primitivos” temporarios con que se presentaba en aquella época.

La experiencia más compleja, sin embargo, de esa fetichización de la cultura afro desde el Primer Mundo fue el resultado de la utilización, por Paul Simon, del grupo baiano Olodum en su disco *Rhythm of the Saints*, hecho después de la parcería que había establecido con Ladysmith Black Mambazo en el disco *Graceland*. En el caso del Olodum, probablemente la canibalización de Simon tuvo consecuencias mucho más drásticas para la política de la cultura afro-baiana que la influencia de su disco en la lucha contra el apartheid en el África del Sur, en la cual probablemente haya jugado un papel positivo. La súbita proyección internacional del grupo baiano tuvo el efecto de transformar lo que era hasta entonces un colectivo de artistas con una propuesta clara de lucha contra el racismo y por la promoción de la comunidad negra pobre de Salvador en una marca, un logotipo internacional para consumo de turistas. La despolitización de Olodum empezó allí, con la introducción de una mirada externa que afectó la identidad política de sus líderes y les enseñó el camino de la cooptación y la disneyzación de su arte performático, en la ropa, las imágenes, la danza, la coreografía de los tambores y finalmente los ritmos y los textos de las canciones, los cuales fueron paulatinamente perdiendo su contenido reivindicatorio.

Paul Simon pagó a los líderes con la compra de casas en el Pelourinho, el centro histórico de Salvador, que pasó por reformas urbanas radicales en el inicio de los años noventa. Señales claras de corrupción financiera siguen circulando en la prensa desde el inicio del proyecto de asociación Simon-Olodum, hasta por algunos intelectuales bahianos conectados con los blocos. El modelo que parece haberse intensificado, a partir de aquél momento, en muchos blocos afro, es de reproducción de la desigualdad ya existente: la clase de los dirigentes acapara la parte principal de los recursos recaudados con los shows y con las ventas de productos y somete la mano de obra artística iniciante que trabaja en las presentaciones de los blocos a un régimen de explotación idéntico a aquél régimen blanco, de clientelismo y patriarcalismo post-esclavista, contra el cual supuestamente están luchando. Goli Guerreiro, que es de Salvador y conoce de cerca a todos los personajes de esa historia, discute en su libro esa crisis moral e ideológica de los blocos afrobaianos. Cita el músico y disidente del Olodum Neguinho do Samba, quien dirigió la percusión que aparece en la canción “Obvious Child”: “Olodum perdió el rumbo, en realidad no fue solamente Olodum, todos los blocos afro cambiaron. Pusieron de lado lo social y partieron para lo comercial... Yo me recuerdo de que cuando éramos pobres, nosotros nos abrazábamos y llorábamos juntos...” (Guerrero 2000:167).

Una vez conscientes de que se volvió posible ganar mucho dinero con su arte creada para la resistencia contra la opresión blanca, los blocos afros empezaron a jugar cada vez más

el juego del mercado, en sus dos frentes: para fuera, presentándose internacionalmente en el circuito del entretenimiento tipo world music, en el cual la protesta social se transforma en un simulacro estético inofensivo. E internamente, negociando con la industria baiana de turismo, ésta a su vez directamente dependiente del populismo reaccionario y socialmente injusto del poder local. Apoyándose en esa mirada externa, los blocos disputan los recursos puestos a su disposición por el empresariado y los políticos baianos, bajo la condición, obviamente, de silenciar su protesta. Vale la pena contrastar más dos discursos sobre el Olodum, de dos baianos, presentes en el libro *Black Brazil* dedicado a discutir la movilización social de las instituciones culturales afrobrasileñas: el de João Jorge, presidente de Olodum y el de Jefferson Bacelar, profesor de la Universidad Federal de Bahía. Mientras João Jorge defiende la política del grupo,¹³ Jefferson, a pesar de simpatizante y partero institucional del movimiento, ya señala claramente el proceso de cooptación.¹⁴

Ya en 1997, Henry Drewal había observado que en el día 20 de noviembre (día nacional de la conciencia negra en el Brasil) no se discutió más el racismo, ni la figura ejemplar del insurrecto Zumbi dos Palmares; lo que hicieron los blocos fue presentarse en un Club privado, para ser vistos por empresarios y promotores de eventos de varios países latinoamericanos, de Estados Unidos y de Europa. La idea de esos empresarios era escoger grupos con que pudiesen hacer tours por varios países. En vez de salir a la calle para denunciar el racismo y la condición miserable de vida de 90% de la población afro-baiana, lo que estaban haciendo los blocos, según Drewal, era de hecho “audicionar” en la búsqueda de contratos para presentarse en el exterior.¹⁵ No se trata aquí de ser negativo ni pesimista, pero sí de ofrecer una crítica (que incluso ya llega con retraso) a ese modelo de promoción de las formas culturales afroamericanas para entretenimiento que toma el mercado como neutral, desinteresado políticamente o exempto de las transformaciones simbólicas e ideológicas profundas que provoca.¹⁶

Entre tantos factores que debemos tomar en cuenta, vale la pena pensar también en el rol que juega la UNESCO (o que intenta jugar) en la escena cultural contemporánea. Aún cuando su poder de influencia y control haya disminuído considerablemente en las tres últimas décadas, es altamente significativo que ese organismo de proyección mundial expandió recientemente sus planes de protección del patrimonio cultural de la humanidad para en él incluir el patrimonio inmaterial de los pueblos. Más significativa aún, para la discusión de las culturas afroamericanas, es que la primera tradición cultural inmaterial que la UNESCO ha albergado oficialmente en su lista selecta sea la sociedad de los *Geledés*, (que

¹³ “We wanted to expand our institution beyond its educational activities to include jobs. Olodum’s boutique was created specifically for this purpose. Our men and women now make products which are sold both nationally and internationally. We produce Olodum’s shows in Brazil and abroad. The concrete result of reAfricanization is that today we have considerable sums of money at our disposal” (Rodrigues 1999:50).

¹⁴ “The transformation of black culture into a product of cultural industry also has a great impact on blacks themselves. The industry makes the selection, the choice of groups and individuals for insertion or ascension in the artistic and cultural world, generating divisions and disputes within the black community in relation to access to the capitalist market of symbolic goods. The status and prestige of individuals and blocos has begun to be measured by their acceptance, by the stage of cooptation in the world of the dominant” (Bacelar 1999:100).

¹⁵ Me baso aquí en una comunicación personal de Henry Drewal, quien hizo una presentación académica sobre ese tema en el Encuentro Anual da African Arts Association, en Atlanta, en abril de 1998.

¹⁶ Insisto en que no se debe confundir la crítica con una visión desesperanzada. Por ejemplo, para el caso de Puerto Rico, Ángel Quintero Rivera señala que la “folklorización” estética de la bomba (música y baile) ha contribuido para su revitalización en las comunidades de origen (Rivera 1998b). Ya en el caso de Uruguay, Luís Ferreira viene estudiando las asociaciones negras, vinculadas a las comparsas de candombe, tomando en consideración sus posturas políticas e ideológicas (Ferreira 1997 y 1999).

son los *egunguns*, o ancestros, femeninos) de los yorubas de Benin. Vale recordar que el culto a los *egunguns* (sobre todo a los masculinos) ha sido preservado con gran fuerza simbólica hasta hoy en el Brasil y en Cuba. Los Geledés congregan varias formas de arte: sus máscaras espectaculares, las danzas, los ritmos, las canciones, y también la creación de una espacialidad mitificada de poder.¹⁷

Esa discusión de patrimonio, que hasta ahora ha estado distanciada de las reflexiones que aquí nos moviliza, es de hecho muy apropiada, porque la mayor parte de las expresiones culturales afroamericanas vigentes es constituida de símbolos inmateriales y por ello la inclusión del Geledé abre un precedente muy importante en la lucha por la defensa de los valores socioculturales afroamericanos. Las políticas de protección y preservación han estado hasta ahora centradas en la herencia ibérica en América justamente por incluir bienes y monumentos: templos, edificios, ciudades, estatuas, cuadros, piezas de mobiliario, arte sacra, etc. Y en el caso de la cultura de los indígenas, también el legado histórico material adquiere especial importancia, como los sitios y las piezas arqueológicas. Ya en el caso del mundo afro, aún cuando haya templos, altares, tambores e indumentaria de los cultos y las cofradías, es el lado performático de la cultura afroamericana que más la distingue y la vuelve fascinante a los ojos del consumidor occidental - consecuentemente, es ese lado de la cultura expresiva, o performática, el que puede llegar a correr mayor riesgo hoy y por ello la nueva agenda de preservación del patrimonio de la UNESCO significa una alternativa, formulada en buena hora, de defensa de una dimensión constitutiva de la cultura afroamericana.

IV. Hibridismos, fusiones, reapropriaciones creativas

Frente a la avalancha (inevitable hasta ahora) de símbolos midiáticos transnacionales hoy día, las fusiones, sincretismos e hibridismos se han presentado como la alternativa posible, en términos de crear una dinámica positiva de reapropriaciones de los productos de esa industria cultural, predominantemente norteamericana, que se impone en todos los países iberoamericanos.¹⁸ Ha habido muchos movimientos de apropiación de esa cultura transnacional por parte de las comunidades negras, sobre todo urbanas, de casi todos los países latinoamericanos. Ejemplos fuertes de ello son el estilo musical rap, el baile hip hop, el funk, el reggae, la champeta colombiana.¹⁹ En todos esos casos, hay una presencia de signos transnacionales que son combinados o que asumen un significado local debido al cambio de contexto. Generalizando, se puede decir que, en esos procesos de recepción creativa, la pregunta simbólica no surge de los países centrales, sino que nasce directamente de las comunidades afroamericanas. Un gran ejemplo de ello es la trayectoria del rap. Creado en Puerto Rico, el rap creció en los Estados Unidos como una respuesta a los problemas vividos por los habitantes de los guetos negros de las grandes urbes. Más tarde se difundió en América Latina de un modo no muy distinto de cómo el rock'n'roll se difundió: como una expansión, por la industria cultural, de un género musical que tenía un sentido en un contexto específico.

En la medida en que ese conjunto de símbolos afro de origen periférico llegó a un gueto de un país central, su primer foco de atención fue la propia comunidad negra

¹⁷Sobre los Geledés, ver Drewal & Drewal(1983). Debo a Olabiyi Yai, embajador de la República de Benin ante la UNESCO, la información detallada sobre la reciente inclusión de los Geledés en la lista del patrimonio cultural de la humanidad a ser preservado.

¹⁸Sobre el hibridismo en América Latina, ver Canclini (1990). Sobre el lugar de los géneros híbridos en el universo musical afrobrasileño, ver Carvalho (2000a).

¹⁹Para la escena del rap y el funk en Rio de Janeiro, ver Micael Herschmann (1997 y (2000).

norteamericana segregada y discriminada por el racismo propio de aquél país. Por otro lado, varios símbolos negros desarrollados en los Estados Unidos fueron exportados también como fetiche para consumo e identificación, lo que genera un sentimiento de ambivalencia ideológica por parte de los afroamericanos de América Latina y el Caribe. Figuras como Michael Jackson, Spike Lee y Michael Jordan, entre otros, son idolatradas por los jóvenes de las comunidades negras latinoamericanas. Ello es positivo, por un lado, si pensamos en el efecto que esas figuras pueden tener como modelos de identificación que refuerzan el autoestima de la juventud negra. Por otro lado, hay también un efecto de dominación simbólica y de colonización del imaginario, en la medida en que esos negros poderosos se identifican con el imperio, que ejerce su opresión a través de una estructura poderosísima de consumo de bienes materiales e inmateriales y de control feroz sobre el origen y la circulación de los discursos de positividad, libertad y riqueza.²⁰

Aquí se establece una estructura comunicativa basada unilateralmente en un doble vínculo fragilizante.²¹ Por un lado los medios ofrecen a los negros latinoamericanos y caribeños una referencia de negros victoriosos que son iguales a ellos; por otro lado, esos negros norteamericanos son negros fundamentalmente distintos, porque pertenecen a un estado nación exclusivista y que se presenta como excepcional, y justamente por ello intenta reducir un papel protagónico imaginario de los negros latinos y caribeños - los mismos medios que los promueven diseminan una única saga victoriosa de los negros en el Nuevo Mundo: la saga norteamericana.²²

En todo caso, mi hipótesis es que la apropiación creativa es más efectiva en los casos en que los colectivos afroamericanos responden, aún cuando sea a través de los medios transnacionales, a formas estéticas generadas por los colectivos negros de los países centrales. Por supuesto, hay siempre una parte del movimiento que es cooptado y, después de un primer momento de resistencia, rebeldía y vinculación orgánica con las comunidades afro, decide jugar para el mercado, lo que termina por despolitizar y diluir el mensaje estético-ideológico de la forma híbrida generada en los países periféricos. En ese particular, el mismo dilema, entre la resistencia y la cooptación, amenaza tanto los colectivos marginados de los países centrales como aquellos de los periféricos. Hay un momento, sin embargo, en que los intereses de esos dos colectivos se oponen: la cooptación por el mercado en los países centrales intensifica los mensajes de duplo vínculo que interpelan a los colectivos periféricos.

Un caso ejemplar de esa ambivalencia es el mismo rap. Se trata de un movimiento que ha tenido enorme importancia por su capacidad de movilizar la juventud negra marginalizada de la periferia de las grandes ciudades latinoamericanas y caribeñas.²³ El rap (o movimiento hip hop como un todo, lo cual incluye la sonoridad del “mixing”, el break dancing y el arte muralista del grafiti)) logró producir una retórica nueva que denuncia los malos tratos, la

²⁰Hablo de una tendencia general, pero sin negar la existencia de espacios alternativos y de pequeña escala que también influyen en el orden cultural transnacional. Tal es el caso, por ejemplo, del reggae, difundido inicialmente a través de la pequeña industria disquera jamaicana, discutido, por ejemplo, en el trabajo de Roger Wallis y Krister Malm (1984).

²¹Utilizo aquí la teoría del duplo vínculo de Gregory Bateson, en sus ensayos sobre la esquizofrenia (Bateson 1987 y 1991). He teorizado también la esquizofrenia de la estructura de consumo en las sociedades periféricas (Carvalho 2000b).

²²Un episodio emblemático de ello fue la idolatría de Olodum hacia Spike Lee y Michael Jackson, manifiesta alrededor de la polémica grabación del videoclip “They don’t care about us”, analizado por Petra Schaeber (1997) y por mí (Carvalho 2001).

²³Sobre las raíces puertorriqueñas del rap y su traslado a los Estados Unidos, ver los trabajos de Tricia Rose (1994) y Juan Flores (2000).

exclusión y la discriminación racial y refuerza enormemente el auto-estima, por lo general muy baja, de los negros periféricos. Es un gran ejemplo de positividad de una forma híbrida. Tiene poca vinculación con la tradición mítica y ritual afroamericana porque surgió de la cultura midiática transnacional exportada por los centros, ella misma generada por grupos que, en consecuencia de la intensidad del proceso de exclusión social y de segregación a que fueron sometidos, perdieron los vínculos con las raíces míticas de la cultura afro, como la santería, el vodú y el candomblé. Por otro lado, justamente porque es vehiculado en gran escala midiática, depende del mercado actual, con sus distorciones brutales y su tendencia a la escala supra-colectiva, para no decir transnacional.

Hay entonces también una gran presión para que los artistas del rap jueguen primariamente para el mercado mayor y no para la comunidad negra periférica de donde surgieron y que son sus raíces. Marshall Berman, en un artículo reciente, señala ese peligro de la mercantilización despersonalizadora del rap norteamericano. Berman subraya que en su generación “los rappers que venían de lugares miserables cantaban para otras personas que también venían de lugares miserables”; y el rapper de hoy sabe “que su audiencia principal será blanca y de clase média”.²⁴ En el caso de la Afroamerica latina y caribeña, todavía las fusiones e hibridismos expresan una política de resistencia con un discurso alternativo y libertario, quizás má intensos y aún más teñidos de utopias que los apartan del nihilismo tan fuerte en los colectivos afro de Estados Unidos e Inglaterra.

Un ejemplo más, ahora de Colombia. En la región de Cartagena de Indias surgió un género de músicaailable llamado ahora de champeta. La champeta fue creada a partir del intento de los jóvenes negros de los barrios pobres de tocar ritmos foráneos que se oían en la región portuaria de la ciudad: barcos llegaban de África y tocaban música popular africana, incluyendo la mbaqanga, el soweto, el juju y el suku, género muy popular en Francia. La versión “distorcionada” de esos ritmos africanos varios condujo a la creación de la champeta, género que permitió expresar nuevos contenidos y hablar de la experiencia de discriminación racial de los jóvenes negros marginados, de un modo análogo a lo que pasa con el funk, el rap, hip-hop y el reggae.²⁵ De nuevo, el universo estético-ideológico ya se divide, entre una champeta gramscianamente “orgánica”, por así decir, vehículo de expresión de esa experiencia de exclusión y desigualdad crónica sufrida por la población negra de Cartagena; y una versión “tonta”, despolitizada, de ese mismo género, que habla de relaciones erótico-amorosas con doble sentido, reforzando los estereotipos machistas, comunes a muchos géneros musicales comerciales latinos y afroamericanos.²⁶ A propósito, esa escisión o alternancia ideológica intra-género existe también en el rap y en el funk, los cuales vehiculan, paralelamente a las reivindicaciones por ciudadanía y derechos civiles, textos de profundo machismo y misoginia. Sin negar esa oposición básica, a veces no se trata de una división simple y tajante, pero de un proceso de oscilación entre esas tendencias opuestas: tal proceso de zigzag entre la protesta y la tontería puede ser ilustrado con la reciente “Champeta de Bin Laden”, que se toca en las radios colombianas.²⁷

²⁴Ver Berman (2001:7).

²⁵ Sobre la historia y el contexto social de la champeta, ver Mosquera y Provansal (2000) y Bohórquez (2000). Agradezco a María Elvira Díaz por las referencias y por las discusiones sobre ese género afrocolombiano.

²⁶ Por supuesto, ni siempre se trata de una división simple y tajante, pero de un proceso de oscilación entre esas endencia opuestas. Jaime Arocha ilustró ese proceso de zigzag entre la protesta y la tontería con la reciente champeta de Bin Laden, que se toca ahora en las radios colombianas cantada por uno de los “champetudos” juguetones.

²⁷Soy grato a Jaime Arocha por la información sobre la champeta de Bin Laden.

Podemos introducir también en esa discusión el análisis de Stuart Hall sobre la identidad cultural en la diáspora, la cual puede capitalizar progresivamente el distanciamiento de las “raíces africanas” y construir un discurso estético nuevo que incorpore las reivindicaciones actuales por ciudadanía y universalización de los derechos civiles.²⁸ Hall cita el movimiento rastafari y la estética reggae que, para activar políticamente la conexión con África y hacer con que ella hablara para las comunidades negras periféricas desarraigadas, tuvo que “diferirla” en el sentido derrideano del término, para que de su ausencia histórica pudiese hacerse de nuevo presente en el mito rasta creado en la diáspora. Hoy día, ese estilo musical ya trascendió en mucho su origen jamaicano anglófono y es reapropiado creativamente por los colectivos afroamericanos en el Brasil, Venezuela, Colombia y demás países del Nuevo Mundo.

En la misma línea de Hall, Nestor García Canclini también ha enfatizado la positividad de los procesos de hibridación en el mundo afroamericano y caribeño.²⁹ Uniendo los acercamientos de Hall y de Homi Bhabha, también señala el rol de lo híbrido, capaz de desafiar y cuestionar la matriz anódina y comensurable del modelo multiculturalista anglosajón que separa los contingentes y domestica el orden cultural con la mera diversidad. Obviamente, ese hibridismo sólo es cuestionador en la medida en que los actores sociales sean capaces de luchar por mantener una lectura crítica de los símbolos culturales y resistan constantemente a los intentos de los poderosos por deshacer la ambigüedad y restaurar la norma y la unidireccionalidad de sentido. Un ejemplo que se me ocurre y que podemos ver todos los días es el multiculturalismo de la CNN: mujeres y hombres con los rasgos faciales, colores del piel y acentos ingleses de todas las partes del mundo leen las mismas noticias escritas en los Estados Unidos, todas con el mismo recorte ideológico y el mismo contenido compuesto en Atlanta. Más allá de ese formato estabilizador de la diversidad, las formas híbridas generan diferencia de un modo siempre inestable, provisorio, moviéndose en un espacio de constante diferimiento, desplazamiento y diseminación - situación de incertidumbre potencialmente creativa denominada por Homi Bhabha de tercer espacio.³⁰ Néstor Canclini conecta aún esas ideas con mi idea de la ecualización, metáfora que he tomado del campo de la grabación en que el mismo modelo de ecualización de frecuencias generado para la estética de la música occidental es aplicado para transmitir toda la música del mundo, domesticando su diferencia en un único molde de comensurabilidad y patrón estético.³¹

Entiendo que la utilidad de esas teorizaciones sea alertarnos para que nuestro esfuerzo para la preservación y el desarrollo de las formas simbólicas afroamericanas no resulten en un multiculturalismo ecualizado que domestique el carácter reivindicatorio y desestabilizador de las igualdades sufridas por nuestras comunidades afroamericanas.

²⁸Ver Hall (1996).

²⁹Sobre el hibridismo, ver Canclini (2000).

³⁰Ver Bhabha (1996). Hay todavía otros dos modelos posibles de lectura de la política de resistencia de las comunidades afroamericanas periféricas: lo que yo llamo de estética de la opacidad, que se opone a la estética clásica de la transparencia (Carvalho 1998) y la idea de camuflaje propuesta por Ángel Quintero Rivera (1992).

³¹ Sobre la ecualización, ver Carvalho (1996b). Rita Segato también ha discutido ese “aspecto banalizador, achatador, de la formación de identidades globales”, y contraponen la densidad de las alteridades históricas a la superficialidad meramente emblemática de las identidades políticas transnacionales (Segato 1999:188).

V. De las negociaciones a lo innegociable: los símbolos sagrados afroamericanos

El problema mayor, en un contexto de desarrollo de la cultura afroamericana, son las tradiciones ritualizadas, o sagradas, las cuales no operan en el mismo espacio de traducibilidad cultural común a las formas profanas, o secularizadas. Para ellas, muchas veces la exposición o la apropiación comercial puede tener un efecto devastador. Y esas apropiaciones forman una cadena mimética, según la cual no solamente el blanco de los países centrales canibaliza las formas simbólicas afroamericanas tradicionales, como también esa mirada canibalizadora es introyectada por los mismos miembros de las comunidades periféricas, que pasan a establecer, con sus tradiciones, idéntica relación predatoria. Y algo aún más grave y que amerita una reflexión densa: no solamente los blancos periféricos miran su cultura afro con la mirada mercadológica y exotizante: también algunos artistas negros ya se comportan del mismo modo. Daré dos ejemplos, también de Brasil, pero que posiblemente encontrarán resonancia con lo que pasa actualmente en otras regiones de Afroamerica.

La primera se refiere a la tradición sagrada de los Congados. Los Congados son las cofradías afrocatólicas brasileñas que ofrecen un espacio ritual poderoso de afirmación de la condición negra en el Brasil, equivalente, en importância simbólica, al candomblé. El repertorio del Congado se canta predominantemente en portugués, pero todas las canciones poseen un sentido esotérico, opaco para los que no pertenecen a la cofradía. Después de casi 200 años de relativo control sobre su universo simbólico, los practicantes del Congado empiezan a enfrentar, en la última década, un problema para el cual no están preparados. De repente, dentro de esa lógica voraz de la búsqueda de lo exótico que caracteriza el canibalismo cultural contemporáneo, aparecieron grabaciones de cantos rituales del Congado. Ello ha iniciado una gran crisis en el interior de los grupos e incluso ha provocado divisiones políticas, entre los que permitieron la grabación a cambio de algunos beneficios y los que repudiaran integralmente la divulgación del repertorio de cantos sagrados fuera de su contexto ritual.

Hasta Milton Nascimento, astro de la música popular brasileña y que es un negro de Minas Gerais (estado principal de la tradición del Congado), hizo un espectáculo audiovisual, divulgado después en video y CD, llamado “Tambores de Minas”, en el cual usa la música del Congado y se presenta con el atuendo ritual de las cofradías. Ello también ha causado divisiones en las comunidades. En fin, la voracidad de la world music ha llegado hasta ellos, que se habían preservado intactos de la mercantilización expropiadora de su arte. La diferencia de poder, obviamente, es gigantesca, entre las comunidades de Congados y las empresas que participan del circuito nacional e internacional de la producción audiovisual.

Sintetizo ese dilema insistiendo en los límites de la expropiación y de la reappropriación creativa. Como ya hemos discutido anteriormente, frente a la avalancha midiática impositiva de símbolos seculares, la reacción de los colectivos afroamericanos no ha sido la de construir una barrera de rechazo absoluto ni de asimilación sin resistencia. Sensibles a una política de hibridización o de tercer espacio, muchos colectivos afros han construido una posición que prioriza lo negociable desde el punto de vista simbólico. Sin embargo, esa negociación es más factible porque se trata de símbolos midiáticos profanos, que ya fueran generados dentro de una ideología de descontextualización, típica de la cultura popular comercial.³²

Ello no quiere decir que en el campo de lo sagrado no haya existido negociación: por lo contrario, la mayoría de las instituciones de origen afro de Iberoamerica se caracterizan por su gran capacidad de incluir y asimilar lo diferente. Es de ahí que surgió el propio modelo de sincretismo, que implicó históricamente en una coexistencia de principios y símbolos

³²He teorizado esa descontextualidad primordial de la música popular en otro trabajo (Carvalho 1999).

religiosos de orígenes distintos. Pero aún así, la expropiación unilateral de una forma simbólica sagrada revestida de poder iniciático y resguardada del público de fuera por una protección ritual puede destruir una tradición religiosa o espiritual, en la medida en que destruye el ténue velo de la ilusión mítica del poder sobrenatural guardado en una canción y en palabras que no se cantan ni se pronuncian fuera de su contexto. Como el candomblé de Brasil, el Geledé de Benin y sus equivalentes en toda Afroamérica, el Congado es una tradición iniciática y, como tal, su fuerza es también su fragilidad. Encamino la discusión entonces para el siguiente punto: si hace sentido enfatizar lo negociable frente a la presencia impositiva de las formas populares transnacionales que generan híbridos y fusiones creativas y dinámicas, entonces hace idéntico sentido, para el caso de las tradiciones sagradas, enfatizar lo innegociable. Lo negociable sólo puede operar de un modo constructivo si se presupone aquello que es innegociable. El canto ritual iniciático no puede volverse mercancía. Desarrollar las tradiciones sagradas afroamericanas es protegerlas de la letal mercantilización creciente de las cosas del mundo.

La crisis vivida por el Congado fue provocada por la destrucción de una fantasía fundamental para la manutención del auto-estima de las comunidades que cultivan símbolos sagrados: la creencia de que son capaces de controlar la diseminación de los textos culturales que producen. Los Congados sienten que empezaron a perder el control de sus textos sagrados. Idéntico sentimiento (o por lo menos presentimiento) debe asaltar en este momento inúmeras comunidades e instituciones culturales en toda el área afroamericana.

Contrastemos el Congado por un momento con otras instituciones culturales aforamericanas poderosas que se expanden constantemente sin perder su aura de misterio y sacralidad. La santería, por ejemplo, es tan “auténtica” en Miami cuanto en Habana, Caracas o Ciudad de México. Lo mismo se puede decir de la umbanda y el batuque brasileños, que se expandieran enormemente por Argentina y Uruguay sin destruir su núcleo iniciático. Y otro ejemplo, aún más espectacular, es la capoeira brasileña, que se expande por todo el mundo, en general preservando sus características rituales derivadas de un saber colectivo afrobrasileño que carga en su formación. Obras como la de Bira Almeida, por ejemplo, maestro de capoeira que vive en los Estados Unidos hace más de veinte años y que escribió un libro importante para un público no brasileño, confirman la capacidad de adaptación del núcleo simbólico de la capoeira a un ambiente sociocultural tan distinto como el norteamericano³³.

En los casos del candomblé, santería, capoeira, los maestros, es decir, las personas que encarnan la memoria y la sabiduría vivas de la tradición viajan a los países distantes, para allí adonde la institución cultural afroamericana no había llegado directamente desde África. Ellos pueden entonces enseñar a los extranjeros esa relación con el sagrado que cultivan. Ya no sería entonces un producto simbólico que sería trasladado y ofrecido como mercancía para consumo, pero una institución de origen africano que llega a lugares antes no tocados por ese universo. Ésta sería quizás la manera en que el hibridismo fuera positivo aún en la esfera de lo sagrado.

Está implícita, entonces, en ese traslado feliz en algún otro océano o continente, la idea de un(a) maestro(a) vivo(a). Son los cultores que se desplazan y se adaptan a ese nuevo ambiente - muy parecido, enfin, al modo como las tradiciones del Oriente crecen en el Occidente secularizado, marcado por el declinio del lado iniciático del cristianismo. El budismo zen, el budismo tibetano, el sufismo, el hinduismo, el taoísmo, todos crecen con base en el liderazgo de maestros de esas tradiciones. La idea de institución cultural se casa, de nuevo, muy bien con una idea preservacionista y al mismo tiempo dinámica: preservar el Geledé sería preservar la institución Geledé y no hacer un museo con máscaras muertas que una vez fueron usadas por los iniciados en la sociedad Geledé.

³³Ver Almeida (1986).

VI. El copyright y la piratería: la creatura contra el creador

Otra cuestión legal, con implicaciones políticas y económicas evidentes es la presión anglosajona, liderada por los Estados Unidos, para imponer al mundo entero su sistema de derechos autorales, basado tanto en la obra cuanto en el autor definido jurídicamente como propietario individual. Ese sistema de derechos autorales amenaza frontalmente la autonomía de cualquier comunidad o colectivo de autores que cultivan las miles de tradiciones musicales del mundo que no lograr detener o impedir la grabación del repertorio de sus cantos y ritmos y la filmación de sus danzas. Volviendo un instante al esfuerzo preservacionista de la UNESCO, en lo que atañe al patrimonio inmaterial, qué pasaría si alguien grabara y filmara las danzas y canciones de la sociedad de los Geledés y la distribuyera comercialmente sin la autorización consciente de los miembros iniciados? Aún cuando su patrimonio simbólico estuviera nominalmente protegido, la comunidad yoruba podría perder el control efectivo sobre él, porque la distribución de la grabación y del video no estaría más en sus manos. El arte Geledé entraría en un circuito totalmente ajeno e incontrolable de las mercancías y su destino sería decidido, probablemente, muy lejos de Benín, o de cualquier otro punto de la Costa Occidental africana. Dependería de decisiones comerciales llevadas a cabo por personas que a lo mejor ni siquiera saben qué es una máscara Geledé y qué significado tiene para aquellos que la utilizan y la cultivan ritualmente.

Por supuesto, los problemas más graves han surgido hasta ahora con grabaciones de música popular, pero éstas casi siempre incluyen también piezas del patrimonio popular. Y las gigantescas fusiones de las empresas de los medios de comunicación y entretenimiento del mundo, ocurridas sobre todo en los años 90, ya han causado una pérdida considerable en nuestras tradiciones musicales de origen popular. Una materia reciente del crítico musical Ciro Pedroza ilustra estos problemas en el Brasil.³⁴ Las cinco empresas que dominan 96% del mercado de la música en el mundo (las llamadas majors: EMI, Warner, BMG, Sony y Universal - Polygram y Phillips)³⁵ compraron no solamente todas las pequeñas grabadoras brasileñas, sino también todas nuestras casas editoriales, tales como la Irmãos Vitale y la Casa Odeon, adonde los músicos registraban la propiedad de sus canciones. Así, las majors tienen el derecho de propiedad y de reproducción de gran parte del repertorio más conocido de la música popular brasileña. Por ejemplo, toda la obra de Milton Nascimento y Fernando Brandt, registrada en los años 70 en el editorial Arlequim, pertenece ahora a la EMI. Una consecuencia siniestra de esa apropiación simbólica disfrazada de inversión capitalista es que, ahora, una de las más famosas canciones brasileñas, “Travesía,” cambió de nombre y se llama “Bridges” y sus autores pasaron a ser Milton Nascimento y Give Lee, que la tradujo para el inglés. Fernando Brandt, el autor de esa bella poesía cantada aparece ahora (y solamente lo hará cuando la canción sea de nuevo editada en portugués) en el papel subalterno de mero traductor.

Hay casos aún más graves: todas las docenas de discos, resultado de una extensa investigación de campo y registro sonoro etnográfico de géneros tradicionales y regionales brasileños realizados por la Discos Marcus Pereira, pertenece hoy a la American Online. La historia es típica: endeudada, la Marcus Pereira vendió su acervo para la Copacabana Discos, la cual fue después comprada por la EMI, posteriormente vendida a la Time Warner, que fue ahora comprada por la AOL. En consecuencia de esas mega-fusiones de capitales, uno de los más importantes documentos brasileños de las llamadas “música de raíz” (entre ellos, un

³⁴Ver Pedroza (2000).

³⁵Para un análisis del rol de esas majors en la música mundial, ver Yúdice (1999).

conjunto de 16 discos que incluye varios géneros musicales y coreográficos de origen afro) salió de circulación y es poco probable que sea de nuevo reeditado en un futuro próximo.

Idéntico destino trágico tuvo el repertorio de la gran cantante de samba Clara Nunes: su opus entera es ahora propiedad norteamericana y circula cada vez menos en nuestros medios de comunicación audiovisuales. Y hasta Hermeto Paschoal, quizás nuestro músico popular más original y autónomo, para tocar su música en conciertos, tiene que pedir permiso a una de las majors....si no quiere caer en la ilegalidad de ser flagrado pirateándose a sí mismo! Finalmente, dos ícones máximos de toda la historia del samba brasileño pertenecen a la BMG, que ciertamente no les da prioridad en sus planes de control mundial de la música: “Pelo Telefone,” atribuido a Donga y considerado el primer samba grabado; y “Carinhoso,” de Pixinguinha, unánimamente aclamada por la crítica y los apreciadores en general como la mejor canción popular de la historia brasileña.

Esa apropiación de bienes simbólicos afrobrasileños tan importantes en un esquema de concentración de poder tan feroz (y sin precedentes en la historia de la humanidad) por parte de esos conglomerados corporativos transnacionales transmite otro significado a la discusión sobre la propiedad de los bienes artísticos y simbólicos en general.³⁶ Si el control de la reproducción del repertorio musical de un país se desplaza para un territorio económico, político, nacional y jurídico de todo ajeno a los intereses y aspiraciones de los colectivos locales (y sobre todo de los jóvenes artistas, que necesitan entrar en contacto con las creaciones más importantes de sus comunidades), la propia noción de lo que se llama actualmente piratería debe ser problematizada. Sin cerrar ya el asunto, propongo por ahora retomar la discusión iniciada en mis comentarios al trabajo de George Yúdice sobre la industria de la música en América Latina.³⁷

Frente a mi defensa del carácter democratizante de la piratería, porque permite la circulación de un repertorio silenciado, Yúdice respondió, correctamente en términos estadísticos, que la música pirateada es la misma vendida legalmente, y que 75% de la música tocada en la radio en el Brasil es brasileña. Pero hay un problema aquí que sigue sin solución por ahora: cómo conectar la producción cultural con el control de los derechos de autor? O sea: qué nos queda cuando la buena música brasileña tocada en nuestras radios ya no pertenece más al Brasil?³⁸ Lo que asistimos ahora (repito, por la primera vez en la historia), es que un pequeñísimo grupo de países empieza a apropiarse, exclusivamente a través de leyes del mercado controladas también por ese mismo grupo (basicamente, Estados Unidos, Japón, Inglaterra, Francia y Holanda), de una parte considerable y simbólicamente central para la construcción de un sentido de pertenencia y de auto-estima, del patrimonio cultural de inúmeros otros países del mundo. De salida, deberíamos poner en discusión el propio estatuto ético de lo que pasa actualmente por la legalidad del comportamiento de las majors disqueras; a partir de allí, se puede distinguir lo que significa piratear grabaciones de propiedad de las majors y grabaciones editadas por pequeñas grabadoras independientes, hechas por artistas que luchan por presentar sus trabajos alternativos.

El problema de la propiedad y el control sobre la circulación de obras importantes de la producción cultural de un país por parte de estados, empresas y fundaciones es de tal dimensión que va mucho más allá de la esfera específica de la cultura afroamericana y afecta

³⁶Para una discusión minuciosa de la legislación actual sobre derecho autorral en el showbusiness, ver Gueiros Júnior (2000). Ver también la materia de la revista *Caros Amigos*, O Som da Ética (2000), que muestra el control ejercido por la industria fonográfica sobre los artistas.

³⁷ Ver Yúdice (1999) quien, en su texto, resume también algunos de mis argumentos en favor de la piratería.

³⁸Por supuesto, no soy yo, pero es el mismo público oyente y consumidor que ha juzgado positivamente ese repertorio a lo largo de décadas.

también otros dominios artísticos, como las artes plásticas y hasta la arquitectura. Un ejemplo reciente y dramático de ese tipo de apropiación mercantilizadora y exclusivista es el caso de la excepcional obra del arquitecto mexicano Luís Barragán. El Museo Vitra de Suiza tiene ahora control completo sobre todos sus documentos, reproducción de toda su obra (incluyendo las reproducciones ya existentes) y hasta del nombre “Luís Barragán”. México depende de la autorización de la fundación suíza para cualquier exposición, publicación y hasta para un documental educativo sobre la obra de su más importante arquitecto del siglo veinte.³⁹

Regresando al tema de la música, no se puede simplificar ese argumento y clausurar la discusión dentro de los límites estrictos de la música popular comercial. De hecho, un número cada vez mayor de tradiciones culturales afroamericanas son registradas por medios audiovisuales, y el propio formato de distribución comercial de las músicas y danzas tradicionales hace con que se tornen cada vez más próximas, estéticamente, de las formas populares. Con eso, cresce su interés como arte de consumo y despierta, obviamente, el apetito de las majors por adquirir la propiedad sobre ellas. Así, el proceso de mercantilización de los géneros tradicionales afroamericanos va creciendo como consecuencia de un conjunto de factores que se potencian mutuamente cuando actúan al mismo tiempo: la estética de los medios de comunicación masiva; el fetiche de lo afro; el creciente gigantismo de las corporaciones de entretenimiento; las políticas neoliberales de nuestros estados subalternos que transfieren la gestión del patrimonio cultural para las empresas privadas.

Sobre la tiranía mundial de las majors de la música (y sobre las demás majors, del cine, del video, de los medios impresos, de los libros, etc), se puede perfectamente objetar y decir que hablo solamente de una posibilidad de que ciertos repertorios sean silenciados. Parece razonable suponer que, en la medida en que los productos culturales se vuelvan cada vez más mercancías, mayor motivo habrá para que amplíen su capacidad de circulación, puesto que las empresas quieren ganar dinero con la cultura en cuanto mercancía a ser consumida, afro y no afro. Este argumento tiene mayor o menor fuerza a depender de la cantidad de fe que uno deposite en la mente de los mega-capitalistas que controlan ese mercado - como si esos pocos super-poderosos asumieran para ellos mismos la noble misión de estimular y preservar las expresiones simbólicas de la humanidad, más arriba de sus compromisos económico-financieros; sus lealtades e intereses políticos e ideológicos; sus preferencias y adhesiones étnicas, raciales e identitarias; y cuantos más factores sociales y hasta psíquicos derivados de su modo extremadamente particular de vivir y relacionarse con el mundo de los hombres y la naturaleza.

VII. Post scriptum anticipado: tres modelos de política cultural

Ya que se trata de ecuacionar el rol del patrimonio sociocultural afroamericano para el desarrollo del area iberoamericana, propongo hacer hincapié, como principio general de acción, en la promoción de la ciudadanía en las comunidades afro. Ello implica en distinguir muy brevemente, pero con claridad, dos formas de ver la cultura. En la concepción predominantemente norteamericana, la cultura es una mercancía y el problema cultural se resume básicamente a un problema económico: individuos producen y consumen bienes culturales a través de las mismas operaciones de compra y venta que orientan todos los sectores de la economía.⁴⁰ En la concepción que podemos llamar de socialista o social-

³⁹Agradezco a Adriana Malvido por las informaciones sobre la compra de Barragán (ver sus artículos detallados sobre el tema en Malvido 1998a, 1998b, 1998c, 1998d y 1998e). Para un análisis de la crisis cultural generada por el mismo tipo de control mercantilista sobre la reproducción de obras de arte (que son todas mercancías con propietarios), ver el reciente número del *Caderno T* con artículos de Rosa Maspons (2002) y Teixeira Coelho (2002).

⁴⁰Obviamente, muchos son los países que siguen esa concepción, pero la escala global de la industria cultural

demócrata (vigente, con grados y matices, en Cuba, China, Canadá, Australia y Europa, por ejemplo) el acceso a la cultura es entendido como un derecho del ciudadano. Aquí, no solamente hay un producto cultural, que es una mercancía, pero hay una comunidad por detrás, de quien produce formas simbólicas. En la primera concepción, de corte economicista, los grupos humanos que se relacionan con los productos culturales son vistos como consumidores; en una concepción socialista/social-demócrata, se enfatiza que alrededor de los bienes culturales hay siempre un público, no necesariamente de compradores de las formas simbólicas, pero ciertamente de ciudadanos. Todavía una otra realidad política, cuyo análisis detallado podría tornar más compleja la oposición entre esas dos concepciones de cultura, es el papel que juegan las grandes fundaciones privadas, poderosísimas en países como los Estados Unidos y en Europa Occidental. Esas instituciones actúan simultáneamente como vehículos capaces de responder, en la condición de empresas, a las demandas de la sociedad y también como entidades con autonomía suficiente para formular sus propias líneas de política cultural - funcionando entonces en un espacio móvil en el cual pueden ocupar tanto la función del mercado como la del estado. Debido a su actuación internacional, las fundaciones influyen, entre otros, el universo artístico afroamericano, a través de apoyo a grupos e individuos, en los intersticios de la actuación del estado y de los sectores del mercado no directamente relacionados con las políticas de cultura.

Podríamos todavía decir todo lo anterior en otros términos al distinguir las diferentes concepciones de política cultural. Las resumiría en tres posiciones. En la visión liberal, que impera hoy en todos los países latinoamericanos con excepción de Cuba, la política cultural es supuestamente ejecutada por la sociedad, que influencia el mercado con sus demandas – el binomio sociedad y empresa privada se estimulan mutuamente y el Estado solamente regula esa relación. En la visión populista, el Estado dona al pueblo los bienes culturales y es el primer agente en la toma de decisión de qué bienes simbólicos deben circular por la sociedad; y es él quien hace la parcería fundamental con la iniciativa privada. En fin, en la concepción ciudadana-socialista de política cultural, la cultura es un derecho entre tantos otros y la sociedad civil debe cobrar primero del Estado la implementación y estímulo de los circuitos culturales locales o regionales, antes de someterse integralmente a los intereses de la iniciativa privada. Por más simplificado que sea ese cuadro, juzgo imprescindible que lo tengamos como referencia para situar la discusión en un plan ideológicamente reconocible y abierto.

VIII. Propuestas de intervención y desarrollo

1. Las leyes actuales de copyright en América Latina inciden directamente sobre el problema del desarrollo de la cultura de las comunidades afroamericanas. La OEI podría intentar influenciar los países miembros para formular una nueva orientación acerca del derecho sobre la producción cultural, que protege más al autor, en contraposición a la norteamericana, que trata todas las manifestaciones culturales como mercancía, sin admitir especificidades en la producción simbólica de la humanidad. Podemos nos inspirar en la lucha de Francia contra los Estados Unidos en la Organización Mundial del Comercio, en que Francia insiste en marcar una diferencia entre los bienes culturales y los demás bienes de comercio que circulan por el mundo.

2. Otro mecanismo posible de preservación y control contra el canibalismo y la destrucción simbólica sería intentar fijar límites de algunos años solamente para la propiedad de bienes culturales por parte de agentes externos a las comunidades. Principalmente, habría que desarrollar mecanismos jurídicos que aseguren la propiedad colectiva de los bienes

norteamericana ciertamente convierte los Estados Unidos en referencia principal de esa visión de cultura.

simbólicos centrales para la auto-identificación de las comunidades afroamericanas.

3. Las políticas de acción afirmativa son otro factor importante en un programa de desarrollo de las comunidades afroamericanas. Al final, estamos hablando de los colectivos de descendientes de una historia marcada por la esclavitud que componen el segmento más desprotegido, abandonado y discriminado de nuestros países, presentando los peores índices en el cuadro internacional comparativo de desarrollo humano. Aquí podemos vislumbrar inúmeras acciones concretas de intervención. Una de ellas podría ser crear programas de apoyo y becas que privilegien los jóvenes de comunidades pobres de origen afro que ya tengan conocimiento o que sean cultores de las formas de arte y cultura, tradicionales y/o experimentales.

4. En esa misma línea de combatir la exclusión y apoyar un mayor rol protagónico para los creadores afroamericanos, la OEI podría diseñar programas de estímulo a los movimientos y asociaciones culturales creadas por los colectivos afros que reivindican ciudadanía y participación en los procesos decisorios de las regiones en donde actúan. Ello nos apartaría de una perspectiva meramente culturalista del problema y permitiría enfatizar el desarrollo de la cultura como un desarrollo de las comunidades de origen afro. Esos programas de apoyo, en la frontera de lo estético y lo político, podrían contribuir para que ciertas experiencias innovadoras y creativas (como la de los bloques afrobaianos aquí mencionados) no se malogren políticamente a medio plazo o se trivialicen estéticamente en consecuencia de la cooptación por el mercado y por falta de interlocutores políticos críticos, cuestionadores y solidarios.

5. Dar atención especial a los proyectos de pequeña y mediana escala existentes en las comunidades afroamericanas como, por ejemplo, encontrar mecanismos de estímulo y apoyo para las grabadoras independientes, las compañías de teatro, de producción de video y demás expresiones artísticas. Muchas de las propuestas más creativas de renovación de las formas artísticas han surgido en las centenas de productoras locales presentes en los diversos países de Afroamerica. Quizás sea el caso, incluso, de pasar leyes nacionales de protección de las pequeñas empresas de producción artística afroamericana. En un mundo con tal grado de voracidad del capital y con su contraparte de total irresponsabilidad e insensibilidad con respeto a las consecuencias nacionales, regionales y comunitarias de las decisiones de los inversores y especuladores, es necesario pensar en proteccionismo, del mismo modo como los estados dominantes lo hacen en los diversos sectores de sus economías. Si Francia, aún con su influencia mundial, se preocupa abiertamente en proteger su espacio de producción cinematográfica para que ella no sucumba definitivamente frente a Hollywood, con mucho mayor razón debemos encontrar urgentemente mecanismos de preservación y estímulo de la producción cultural afroamericana a niveles regional y local.

6. Otra área de intervención que toca la raíz de las desigualdades raciales y sociales y la discriminación histórica sufridas por las comunidades afroamericanas sería una intervención radical en los currículos escolares, en todos los niveles, tanto en los países del área, donde las comunidades fueron generadas, como en los países que albergan migrantes afroamericanos. Habría que introducir textos transcritos de literatura oral, mitos, cantos, biografías, descripciones de instituciones culturales, formas artísticas, de modo a reescribir las historias nacionales de nuestros países, por lo general altamente eurocéntricas, llamando la atención para el papel importante y protagónico de los afroamericanos. Ello intensificaría en no poca medida el auto-estima de los afroamericanos (tanto de los nativos como de los migrantes) y mejoraría su disposición a la imaginación que produce y reproduce cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Bira *Capoeira. A Brazilian Art Form*. San Francisco: North Atlantic Books, 1986.
- BACELAR, Jefferson Blacks in Salvador: Racial Paths. En: Larry Crook & Randal Johnson (eds), *Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization*, 85-101. Los Angeles: UCLA Latin American Center, 1999.
- BASTIDE, Roger *Les Amériques Noires*. Paris: Payot, 1967.
- _____ *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1971.
- BATESON, Gregory Toward a Theory of Schizophrenia & Double Bind. En: *Steps to an Ecology of Mind*. Londres: Jason Aronson, 1987.
- _____ Cultural Problems posed by a Study of Schizophrenic Process. En: *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*. New York: HarperCollins, 1991.
- BERMAN, Marshall O Canto à Beira do Precipício, *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, págs. 5-9, 14 de octubre de 2001.
- BHABHA, Homi *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- _____ O Terceiro Espaço. Entrevista a Jonathan Rutherford, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No. 24, 35-41, 1996.
- BOHÓRQUEZ, Leonardo La champeta en Cartagena de Indias: Terapia popular de una resistencia cultural. Paper inédito. 2000.
- CANCLINI, Néstor García *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Consejo Nacional para las Artes \Grijalbo, 1990.
- _____ *Consumidores y Ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.
- _____ *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- _____ The State of War and the State of Hybridization. En: Paul Gilroy, Lawrence Grossberg & Angela McRobbie (orgs) *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, 38-52. Londres: Verso, 2000.
- CANCLINI, Néstor García & Carlos Juan Moneta (orgs) *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. Mexico: Grijalbo \Caracas: SELA, 1999.
- CARVALHO, José Jorge Globalization, Traditions, and Simultaneity of Presences. En: Luíz Eduardo Soares (org), *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*, 414-456. Rio de Janeiro: UNESCO \ ISSC \ EDUCAM, 1996a.
- _____ Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. I, 253-271 (Madri), 1996b.
- _____ Estéticas de la Opacidad y la Transparencia, *Antropologia. Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, Vol. 15-16; Volume temático: El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música; marzo-octubre, 59-89, 1998.
- _____ The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music. En: Larry Crook & Randal Johnson (eds), *Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization*, 261-295. Los Angeles: UCLA Latin American Center, 1999.
- _____ Afro-Brazilian Music and Rituals. Part 1: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba. Duke - University of North Carolina Program in Latin American Studies, *Working Paper Series # 30*. Fevereiro, 2000a.
- _____ A Morte Nike: Consumir, o Sujeito, *Universa*, Vol. 8, N° 2, 381-396. Universidade Católica de Brasília, junho, 2000b.
- _____ Orson Welles e Spike Lee: Dois Momentos do Imaginário Inter-racial do Brasil e dos Estados Unidos. Brasília: Departamento de Antropologia, Série Antropologia, Universidade de Brasília, 2001.

- COELHO, Teixeira Desfrute quase clandestino, *Caderno T*, No. 15, janeiro de 2002 (São Paulo).
- DREWAL, Henry John A Luta Continua: Arts and Agency in the 1997 “Celebração da Herança Africana”, at the Rethinking the Diaspora Conference of the African Arts Association at Emory University, Atlanta, April 18, 1998.
- DREWAL, Henry John & Margaret Drewal *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- FERREIRA, Luís *Los Tambores del Candombe*. Montevideo: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.
- _____. Las Llamadas de Tambores. Comunidad e Identidad de los Afro-Montevideanos. Tesis de Maestría en Antropología. Brasília: Departamento de Antropología, Universidad de Brasília, 1999.
- FLORES, Juan *From Bomba to Hip-Hop*. New York: Columbia University Press, 2000.
- GILROY, Paul *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- GUEIROS JÚNIOR, Nehemias *O Direito Autoral no Showbusiness*. São Paulo: Gryphus, 2000.
- GUERREIRO, Goli *A Trama dos Tambores. A Música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HALL, Stuart Identidade Cultural e Diáspora, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No. 24, 68-75, 1996.
- _____. The Spectacle of the “Other”. En: Stuart Hall (ed), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, 1997.
- HERSCHMANN, Micael *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MALVIDO, Adriana México tiene la obra de Barragán; los derechos autorales son de Suiza, *La Jornada*, martes 10 de marzo de 1998 (México).
- _____. La obra de Luís Barragán es un asunto de soberanía cultural: FAT, *La Jornada*, miércoles 11 de marzo de 1998 (México).
- _____. Asunto de soberanía cultural, los derechos de Barragán, *La Jornada*, jueves 12 de marzo de 1998 (México).
- _____. Con o sin declaratoria, debemos preservar el acervo de Barragán, *La Jornada*, viernes 13 de marzo de 1998 (México).
- _____. Por la crisis, el archivo Salas Portugal sobre Barragán se vendió a suizos, *La Jornada*, sábado 14 de marzo de 1998 (México).
- _____. Propondrá la Barragán Foundation firmar un convenio con México, *La Jornada*, domingo 15 de marzo de 1998 (México).
- MARTINS, Leda Maria *Afrografias da Memória*. São Paulo: Perspectiva\Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MASPONS, Rosa Reprodução de imagem, entre o direito e a usurpação, *Caderno T*, No. 15, janeiro de 2002 (São Paulo).
- O Som da Ética. Entrevista com Lobão, Zeca Baleiro e Nehemias Gueiros Jr., *Caros Amigos*, Ano III, No. 34, p. 22-28, janeiro de 2000.
- MOSQUERA, Claudia & Marion Provansal Construcción de la identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de la champeta, *Revista Aguaita*, No. 3, Cartagena, junio de 2000.
- PALMIÉ, Stephen Africanizing and Cubanizing Discourses in North American Orisaworship. En: Richard Fardon (ed), *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. Londres: Routledge, 1995.
- PEDROZA, Ciro Quem é que manda na nossa música?, *Caros Amigos*, Ano IV, No. 40, p. 15, julho 2000.

- RIVERA, Ángel G. Quintero El tambor camuflado, la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada, *Boletín Americanista*, Vol. 42-43, 87-106 (Barcelona), 1992.
- _____ *Virgenes, Magos y Escapularios. Imaginería, Etnicidad y Religiosidad en Puerto Rico*. San Juan: CIS, 1998a.
- _____ *Salsa, Sabor y Control*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998b.
- RODRIGUES, João Jorge Olodum and the Black Struggle in Brazil. En: Larry Crook & Randal Johnson (eds), *Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization*, 43-51. Los Angeles: UCLA Latin American Center, 1999.
- ROOT, Deborah *Cannibal Culture: Art, Appropriation & the Commodification of Difference*. Boulder: Westview Press, 1996.
- ROSE, Tricia *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 1994.
- SCHAEBER, Petra Música negra nos tempos de globalização: produção e management da identidade étnica - o caso do Olodum. En: Livio Sansone & Jocélio Teles dos Santos (orgs), *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Salvador: Dynamis Editorial, 1997.
- SEGATO, Rita Frontiers and margins. The untold story of the Afro-Brazilian religious expansion to Argentina and Uruguay, *Critique of Anthropology*, Vol. 16, No. 4: 343-359, 1996.
- _____ Formações de diversidade: um modelo para interpretar a recepção de opções religiosas nos países da América Latina. En: Ari Oro (ed), *Religião e Globalização na América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____ The Color-blind subject of myth; or, where to find Africa in the nation, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27, 129-151, 1998.
- _____ Identidades Políticas/Alteridades Históricas: Una Crítica a las Certezas del Pluralismo Global, *Anuário Antropológico/97*, 161-196. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- SHOAT, Ella & Robert Stam *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge, 1994.
- SIMPSON, George Eaton *Religious Cults of the Caribbean: Trinidad, Jamaica and Haiti*. Rio Piedras: Institute of Caribbean Studies, 1980.
- ULLOA, Alejandro *La Salsa en Cali: Cultura urbana, música y medios de comunicación*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1988.
- WALLIS, Roger & Krister Malm *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press, 1984.
- YÚDICE, George La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos. En: Néstor García Canclini & Carlos Juan Moneta (orgs), *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. Mexico: Grijalbo\Caracas: SELA, 1999.

SÉRIE ANTROPOLOGIA
Últimos títulos publicados

302. RAMOS, Alcida Rita. Old Ethics Die Hard. The Yanomami and Scientific Writing. 2001.
303. RAMOS, Alcida Rita. The Predicament of Brazil's Pluralism. 2001.
304. CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. Direitos Republicanos, Identidades Coletivas e Esfera Pública no Brasil e no Quebec. 2001.
305. PEIRANO, Mariza G.S. Rituais como Estratégia Analítica e Abordagem Etnográfica. (Rituals as Analytical Strategy and Ethnographic Approach). 2001.
306. TEIXEIRA, Carla Costa. "Muitas vezes não há esta relação, é preciso enfatizar": o político, o cidadão e o eleitor. 2001.
307. TEIXEIRA, Carla Costa. Os Usos da Indisciplina: decoro e estratégias parlamentares. 2001.
308. IZQUIERDO, Santiago Villaveces. Por que Erradicamos? Entre Bastiones de Poder, Cultura y Narcotráfico. 2001.
309. ARVELO-JIMENEZ, Nelly. Movimientos Etnopolíticos Contemporáneos y sus Raíces Organizacionales en el Sistema de Interdependencia Regional del Orinoco. 2001.
310. DIAS, Eurípedes da Cunha. Arqueologia dos Movimentos Sociais. 2001.
311. CARVALHO, José Jorge de. Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable. 2002.

A lista completa dos títulos publicados pela Série Antropologia pode ser solicitada pelos interessados à Secretaria do:

Departamento de Antropologia
Instituto de Ciências Sociais
Universidade de Brasília
70910-900 – Brasília, DF

Fone: (061) 348-2368
Fone/Fax: (061) 273-3264/307-3006
E-mail: dan@unb.br