

Historia de la liberación: Estética espiritual popular viva *abyayalence-americana-afro-haitiana*

Carlos Francisco Bauer¹

Submetido em: 02/09/2024

Aceito em: 27/10/2024

RESUMEN

El trabajo presentado, es parte de una obra extensa, dentro de la cual, adquiere otro significado al que aquí posee. Para esta ocasión, tiene un sentido de abertura, y de presentación de la dimensión estética espiritual, de lo que doy de llamar como historia de la liberación (véase en bibliografía Bauer, Carlos: 2015, 2016, 2021, 2022, 2024). Entonces, este escrito propone una vía de ingreso espiritual a la historia de la liberación (para reconstruir una de sus dimensiones claves y excluidas), a la vez, que indica el camino estético, como acceso a la dimensión espiritual. No es el único sendero, hay otros, pero es el que en este caso se explicita aquí. El objetivo, es lograr una visión integrada y orgánica de la historia, con su misión social-espiritual fundamental, constituida como historia para la liberación.

PALABRAS-CLAVE

Estética; Espiritualidad; Filosofía; Danza; Matriz Afro-americana.

¹ Es nacido en la ciudad de Córdoba-Argentina. Doctor en Filosofía con la dirección de Enrique Dussel y la codirección de Alberto París. Profesor de dedicación exclusiva en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA-Brasil). Diversos proyectos de pesquisa como la “Filosofía y economía de la liberación de Rodolfo Kusch”, Huellas americanas en la historia universal: caso haitiano”; Proyecto de Extensión: “Filosofía intercultural de la liberación latinoamericana”. Correio eletrônico: carlosfrancisco120@yahoo.com.ar / carlos.bauer@unila.edu.br

História da libertação: Estética espiritual popular viva abyayalense-americana-afro-haitiana

RESUMO

A obra apresentada faz parte de uma obra extensa, dentro da qual adquire um significado diferente daquele que aqui tem. Para esta ocasião, tem um sentido de abertura, e apresentação da dimensão estética espiritual, daquilo que chamo de história da libertação (ver em bibliografia Bauer, Carlos: 2015, 2016, 2021, 2022, 2024). Portanto, este escrito propõe um caminho espiritual de entrada na história da libertação (para reconstruir uma de suas dimensões chave e excluídas), ao mesmo tempo que indica o caminho estético, como acesso à dimensão espiritual. Não é o único caminho, existem outros, mas é o que neste caso é explicado aqui. O objetivo é alcançar uma visão integrada e orgânica da história, com a sua missão social-espiritual fundamental, constituída como história de libertação.

PALAVRAS-CHAVE

Estética; Espiritualidade; Filosofia; Dança; Matriz afro-americana.

Liberation history: Abyayalence-American-Afro-Haitian Living Folk Spiritual Aesthetic

ABSTRACT

The work presented is part of an extensive work, within which it acquires another meaning than the one it has here. For this occasion, it has a sense of openness, and presentation of the spiritual aesthetic dimension, of what I call the history of liberation (see bibliography Bauer, Carlos: 2015, 2016, 2021, 2022, 2024). Therefore, this writing proposes a spiritual path of entry into the history of liberation (to reconstruct one of its keys and excluded dimensions), at the same time, indicating the aesthetic path, as access to the spiritual dimension. It is not the only path, there are others, but it is the one that in this case is explained here. The objective is to achieve an integrated and organic vision of history, with its fundamental social-spiritual mission, constituted as history for liberation.

KEY-WORDS

Aesthetics; Spirituality; Philosophy; Dance; African-American matrix.

La danza filosofa y la filosofía danza

Tenemos que partir del hecho de comprender que, en la matriz afro, así como también podemos ver, por ejemplo, en la filosofía hindú, la realidad se manifiesta como danza. Similar sucede en nuestras culturas indígenas de *Abya Yala*, en la cultura china como equilibrio, en la cultura griega “antigua” como armonía y proporción, etc. Es decir, podemos reconocer, como subyacente en todo ello, una estética de la vida, amalgamando los diferentes componentes y campos de la vida, haciéndola saludable, bella, buena, verdadera, justa, etc., o posibilitando que así sea, que ello acontezca o pueda suceder.

Esta estética de la vida o estética profunda-honda, está intrínsecamente articulada con la posibilidad de formación de unidades reales, sociales, comunitarias, populares, incluso, comprendiendo la permanente dinámica cotidiana que circunscribe la convergencia y divergencia, el consenso y disenso, considerando las diferentes expresiones de las contradicciones propias de los campos históricos, sociales, culturales, etc.

Entonces, en un terreno senso-real de esta clase, la filosofía danza y la danza filosofa desde el núcleo energético constitutivo de la realidad, y como posteriormente a esta percepción inicial será concebida. La danza en la matriz afro, está ligada al modo de producción colectivo-agrario, estando a la base de la producción, reproducción, desarrollo y proyección de la vida en comunidad ecológica-cósmica. El trabajo vivo como universal de la cultura, está ligado en la matriz afro, a los flujos del ritmo, la danza, la música y la plástica (corporal, ornamentos, vestidos, dibujos rituales). Todo ello está aconteciendo desde la cosmo-vivencia de la filosofía y teología *vudú*, como marco envolvente, que he dejado constancia de ello a lo largo de este trabajo como en otros escritos ya referenciados. En sentido histórico, teológico, filosófico, cultural, etc., estamos en condiciones para especificar este campo estético fundamental.

Se trata de una estética energética, que está en la base constitutiva de la realidad como energía vibrante (armónica, danzante, plástica) que alimenta y vivifica la vida cotidiana a la que la comunidad, los pueblos están íntimamente ligados desde su fundamental vinculación con lo cotidiano. Tanto el *vudú* haitiano, como la santería cubana,

se corresponden con dos líneas diferentes de la misma cosmo-vivencia. En la santería, los equivalentes a los *loas* haitianos, son los *orichas* llamados *güemilere*, relacionada con la palabra *ilé-ere* que significa casa de las imágenes. Esta casa que se llama *ileocha* se vincula, posiblemente, con la contracción *ilé oricha* o casa de los *orichas*, que se corresponde con el *hounfort* haitiano. Tanto el *hounfort* como el *ileocha*, son espacios anapolíticos espirituales-culturales, necesarios para la construcción de una anapolítica entre-cultural y entre-espiritual.

La sala de reunión, se llama *eyá aranle*². Luego tenemos el *igbodu*, que es el sagrario³ y posteriormente tenemos el *iba-való*, que es el patio donde se encuentran los adeptos. Dentro de este contexto, el sacerdote es conceptualizado como *babalao*, que es un nombre que surge del *babalavo*, siendo este el sacerdote-oráculo del culto *ifa* de la nación *yoruba*. De este concepto deriva, el nombre del sumo sacerdote haitiano, llamado *papalao*. En este ámbito, para comenzar a adentrarnos en la estética profunda de la vida, los ritmos se entretajan con toda la realidad de la vida y es desde donde se invocan a los *orichas*, para que monten a sus hijos e hijas o se suban a ellos. Estos *orichas* a los que se convoca se denominan *oru*.

Desde aquí, se puede realizar el trabajo, de comparar a los *orichas* con los modelos africanos, teniendo en cuenta las danzas. El *oricha Bon Dieu* de la nación *yoruba*, recibe en Cuba, el nombre de *Olorun*. Pero aquí, hay que tener en cuenta, que lo absoluto excede toda capacidad y límite humano de comprensión, por lo tanto, a *Olorun* no se le construyeron templos, ni se le realizaban ofrendas, tanto en el país *yoruba* como en Cuba. Esto tiene una expresión máxima en la filosofía honda guaraní, que por motivos similares, aun más decidida y profundamente, no constituyó ningún tipo de Estado estructurado, ya que se alejaría de una forma real de representar la realidad.

La potencia vital del creador, presente también en el *vudú*, se encuentran latente en todas las cosas, en todos los seres, en su modo de estar, y especialmente en los *orichas*, en la nación *yoruba*. Es un modo de estar previo a toda manifestación, haciendo de la

² Deriva del *yoruba eyá* que significa parte, *alá* como grupo de personas, e *ilé* traducido como casa.

³ Esta palabra deriva del *yoruba igbo* que significa bosque, y *odu* que significa oráculo.

expresión de la acción una operación inescindible de su condición y modo de estar como potencia de vida. Esta concepción de los *orichas*, es de origen humano y de antepasados de importancia, de los que desciende el pueblo y la nación *yoruba*, en su visión espiritual y corporal.

Queda claro para el contexto y esta matriz filosófica, que toda esta red espiritual y física, demuestra que son poderes vitales entre-tejidos, que participan en la potencia vital primaria, tanto del tú como del yo, en la veneración y el servicio a los *orichas*, posibilitando que los mismos, se materialicen y manifiesten, siendo dotados de los poderes de la vida, y reforzando, a la vez, a dichos *orichas*. En esta noción de entre-tejido de matriz afro-americana, no hay posibilidad de concebir un dualismo sustancial.

Estas nociones de corporalidad y espiritualidad, no son meros campos autónomos sino, productos-emergentes de estos entre-tejidos. Así que como campos aislados no existen y, a su vez, responden a la potencia de vida que esta entre-tejida con todo ello. No hay noción de yo ni de tu que, como tal, puedan dislocarse y sobre-ponerse uno a otro, hegemonizando, o enfrentando la realidad, etc. Rescatamos, a su vez, estas nociones de corporalidad y espiritualidad entrettejidas estéticamente (ritmo, danza, sonido, color, plástica, sabor, etc.) tan importante para estos pueblos. Esta estética de vida, es un emergente dinámico de la potencia honda de vida.

En la nación *yoruba*, para indicar la adoración, se corresponde con *che oricha*⁴, así como en Haití, primero se llama o invoca a *Legba*⁵, de manera similar en Cuba⁶, se llama a *Eléggua* o *Echú*. Entre los *yorubas*, posee una doble personalidad, algunos misioneros lo comparan con el diablo, Frobenius lo indica como el Dios del orden y de la imagen cósmica, para Parrinder, en *Ibadan*, es asimilado a Jesucristo y, Beier indica que *echu* puede producir muchos desastres, que es explícitamente maléfico y que entonces, antes

⁴ Dicha expresión significa crear al Dios. Es la posibilidad de hacerlo como una constelación accesible dentro de los naturales límites humanos, no porque Dios no exista y, con ello, sea una pura invención humana. No tiene nada que ver con este argumento propiamente moderno contemporáneo capitalista, y de cierta ortodoxia "atea" izquierdista.

⁵ Como ya he señalado, en varias ocasiones en este trabajo, es el señor de los caminos y de las encrucijadas, etc.

⁶ En revolución del ecogénero, ampliaré el análisis hacia el Brasil, para tener un panorama-perspectiva de carácter continental.

de brindarle sacrificio a cualquier *oricha*, es necesario darle su parte a *echu* rezando, para que reciba su ofrenda y no acontezcan tragedias. Siendo el origen de todo conflicto, es por ello, también, la posibilidad de la conciliación.

Un enfrentamiento que acontece sin causas visibles, solo puede venir de *echu*, entonces para resolverlo, las dos partes pleiteantes, deben proporcionarle ofrendas para llegar a un acuerdo. No es adecuado, establecer una ecuación entre *echu* y el mal, de hacerlo, es un claro indicativo que no se comprenden los principios energéticos, fundamentales y elementales de la filosofía *yoruba*, como del *vudú*. En oposición al eurocentrismo, no se representa el mundo como un conflicto binario-dualista, maniqueo-dualista entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, entre Dios y el diablo.

En cambio, su visión matizada y de flujos de la realidad, comprende que todos los poderes, incluido los divinos, se expresan tanto destructiva como constructivamente (aún esto se expresa esquemáticamente, para hacerlo más próximo al entendimiento, por los límites que el lenguaje posee). Uno de los secretos ocultos de la vida, y que establecen la directriz y el sentido estético de la adoración a los *orichas*, es establecer puentes para una relación constructiva-bondadosa-bella entre todos los poderes de la vida. En cambio, en Cuba ha *Echú*, se lo asimila con el nombre de *Eléegua* o *Elebará* qué significa el poderoso, es decir, se lo iguala con el diablo, siendo sus símbolos, pedazos de hierros, clavos, cadenas, llaves, etc., ya que él es quien abre los pórtales que, como *Legba* en el *vudú* haitiano, conducen tanto al bien como al mal⁷.

En la dimensión de la expresión fenoménica de la danza, el danzante, que es el que está poseído o montado por *echu*, está vestido con una chaqueta roja y negra, un gorro del mismo color que es alto como el de los cocineros, con un pantalón de tres cuartos que tiene los mismos colores, estando adornados con conchas, perlas y cascabeles en la cintura, como en las rodillas. La danza que lleva a cabo, es de tipo grotesca, realizando piruetas, jugando con un trompo o con canicas, arrebatando los sombreros de los

⁷ Una pequeña aclaración para referirnos a las deidades de matriz africana (cosmo-vivencia) se lo hará en minúscula y sin acento, y para indicar las deidades de matriz afro-americana (cosmo-convivencia) se lo realizará con mayúscula y con acento porque hay una re-semantización, re-acentuada y resignificación, por ejemplo, *echu* (África) y *Echú* (América-Cuba)

asistentes, quitándoles el cigarro de la boca, moviendo las caderas y las sentadillas de manera muy acentuada, con un gancho de fierro de medio metro de largo, como si fuese una gigantesca llave inglesa usándola como un machete, simulando abrir caminos en la selva, al tiempo y en el mismo momento da asaltos, gira sobre su pierna e improvisa de manera dinámica, y sorprende, divirtiendo al público con acrobacias y virtuosismos.

Desde esta plataforma, el coro y la orquesta invocan a otros *orichas*, siendo que se dirigen a cada uno de ellos, con la fórmula o la estructura rítmica, que le corresponde. El antropólogo cubano Fernando Ortiz, los ha representado, en gran medida, con notación musical, subiéndose o montando, de esa manera, en la cabeza de sus hijos. Son tipos de danzas pantomímicas que pueden asemejarse a *ballets* programáticos, pero en este caso **creados por un pueblo artista** como el *yoruba*.

En realidad, son algo más que un tipo de *ballets*. Desde el punto de vista estético, siempre interviene el canto y, en muchos casos, la poesía que, unida al canto, es como una parábola, que rememora el mito que los feligreses comprenden, y para lo cual tienen que representarlo en dicho baile. Este pueblo artista, presupone y contiene un **pueblo filósofo**, senso-pensante de dichas danzas religiosas, en la red de la vida. Postulados, fundamentos, principios y criterios vividos con-forman esta dimensión. Los mismos han sido expuestos y desarrollados en las partes filosóficas y teológicas de este trabajo. Una cosmovivencia común a todos los pueblos, que relacionan dimensiones de la vida, implica una *intra* e *inter* relación de estos elementos, así como una *entre*-relación con otras culturas, que buscan construir una humanidad vivible, y no invivible como la actual.

En el caso de la cosmo-con-vivencia *vudú*, *Ogun*, quién es el *oricha* del hierro, por ende, señor de los herreros y de la guerra, se divide en los *loas* del *vudú*, en *Ogou Badagri* y *Ogou Ferraille*, siendo el *oricha* de los minerales, de las montañas, de las cosas de hierro, teniendo como símbolo el machete, el pico, el martillo y las herramientas, incorporando posteriormente el ferrocarril, el automóvil, el tanque de guerra y el avión, etc. Y por ser cerrajero se lo coloca en paralelo con San Pedro (cosmo-con-vivencia de liberación y nueva humanidad).

Este hecho, no puede ser tomado simplemente, como una relación, un mestizaje, una miscegenación, sino, sobre todo como vengo abordando el tema desde hace tiempo,

como una **articulación única** (no mera mezcla) en la historia de la filosofía, de matrices indígena, afro y cristiana, que han sido motor de la Revolución, en este caso haitiana, siendo reubicado, este fenómeno filosófico único y trascendental, de manera única en la historia de la humanidad.

La estética de este *oricha*, en relación a su vestimenta, es similar a la de *Echú*, pero en este caso es de color púrpura y, también baila agachado dando pequeños saltos sobre una pierna, revoleando el machete como si cortara malas hierbas. Durante esta escenificación, epifenómeno energético, levanta la otra pierna para no herírsela con el machete. A todas las herramientas las mueve como, particularmente las emplean, cada uno en su oficio.

Para el caso de *Yemaya*, tenemos que hacer unas precisiones, ya que en general muchos autores le han atribuido ser la diosa de los ríos, manantiales y del mar, pero en realidad es el mar mismo. En el caso de Cuba, se la identifica con la Virgen de Regla, que es la santa patrona de los marineros cubanos. Su santuario corona la Bahía de La Habana. En el caso del Brasil hay matices diferentes, lo trataré en nuestro párrafo sobre la eco-revolución de género.

En este territorio de las Antillas Mayores, es la Diosa de la fertilidad, no del amor. Así, es una *oricha* de la maternidad, pero en África es la madre de todos los *orichas*, es decir, sería una madre primordial, también es esposa y amiga de las buenas compañías. Su color es el azul marino y está vestida con suntuosidad, en su vestido blanco, se la presenta como una mujer virtuosa, que es sabia y madura, pero también puede ser picaresca y sensual, porque en la cosmo-vivencia filosófico-teológico africana, no se considera incompatible la virtud, la sabiduría y la sandunga-donaire-gracia.

La danza es un emergente de una estética profunda de vida, equiparable, como dice Fernando Ortiz, a la danza de las olas marinas, y desde mi visión, puede ser similar al movimiento de capas tectónicas, según las circunstancias lo requieran. Como cierre, rememorara el movimiento de origen de la vida, en la que se puede remar de un lado a otro, abarcando el espacio infinito, llegando hasta el horizonte, cruzándose a la otra orilla, en donde *Ochún*, que es un río, está esperándola. Sus movimientos pueden ser, tanto

suaves, como violentos, llegando al paroxismo de ser una brisa, o un ciclón, o un maremoto-terremoto destructor.

Sobre *Chango* hay muchas versiones, de cómo murió, se mató, o aún está vivo. De todos modos, debemos decir que, posee una doble personalidad y estuvo casado con tres diosas acuáticas, *oya*, *ochun* y *oba*, lo que simboliza la virilidad en todas sus virtudes y en todos sus defectos. En Cuba, ya no es el señor del rayo de la guerra, de la virilidad, porque con él, está unido Santa Bárbara, que es santa de las tempestades, auxiliadora de los artilleros y de los mineros, entonces, para los cubanos (cosmo-convivencia americana), sería una Santa Bárbara masculina y, por lo tanto, su danza es de armas, con cierto acento en la dimensión erótica, y potencia reproductiva, conjugando una personalidad más compleja.

En Cuba, *Ochún* es la mujer de *Chango*, se la iguala con la Virgen Misericordiosa, que se distingue de la Virgen de las Mercedes, que está identificada con la deidad creadora *yoruba obatala-batalá*. *Ochún*, también se diferencia de *Yemaya* como la maternal. *Ochún* en la señora de los ríos y del agua dulce, a ella se le brindan ofrendas florales y se bebe miel líquida, su color es como el oro, que se encuentra en los ríos, siendo el abanico su símbolo. Su baile posee una coreografía tripartita, donde la primera parte, es una danza de los manantiales; en la segunda parte, muestra el baño de *Ochún*, en donde amorosamente se deja acariciar por el agua; y en la tercera parte, de manera seductora, extiende sus brazos, con las pulseras de oro, seguida de movimientos sensuales de las caderas, indicando la lluvia, el agua celeste que representa la fuente principal de toda agua dulce.

Miel, es lo que reclama, siendo, la misma, símbolo de la esencia erótica de la vida, contorsionando su cuerpo que, con el más sensual de los deseos, se queda a la espera de la misteriosa gota de la procreación (erótica espiritual de la vida). Esto es muy importante tenerlo en cuenta, dentro de la matriz afroamericana (cosmo-convivencia), porque en África (cosmo-vivencia), **no se encuentran** *ochun* y *chango* juntos. La **danza** de *Changó* y *Ochún*, sería imposible en dicho continente.

Obatalla-Obatalá es el *oricha* creador, quien moldeó al hombre en barro, y que una vez borracho, creo también, por descuido, a los paralíticos, albinos, ciegos, etc., lo que esto muestra⁸, es que no todo lo que es creador produce obras buenas, sino que pueden ser también fallidas. Este es un *oricha* hermafrodita, danzado por un hombre o una mujer de características maternas y bonachonas, pero también es imaginado como un jinete con sable sobre un caballo blanco, o como un anciano decrepito, o como un inválido que se cae al suelo, y como un sabio que predice el futuro.

En definitiva, hay incontables danzas, tantas como *orichas*, con cantos particulares y ritmos específicos. Las danzas siguen los infinitos flujos energéticos y los van materializando. En la danza, el sacerdote no controla el movimiento de los pies, sino que dirige la materialización de lo espiritual, a través de dicho movimiento, para que se lleve a cabo de una manera correcta y cierta.

Por otro lado, en este contexto, las sociedades secretas juegan un papel determinante. Las sociedades secretas son una forma de origen, conservación y organización del poder político, para la búsqueda de acciones dirigidas y específicas. En la santería cubana, contrastando con el *vudú*, no se dan ni se colocan vestimenta a los poseídos, tampoco símbolos durante el baile, sino antes de él. Pero la santería, al igual que en el *vudú*, el creyente no es un actor que representa a un *oricha*, sino que es el *oricha* mismo.

En la santería como en el *vudú*, debemos analizar lo que se entiende por *ñañiguismo* o sociedad secreta. Este término, se usa como un concepto que incluye todas las manifestaciones religiosas afro-cubanas, entonces, similar al *vudú*, es un sinónimo de paganismo, idolatría, obra diabólica, hechicería. Lo que caracteriza a la santería como el auténtico *ñañiguismo*, según nos indica Fernando Ortiz, no es una religión, sino un orden

⁸ Tras el aparente absurdo de dicha lógica divina, el que posee la idea de perfección, no podrá nunca aceptar que una divinidad se comporte de esa manera. Pero ante una idea de perfección divina, el error puede resultar, para muchos, más difícil de entender, o puede producir una importante distancia entre el creador, lo creado y lo humano. Claro, que esto, está señalado solo de manera reflexiva, sugiriendo que nadie se encierre, en principio, en-su-sí-mismo como lo impositivo. Los temas, por separado, han sido largamente tratados durante milenios. La experiencia nueva, es poderlos reflexionar entre-cultural, entre espiritualmente. Coloque aquí este cruce reflexivo para habituarnos al plurí-logo y a la complementación, articulación, conversación, etc.

de caracteres militares, tipo mazonería, a la que pueden pertenecer solamente los iniciados, los que están juramentados, llamados *okobio* o *monina*, que son los varones. Las mujeres no pueden formar parte de esta organización.

Aquí se vuelve tocar el núcleo duro (compuesto de elementos y subelementos), que vengo señalando debemos avanzar en descolonizar, y que, en el párrafo de este libro, “Revolución del eco-género. Terapéutica de la liberación”, desarrollo con más detenimiento. El *Barón Samedi* y su conjunto de *guédé*, que se materializan en los creyentes de el rito *vudú*, poseen en la santería de Cuba un culto propio. No existe aquí la figura de la muerte, ella con su tenebrosa comitiva, posee en el *ñañiguismo*, un ritual propio, pero que no se materializa, ni corporiza. Esto parece ser una profanación, pero que tiene sus raíces, en realidad, en las tradiciones nigerianas.

Beier señala sobre las sociedades secretas de los *yorubas*, en el caso de los *Egungun* que poseen la función social de establecer un vínculo entre los vivos y los muertos, con la tarea de llevar duelo y consolar a los allegados, o familiares luego del entierro. A esto le llamo la vida larga, fundamental para el desarrollo de una sensibilidad cuidadora de la vida colectiva. Un adepto que danza a un *oricha*, se convierte en el mismo, durante la posesión, pero, por otro lado, el danzante de máscara, no puede convertirse en el difunto, solo sigue siendo un bailarín, prestándole a aquel, su voz, el gesto, la mímica, etc. Esto quiere decir de fondo, que no es el **otro**, sino que lo que se produce en el proceso, es un acto de **representación**, por ello es un **actor**, mientras que el **adepto** que baila mientras dura la posesión, sí es fundamentalmente ese otro, produciéndose una especie de mimesis.

En Cuba, el *ñañiguismo* no se origina desde la sociedad secreta *yoruba*, sino que tiene sus raíces en un ritual que viene del sur de Nigeria, de una sociedad secreta llamada *Ekué*, perteneciente a los *efik* o *ekoi*, muy próximos a Calabar. El ritual de los *ñáñigos* es secreto, y se origina durante la medianoche. Con los preparativos en el templo (*fambá*), los iniciados instauran una potencia o *logia* para ofrendarle al Gran misterio, la sangre de un gallo que representaría el plasma vital que se entrega a *Ekué*. *Eku* significa muerte en idioma *yoruba*. Él es la muerte en su modo de estar invisible, dejando oír su voz-*ética* de leopardo.

En lo que se refiere al templo y a todas sus partes, paredes, piso, puertas, altar, hombres, con todos sus objetos sagrados, tambores, calabazas, bastones, recipientes de agua bendita, inciensos, etc., se ornamentan con líneas y signos mágicos de yeso amarillo. El yeso blanco, solo se utiliza en los enterratorios, y dentro del templo es empleado por los sacerdotes y el *okobio*, quienes utilizan ropas estructuradas con símbolos mágicos. Una vez que estos preparativos están prontos, tres personas salen al frente del templo, y puede entonces iniciarse el juego ya a la luz del día.

Durante el rito de purificación, suenan los tambores continuamente, cada acción es seguida de cantos y conjuraciones. Al momento se genera un silencio y, de la profundidad del templo, se escucha la terrible la voz-*éthica* de *Ekué* que, como ya señalé, es la invisible muerte que resuena como un trueno. La orquesta se deja oír nuevamente, con sus instrumentos hechos de vegetales y animales. El gran misterio de la voz de la muerte, guarda uno de sus significados principales, que es una voz-orbital-*éthica* plena de sentido, llena de vida.

Ahora, a este respecto, tiene en su núcleo-mítico-sacrificial, una diferencia con el núcleo-mítico-sacrificial del capital-capitalismo. En este último, es científico-matemático, con el cual cae progresivamente la naturaleza y la masa de la población mundial, bajo el pragmatismo del cálculo, a los que se despoja y extrae directamente de todo lo que poseen. El núcleo-sacrificial-mítico en la historia, puede ser tomado como un antecedente del sacrificio moderno, pero solo luego de la total perversión de dicho sacrificio, extendida posteriormente a escala global. Pero analizado desde el presente, debemos continuar deconstruyendo y modificando, conjuntamente la estructura del ritual-mítico, desde estos elementos que están dentro de la esfera de la revolución del eco-género.

Aberisún, quien lleva la ropa del verdugo, debe convertirse, a su vez, en verdugo, pero se resiste a hacerlo, ya que dicha figura es la que tiene la función de matar a la víctima. El tamborilero hace crecer los ritmos, va envolviendo con ello y con su movimiento al verdugo, que se opone, pero que es inducido a dirigirse al macho cabrío, ante el cual va aproximándose, pero ante la presencia del mismo, en realidad, lo que desea, es huir. Los hermanos, entre los que debe fungir como verdugo, se compadecen e

invocan *Abasí*, quién es el invisible del mundo de arriba, para que absuelva al animal, por ser este un hermano.

En ese contexto, el invisible mantiene silencio, porque desea el sacrificio, y el verdugo entonces recibe la orden del tamborilero, y que el colaborador en acción, coordinada con el tamborilero, le entrega el *itón*, que es el bastón mágico, haciendo que la orden sea irrecusable. El verdugo, frente a la víctima pintada de signos amarillos, siendo ellos los colores de la muerte, se acerca al él, pero si el macho cabrío lanza un alarido, la ceremonia se interrumpe y el animal es liberado, porque se percibe a ese grito como una voz-*éthica*, es decir, como una señal de que la víctima se ha convertido en hermano y que ella implora, clama por su vida.

Pero el hechicero mantiene cerradas las mandíbulas del animal, por lo que no se escucha sonido (voz-*éthica*: querer vivir-sentido de vida), entonces el verdugo le coloca un fuerte golpe en el cráneo, dándole muerte instantánea, o quedando noqueado. Luego de ello, el verdugo huye con estupor, y es allí que el ayudante le clava al animal, un puñal en el cuello, cortando la yugular y dejando correr la sangre en la vasija, hasta que esta quede llena. Luego se le corta la cabeza, se separa su piel, se desmembran sus partes.

Los cantos anuncian la muerte de la víctima, luego los hermanos ingresan en la profundidad del templo, y se ofrendan la sangre de la víctima, como libación a *Ekué*, quien vuelve a dejar oír su misteriosa-voz-de-leopardo, consagrando la libación de sangre, llamada *macuba*, y esta pasando de boca en boca, por medio de una vasija especial. El candidato bebe en comunidad con los *abanékues*, que son los hermanos en la muerte, a los cuales ahora él pertenece. De esta manera, la potencia vital se renueva, a través, de esta comunión sacrificial. La cabeza del animal sacrificado, se entrega a *Ekuéñón*, el colaborador de la muerte, siendo ubicada sobre el *eribó*, que es el tambor sagrado. Todo este procedimiento es muy similar a lo que se describe en los misterios de *Eleusis*.

Cuando al candidato se le ofrecen los testículos de la víctima, recién se le quitan las vendas de los ojos. Ahora pasa a ser un **resucitado**, al que se le muestran los instrumentos sagrados. Fernando Ortiz señala que esto se debe a la cristianización del proceso (*Ekué* es equiparado con Jesucristo), pero si aun nos mantenemos en la matriz propiamente afro, debemos decir, con más precisión, **renacimiento**.

Eribó, es el tambor sagrado, y representa un poder sobrenatural, es decir, a la deidad misma, se trata de un tambor mágico. La víctima, es ofrecida a poderes supra-terrestres, y a través de los versos, se rememora y relata como, por primera vez, los antepasados celebraban, en África, esta ofrenda a orillas del río mítico *Usagaré*. En el mito-sacrificial-científico-capitalista, la naturaleza y la masa de las poblaciones del mundo, son arrojadas-abismadas desde su propia naturaleza y cultura a la mismísima nada, reproduciendo y creando un contexto de destrucción y muerte. El sacrificio científico capitalista, **inventa** un mito sacrificial inexistente en la historia de la vida, inventa el mito-empírico-sacrificial-del-todo.

Hasta aquí, nos queda claro que, la realidad se manifiesta estéticamente como potencia danzante y escenografiada, exteriorizando la gracia y el drama profundo de la vida. En la santería, las danzas son religiosas, en el drama *ñañigo* (potencia o juego) son culturales, pero no es este tipo de hechos el que los ha tornado reconocidos, sino su expresión en la vida pública. En pequeños contingentes articulados, en el día de Reyes, durante el carnaval y en días cotidianos, cuando recorren las calles, se llaman a sí mismo *ekobio*, que significa amigo o hermano, como ya he anunciado, mientras que en la voz-*ética* popular, se los denomina como diablitos o duendes, amenazas para las mujeres y niños.

Estos bailan con su bastón llamado *itón*, y la danza que realizan, en este caso, no tiene expresión acrobática ni graciosa, sino que posee características sobrehumana-extraordinarias, ya que los diablillos imitan a los muertos que han vuelto, es decir, se comunican con seres del otro lado del mundo, esto es del mundo invisible, del mundo espiritual. Cuando uno de los diablillos ofrenda su exhibición, los demás lo miran y se divierten. Este tipo de baile, se ha integrado desde hace mucho tiempo en los carnavales, aunque a fines del Siglo XIX, fueron prohibidos, al abolirse la esclavitud. Pero este tipo de danzas profanas, continuaron manifestándose de manera clandestina.

Ya he señalado, que el *ñañiguismo* tiene un costado jovial (dentro de esta matriz), porque conjuntamente con el drama profundo, está la "broma". No puede entenderse aquí, a la muerte en sentido eurocéntrico, ni la broma en sentido capitalista, como otra forma vulgar de matar sentidos. Los diablillos existen y continúan manteniendo relaciones

con los vivos, y su forma jovial, a la vez, tiene un costado tenebroso, por estar en comunicación con los muertos. Aquí, debemos recuperar algunos aspectos perdidos, los que, en África en la sociedad de los *egungun*, por un lado, establecen un vínculo entre los vivos y los muertos y, por otro lado, representan también a los vivos.

Se utilizan máscaras profanas, con el solo objetivo de divertir a la gente. La sociedad secreta, organiza de esta manera los juegos públicos en la cultura popular, imitando a los *hausas*, *nupes* y *europesos*, poseen máscaras que bromean con la policía, las prostitutas e imitan a los animales. En Cuba (de matriz cosmo-convivencial afro-americana) ha desaparecido la distinción entre máscaras que si se diferenciaban en el África (matriz africana), por ejemplo, entre las máscaras *bazimu* y las *bazima*.

Punto en común entre las dos matrices, es que los bailes de carácter religiosos, así como las danzas de máscaras, permanecen en el África como las Antillas, siendo manifestaciones profanas de sociedad, ya que el baile religioso también posee un carácter social, siendo y convirtiéndose en **danza del trabajo** de **campesinos**, que siembran la tierra, así como de **obreros** de la construcción, que aceptan la relación religiosa con la siembra del trigo o con la fuerza del acero.

Fernando Ortiz nos sugiere, que la rumba deriva de la palabra *yuka*, y que esta a su vez, de la palabra *calinda*, ubicada en el contexto de la esclavitud y despreciada como tal por los moralistas de la colonia. La palabra *calinda*, también se relaciona con el término *calenda* o *caringa*. La rumba en el lenguaje castellano, también significa fiesta, grupo, reunión festiva y, en España, se la relacionaba con la prostituta, como mujeres de rumbo.

El padre Labat, quién se instaló en el Caribe, por el Siglo XVII, habla de la *calinda*, siendo uno de los bailes que mayor bienestar y dichas producía a los esclavos. Este provenía de la costa de Guinea, tal vez de Ardra, por ello los españoles lo aprendieron de los esclavos. Luego, se baila en toda América, la característica de esta danza, era de un erotismo y una sexualidad, expresiva y excesiva, por la que eran prohibidas por los amos para que los esclavos no la dancen.

Aún, con la prohibición moralista del amo (que solo justificaba, lo que en realidad, era impedir que dicho mundo se reproduzca en todo sentido), se continuaban bailando, difundiendo y se iba pasando de generación en generación, a través, del aprendizaje y

proximidad de los niños con relación a esta danza. Luego, hay otras descripciones, que abundan en matices, o hasta en contraposición de conceptos, que no viene al caso aquí detallar. Otra danza, que manifiesta estéticamente la realidad de la que hablamos, es la *chica*, que proveniente de las Islas de Barlovento en el Congo y de Cayena, denominándose como *Calenda*, que los españoles le llamaron *fandango*.

Se caracteriza en la *chica*, por la precisión con la que la bailarina mueve sus caderas, y a la que un bailarín se le acerca saltando repentinamente en el aire, y aterrizando bien cerca de ella, en una distancia en que casi es tocada. Estos son trazos generales sobre esta danza, ya que la descripción precisa, es casi imposible de realizar, en relación a los fenómenos filosóficos, conectados con la realidad que todo ello conlleva. De todos modos, se debe afirmar que, sea un africano, un criollo de cualquier “color-matiz” de piel, que ejecutara la danza sin excitación, sería considerado un hombre que ha perdido la última chispa de vitalidad.

De las danzas no sagradas practicadas, la que tiene más relación con la *rumba* es la *yuca* (*yuca*). El tamborilero de la *yuca* se llama *yuquero*, tiene las muñecas atadas, pequeñas maracas para defenderse a sí mismo y al tambor, de poderes mágicos agresivos. La *yuca* se danza musicalmente en compases simples de 2/4, o compuestos de 6/8, y su ritmo riguroso es más rápido. De esta manera, sabemos que puede ser representada en compases musicales, tanto simples como compuestos. Por lo tanto, se trata de una dimensión que rítmica y musicalmente expresa una estética de la realidad.

La danza de los pares, es sexual, en la *yuca* se llama *vacunao*, en Brasil recibe el nombre de *ombligada*, para los cubanos del Congo el nombre *nkumba*, qué significa ombligo, que es también desde donde se desprenden las palabras criolla *cumba*, *cumbé* *cumbancha* y, que en el *vacunado* de los danzarines y en el cuerpo del bailarín, golpea contra el de su pareja, concluyendo en la unión simbólica de ambos, dentro de esta coreografía. Hay múltiples opciones, la bailarina puede negarse y, ese giro, se llama *botao*, que deriva del término **botar, que significa mover el timón para seguir un nuevo rumbo**, para saltar o despilfarrar, oponiéndose al *vacunado*.

Entonces, el bailarín vuelve a hacer un intento nuevo para obligarla, extendiendo un pañuelo, con lo que la superficie del baile disminuye. Pero si ella logra eludir la

reducción de espacio, y apoderarse del botín que yace en el suelo, es ella la vencedora y la prenda le pertenece. Entonces él, tiene que rescatar el botín con un obsequio en dinero. Una vez más, vemos estructurarse y conservarse el **núcleo-patriarcal-matizado** que hemos deconstruido en el parágrafo “revolución del eco-género”.

La *yuca* es una contraparte profana de la danza de *Ochún*, estando relacionada a *Chango*. Aunque el simbolismo de ambas danzas es el mismo, el de *Ochún* es aún más complejo. El gran misterio, para nosotros, es como en el Caribe, por ejemplo, en Cuba puede existir en cosmo-con-vivencia el encuentro entre *Chango* y *Ochún*, ya que su distanciamiento es inviable en la nación *yoruba* de África. Algunos podrían suponer una influencia eurocéntrica, pero en realidad, el acto del *vacunao*, intrínseco de la *yuka* no es reproducible desde Europa.

En cambio, puede encontrarse en África, entre los *zaras*, que moran en proximidades del Lago *Chad*, aquí los varones y mujeres jóvenes se reúnen bajo el árbol del baile, unos formando una fila, otras sentadas, o a veces, también formando hilera se aproximan entrando en contacto con los cuerpos y las miradas, se compenetran unas a otras por un breve lapso de tiempo, para que las parejas luego se separen en direcciones opuestas, muchas de las mujeres vuelven a convertirse en espectadores, y otras son las que las relevan, obedeciendo, a su vez, al llamado del *tam-tam*.

La duda, a este respecto, es si una danza de los *Saras* del Lago *Chad* puede haber llegado hasta Cuba. No es esto completamente imposible. Tenemos otro dato, que es fundamental, en *Kano*, hacia el norte de Nigeria, era un centro de trata de esclavos, desde dónde las expediciones de negreros se iniciaban. Desde allí, los *Saras* no están a gran distancia de *Kano*, además de ser personas de Gran porte, fuertes y muy bellas, que podrían haber ofrecido, a los negros vendedores, el máximo valor por un esclavo.

También, desde *Kano* se inicia una vieja ruta comercial para el sur, hasta el Níger, y desde este hasta Benín, donde se los embarcaba para las Antillas. De esta manera, los esclavos *yorubas* influyeron con su cultura, por ejemplo, en el Caribe, y Cuba, en muchos aspectos como hemos visto. Hay un gran campo de probabilidades, ya que en estos viajes no resulta muy posible el traslado de grandes contingentes de *Saras*, ni que estos sobrevivan a los viajes atlánticos en condiciones deplorables.

Pero para nuestros datos, la danza de los *Saras*, puede haber posibilitado esta cosmo-convivencia entre *Ochún* y *Chango*, siendo, tal vez, también, el antepasado directo de la *Calenda*, habiendo proporcionado, de esta forma, a la *yuka* y a la *rumba*, el troquel del simbolismo que expresa el *vacunao*. Luego, hay otra inquietud, que suele trasladarse desde el eurocentrismo, o el euro-cristianismo con respecto a la *yuka*. Si es ella una danza sagrada qué ha llegado a ser profana, o si siempre esta presente con sus rostros sagrado y profano.

Para dejar claro esta situación, tenemos que hacer alusión al desarrollo de todo este párrafo, y a lo que consideramos una estética honda de la vida, ya que en la filosofía de matriz africana como de matriz afro-americana, no es distinguible de manera tajante, ni es separable lo sagrado de lo profano. Uno de los misterios descubiertos, es que todo es potencia vibrante danzante, tanto en el *oricha*, como en el hombre, en el tambor sagrado, como en el tambor profano. Dicha potencia es materialización de una potencia mayor, vital, vibrante, universal, a la que no se le puede trazar el límite entre tales campos, o dimensiones de lo sagrado y de lo profano, según los cánones eurocéntricos-dualistas, euro-cristianos, presos de estos arneses.

Todo lo sagrado tiene un elemento profano y viceversa, se comunican desde la interioridad, desde la profundidad palpitante. Se establece, de esta manera, un nexo, una articulación profunda, vibrante, danzante que se materializa, y que dicha materialización representa un *quiasmo* de esta potencia universal. Esta estética profunda de manera entrelazada nos muestra este proceso.

Los matices son infinitos, muy difícil de determinar con exactitud, si una danza simboliza más o menos, mejor o peor la potencia vibrante universal, según si contiene más o menos *nommo* (poder mágico de la palabra). Pero en ese contexto el baile de *Ochún*, puede decirse, es más sagrado que el de la *yuka*, pero esta tampoco se puede establecer sin esa potencia profunda vibrante danzante vital universal. No se aplica aquí, en ningún caso, el concepto de lo profano a lo eurocéntrico, dualista euro-cristiano.

Entonces, una danza de matriz cosmo-vivencial africana o cosmo-convivencial afroamericana, en realidad es profanada cuando es euro-centrizada, y esto ha sucedido por ejemplo con la *rumba*. Según nos señala Fernando Ortiz, esta danza de matriz cosmo-

vivencial africana se va acriollando y amulatando, es decir, se van blanqueando sus movimientos, se des-erotizan perdiendo conexión con ese fondo vibrante profundo. Dichos movimientos se vuelven más estilizados y simbólicos, la *ombligada* y el *botado* van diluyéndose, y el *vacunao* se trueca por un simple señalamiento del sexo femenino.

La *yuka*, de esa manera, se blanquea ya no siendo un baile africano ni siendo *yuka*, de esta manera se convierte en *rumba* brava, luego, básicamente en *rumba* picaresca y, por último, en *rumba* de salón para bailarse en una sociedad moralista. Ha sufrido un proceso de transustanciación y transfiguración. Podemos decir, que una estrategia cuasi comercial, mantiene un mínimo de *sandunga* para conservar aquello de exótico de su carácter y raíz original.

El diálogo de los sexos, va estilizándose y perdiendo conexión con la estética honda del ritual de la fertilidad. Para Fernando Ortiz, infelizmente será la *rumba* la que consigue aceptación, cuando en 1932, llega a la feria Universal de Chicago. Esta funciona como un estante de la estética hegemónica que la inserta en el mundo. Ortiz piensa con rabia que podrían haberse difundido otras danzas, que se tocan con el fondo profundo de la cultura y no la desvirtúan.

De todos modos, no es casualidad dicha inclusión, porque la rumba ya sufrió un extenso proceso de re-semantización, hasta que llega a uno de los corazones del Imperio y puede ser aceptada. Es la danza de *Ochún* y *Chango* en la santería, la que se conecta con el fondo profundo, vibrante de los ritos de fertilidad y todo el carácter erótico, mientras que las danzas de los *ñáñigos*, se relacionan con estereotipos, así también, las **danzas de trabajo llamadas *corvé* en Haití o *coumbite-combite***, con su primer cantor el *simidor* o *samba*.

Para entender este último aspecto, es bueno relacionar nuestro concepto, del ritualizante y **vuduizante trabajo vivo danzante**, ya que en la cultura de matriz cosmovivencial africana, la **danza manifiesta y aumenta** siempre la potencia vibrante vital. La danza de trabajo, tiene, por resultado, el crecimiento colectivo-ecológico-sagrado de la vida, ya que cada danza posee una función dentro del continuo proceso energético, no siendo meramente obsceno, ni careciendo de erotismo.

Avanzando sobre la diferencia que existe, entre el baile o la danza occidental, y las de matriz africana-afroamericana, determinando desde cuándo dicha danza pertenece a la dimensión cultural africana, y cuándo a la occidental, tenemos que considerar que, en la matriz africana-afroamericana, un gesto en la danza no es nunca independiente, siempre es un símbolo conectado con todo lo demás, manteniendo el movimiento del orden universal. En la matriz cosmo-convivencial afroamericana y, por ejemplo, en la afro-cubana, una danza de fertilidad simboliza, con el juego del máximo realismo sexual, el sentido del mundo, posee un lugar destacado, dentro del orden universal, siendo obsceno solo desde el punto de vista eurocéntrico.

El baile por parejas, en África, es concebible como finalización de la danza de fertilidad, pero en América, tuvo que ser transformada por el eurocentrismo, lo que llevó a que pierda poder simbólico, adaptándose a las normas de la ética-moralista-europea. El resultado ha sido, que la danza se transforma en expresión de movimientos abstractos y de destreza física, entonces la *calinda* y la *chica*, como danzas sagradas, que en Haití se llama *loaloachi-loiloichi*, bajo ese influjo europeo eurocéntrico, la danza de *Ochún* y *Chango* perdió su obscenidad, y en el sentido eurocéntrico se hizo decente. De esa forma, se expandió en el mundo, pero desde el punto de vista de la matriz africana, todas estas danzas decentes son profundamente obscenas, porque el abrazo de los cuerpos, simboliza el acto de la cópula.

F. Ortiz, nos advierte, para nuestra visión de matriz cosmo-convivencial afroamericana que, por ejemplo, en Cuba no existe influencia indígena, respecto a la danza que se llamaría *Areíto de Anacaona*, porque no tiene relación con el *areíto* de los indígenas, apuntado, con anterioridad, por Fray Bartolomé de Las Casas, ni tampoco con la reina indígena *Anacaona*, sino que dicha danza nace en el *vudú*.

Referencias

BAUER, Carlos. **La huella de Haití entre el latino-américo-centrismo y la historia universal.** Otro camino para descolonizar nuestra historia, cultura y estado. Notas para un proceso de liberación permanente. Un pequeño libro que todo “americano” debería leer. UNC, Córdoba, 1ª Ed. 2011; 2ª Ed. 2016.

BAUER, Carlos. “Historia para la liberación. Crítica a la voluntad (razón-práctica) global”. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Volume 13, Número 29, pp., 09-30, set. 2015. Disponible en: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18962>

BAUER, Carlos. **Anápolis. Comunidad inclusiva, ecológica, económica, pluricultural.** Un proyecto ético-político para la construcción de una institucionalidad analéctica o un modelo factible de integración social y preservación de la vida. Córdoba: UNC., 2016.

BAUER, Carlos. **El vuelo del Colibrí.** América honda, América entrecultural. Superación interior del capital. Vademecum de una filosofía orbital. Goiânia: Editorial Phillos, 2019.

BAUER, Carlos. **Analéctica latinoamericana.** Un pensamiento emergente para el Siglo XXI. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2021.

BAUER, Carlos. “Historia para la liberación. Crítica a la voluntad (razón-práctica) global”, **Amauta**, 19 (38) 16-33, 2021. Disponible en: <https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Amauta/article/view/3098>

BAUER, Carlos. **Ensayos Anapolíticos.** Contribuciones para una historia de la liberación. República de Moldavia: Editorial Generis Publishing, 2022.

BAUER, Carlos. **Historia para la liberación.** Modelo y paradigma ético-épico de liberación. Huellas Americanas en la Historia Universal. La Revolución Haitiana y la historia de la humanidad: aportes desde el proceso de hominización latinoamericano. Crítica a la razón-esclavista moderna. (inédito), 2024.

JAHN, Janheinz. **Muntu: Las culturas neoafricanas.** México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1963.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. **Africanos en América.** La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales, 2008.