

Entre gritos y gemidos*

Caterina Pasqualino

Nada expresa mejor el sentimiento de dolor que los encantamientos cantados o hablados próximos al grito o al gemido. Para ello, ciertas sociedades recurren a un sonido grave y ronco modulando la respiración y trabajando el ritmo de la respiración de manera natural. Las voces devienen extrañas, casi inhumanas. En la España andaluza, es el caso de los cantos gitanos más dramáticos. En Cuba, en los rituales afrocubanos del *Palo Monte*, son las voces de los poseídos las que realizan este bizarro registro sonoro.¹ El mundo occidental explota también este tipo de extraordinaria expresión. Tres célebres artistas plásticos del siglo XX, Schwitters, Dubuffet y Dufrêne, se han librado a unas experimentaciones sonoras hechas de gritos, de gemidos, de rumores, etc. recordando de manera turbadora las voces de los gitanos y afrocubanos. Formas y contenidos se reúnen sobrepasando la frontera habitualmente admitida en sociedades “tradicionales” y por la vanguardia occidental en la creación. En todos estos ejemplos, el intérprete está inspirado por consideraciones extramusicales: expurgar unos dolores individuales y colectivos, y traspasar el sentido común para alcanzar un más allá.

En los casos presentados, los sonidos encarnan la experiencia sensible sentida por los actores en lo más profundo de ellos mismos. Lejos de ser un instrumento de representación neutra, la voz está en el corazón de preocupaciones conscientes e inconscientes. Yo he conducido mis investigaciones a partir de una aproximación a los afectos y a las sensaciones. Pero el sentido de estas voces en registro grave reside sobre todo en la relación entre el intérprete y su público. En un volumen colectivo centrado en la antropología de las experiencias sensoriales, David Howes (Howes 1991) ha evidenciado como en el contexto occidental nosotros percibimos el mundo principalmente en términos de espacio. Steven Feld ha consagrado un libro a la estética musical de los Kaluli de Papua-Nueva Guinea y a su lugar en la comprensión de los hechos sociales (Feld 1982, 1991). De la misma manera, yo me propongo aquí mostrar el papel fundamental del universo sonoro en la comprensión de los hechos sociales. Los sonidos graves que están en cuestión están motivados por sus condiciones materiales, históricas y sociales.

Cantes flamencos

He consagrado ya una obra a los gitanos andaluces y su práctica del flamenco (Pasqualino 1998). El título de la obra es la traducción literal de de la expresión *Decir el cante*, que es empleada por los gitanos andaluces para indicar la buena manera de cantar. El

* Traducción del francés: José Antonio González Alcantud y Sandra Rojo Flores.

intérprete debe en efecto pronunciar sus palabras en tono de confidencia, a media voz. Este título anuncia la importancia que los gitanos de Jerez de la Frontera otorgan a la oralidad y al canto, la cual se encuentra en el corazón de un sistema de pensamiento y de acción particularmente original. Para los gitanos, existe dos tipos de habla: el hablar en la conversación común, y un tipo de “hablar-cantar” al cual ellos recurren en sus *performances* flamencas. Este último es concebido como la prolongación natural de la palabra, al mismo tiempo que una forma de “hablar auténtico”. Las sesiones más llamativas se desarrollan cuando, en el curso de las reuniones entre amigos, el objeto de la conservación transcurre sobre cantaores desaparecidos. Un deseo irrefrenable de cantar es desencadenado por el recuerdo de los sufrimientos de aquellos que han sufrido dramas amorosos o humillaciones racistas.

Estas rememoraciones tienen un eco tanto más fuerte en la medida en que la comunidad gitana es despreciada y encaras permanentes dificultades tanto materiales como psicológicas. Generalmente más pobres que los *payos*, o sea que los no gitanos, están más tocados por el paro, por el tráfico de drogas y por las detenciones que se derivan. Al igual que los más jóvenes que han conocido novatadas, se muestran afectados por un dolor “innato”, inherente “a su raza” (por raza).² La consciencia de los sufrimientos padecidos por su grupo constituye un elemento mayor de su manera de ser y de pensar. Los gitanos estiman que ésta es un lazo cultural que los diferencia de los payos.

La suerte de los gitanos andaluces es de hecho dramática desde hace siglos. Sufrieron la Inquisición creada por los Reyes Católicos (1481-1483) en España imponiendo un orden religioso autoritario e intolerante. Poco después de su llegada en el siglo XVI, la monarquía española los reprimirá, imponiendo su sedentarización, prohibiendo su lengua (el *caló*) y sus fiestas, haciendo varias redadas y aniquilándolos al separar a los hombres y las mujeres, arrojándolos sin motivo a prisión o condenándolos a las galeras. Hoy día, sólo un puñado de eruditos entre los gitanos conocen estas tentativas de genocidio. Por ejemplo la *gran prisión* perpetrada en 1749 bajo el reinado de Fernando VI, o las leyes promulgadas (*pragmáticas sanciones*) durante siglos para exterminarlos. Aunque la mayor parte de los gitanos se desinteresan de estos dramas que remontan a un pasado lejano,³ tienen consciencia de haber sido perseguidos “desde siempre”. Cualquiera que sea el sufrimiento que han sufrido, fundan sobre aquél su identidad.⁴

Antes de la cristiandad en la época de la reconquista de las tierras ocupadas por los moros musulmanes, Andalucía estaba marcada por una actitud religiosa exaltada. Entre otras, las manifestaciones de piedad eran acompañadas de sesiones de autoflagelación. Las pruebas que los creyentes soportan durante sus fiestas religiosas juegan un papel de expiación y de purificación. En las procesiones de semana santa los costaleros soportan crueles heridas en las espaldas provocadas por el peso aplastante de su carga: estas heridas representan un acto de sumisión al mismo tiempo que una forma de expiación cara a cara al poder divino, para obtener el perdón por las faltas cometidas por la comunidad de los fieles.

En semana santa, los gitanos tienen un comportamiento aparentemente más alegre. Siguen a los Cristos llevados en procesión por sus barrios, danzando —este comportamiento es considerado blasfemo por el clero— y dirigen *saetas* a las esculturas que consideran gitanas. Encuentran la ocasión de afirmar su identidad haciendo estos cantes —a diferencia de los *payos* cuyas interpretaciones son más melódicas— como la expresión paroxística del sufrimiento encarado en su vida cotidiana. Mejor: asimilándose más o menos confusamente con los primeros mártires cristianos, no dudan en

reivindicar unos lazos de parentesco con la Santa Familia. En los cantos de Navidad (*villancicos*), añaden a las canciones tradicionales unas palabras afirmando que San José es *payo*, mientras que Cristo y la Virgen son gitanos (Pasqualino 1995). Cristo ejerce una verdadera fascinación sobre los artistas flamencos que exaltan su suplicio. Algunos pretenden parecerse a él físicamente apareciendo enflaquecidos, barbudos, con los cabellos largos. Otros se visten a la manera de Cristo, como Periquín que retornará de una vuelta por Turquía con un hábito de color púrpura con la intención de parecerse mejor al Cristo de su barrio. Este mimetismo ha tomado quizás proporciones inquietantes. El célebre Camarón de la Isla, cantaor a medio camino entre la tradición y el show comercial, cuando sabía que poseía una enfermedad incurable se hizo filmar en un vídeo clip que acompañase la salida de un álbum con el torso desnudo y crucificado... En 1999 su muerte da nacimiento a una leyenda directamente inspirada en la vida de Cristo desnudo. Los gitanos que, en vida, decían que tenía un don de curar por imposición de las manos y que sus últimas palabras fueron: “¿Madre, qué me llega?”, transposición con apenas veladuras de las últimas palabras pronunciadas por Cristo en la cruz: “Padre, ¿por qué me has abandonado?” (Pasqualino 2005).

La adhesión de los gitanos a la fe católica recubre así unos juegos identitarios. Europa conoce más casos identificados de variaciones del dogma en beneficio de las minorías para recurrir a una mitología que legitima su especificidad y su enraizamiento territorial.⁵ Esto es distinto para los gitanos. Cuando ellos reivindican una relación privilegiada con el Cristo, no pretenden ningún enraizamiento territorial, destacan que su comunidad se funda sobre una identidad nacida de un sufrimiento compartido y asimilan la suerte de su comunidad al martirio que han sufrido los primeros cristianos. En este sentido, ellos asumen una noción de martirio precediendo la venida de Cristo. En el origen, la noción de martirio no es especialmente cristiana. Su etimología —del griego *martis*— reenvía a un individuo que sufre torturas, quizás hasta morir, en pos de la veracidad de su testimonio. Según Santo Tomás, tres elementos permiten caracterizar al mártir: la muerte, la causa (un perseguidor, según Benedicto XIV) y la aceptación. Según Chiron, los mártires de la era moderna comienzan con la Revolución francesa (Chiron 1998: 84, 87 y 103). De hecho, los gitanos son indiferentes a la representación universal del retrato de Cristo. Su interpretación es literal: el cuerpo martirizado de Cristo, su dolor en la cruz, es como un gitano expresa su dolor mientras que canta.

Esta convicción es compartida por la totalidad de los gitanos, todas las confesiones confundidas. Como para los católicos, entre los evangelistas (más y más numerosos entre los gitanos) el Cristo es la figura más popular. Se encuentra una misma relación, una misma imagen del Cristo sufriente. Los evangelistas gitanos se consideran como un pueblo elegido en tanto desheredado. Un pastor gitano de Azuaga (Extremadura), se funda sobre el hecho que *Los primeros serán los primeros!* para predicar la buena palabra, afirma que Dios habría escogido el pueblo más indefenso de la tierra: aquellos que más sufren, a los gitanos (Pasqualino 2002).

Cantar, sufrir

En un artículo titulado *La nasalité et la mort*, Geneviève Calame-Griaule se fijó en un tipo de voz que los dogon atribuyen a los muertos. Para esta población, la nariz está en relación directa con el soplo que es la sede de la respiración y de la vida. El hálito vital se

desplaza bajo la forma de viento y penetra con la respiración. Según esta concepción, la muerte es concebida como pérdida de aliento vital que sale por la nariz. Observa que el estornudo es peligroso porque lo hace salir bruscamente y puede provocar la muerte. Cuando alguien estornuda, se pronuncian entonces los nombres de los abuelos paternos para que los protejan. Mientras que las palabras de los vivos salen por la boca, las de los muertos salen por la nariz. De esta manera, cada vez que los dogon quieren experimentar la voz de un difunto, de un fantasma, de un espíritu o de un ogro, recurren a una voz nasal. En las sesiones de adivinación, esta voz es perfectamente reconocible como la de los muertos, como unos oráculos, que vienen a revelar el sentido oculto de las cosas a los vivos. La voz nasal inspira por estas razones miedo y respeto (Calame-Griaule 1993). En Andalucía, yo había realizado varias tomas de voz nasal. En la época, yo no relacionaba la nasalidad y el mundo de los muertos, sobre el cual trabajé. Mis investigaciones me habían llevado solamente a afirmar que la voz quebrada, sucia y ronca, era particularmente valorada y que ella era considerada la más cercana para permitir a los vivos sentirse próximos a sus ancestros cantores. Un análisis más profundo me hizo comprender que el vínculo con los muertos era más fructificador de lo que yo creía. Ocurrió al considerar el sentimiento de sufrimiento experimentado por la población.

En Andalucía, los más bellos cantes tienen la reputación de haber sido creados después de un violento tormento y los gitanos afirman que es imposible interpretar unos temas ligados, por ejemplo, al despecho amoroso sin haberlo sentido de antemano en tu carne. Todo buen cantaor debe entonces haber sufrido una ruptura. Cuando se trata de evocar el talento excepcional de un cantaor desaparecido, los gitanos ponen por delante, no sus dotes musicales, sino sus contratiempos sentimentales. Los intérpretes parecen dar lo mejor de ellos mismos cuando están particularmente afectados. Durante una puesta en escena, exhibir su hundimiento lleva al intérprete a un estado místico. Expresando públicamente sus contratiempos sentimentales o su rechazo, se siente aurelado por una superioridad moral.

Un segundo tipo de sufrimiento reivindica este lazo con la privación de libertad. En la imagen del ruseñor al cual han estallado los ojos para que cante mejor, estar en prisión favorece el florecimiento del talento. Antonio Agujetas es un buen ejemplo. Toxicómano, ha sido encarcelado por haber agredido a un chófer de taxi con arma blanca. Purgando su pena de 16 años de prisión, condena que pasa por exorbitante en proporción a los hechos incriminados, encarna a la perfección la figura heroica del mártir gitano. En prisión, se ha vuelto uno de los mejores intérpretes de *carceleras*. Estos cantos de prisioneros expresaban una amargura nutrida por la imposibilidad de revisarlos y son interpretados en un registro grave acompañado con golpes lentos del puño sobre la mesa. Agujetas se volvió célebre yendo al concurso de cante flamenco organizado para los presos.

Bajo el golpe de la desesperanza, la voz de los cantaores se volvió enronquecida y sugerida por los gemidos: parece “salirse”. Las voces agudas son menos apreciadas que las graves. Los hombres de edad, que tienen más facilidad para ubicarse en este último registro, son considerados como los mejores intérpretes. Además del magisterio debido a su experiencia, valoramos su voz enronquecida que se califica de *rancia*. Admirando a sus viejos, los jóvenes trabajan su timbre de manera que le hagan perder su claridad. Fuerzan su voz para producir un timbre oscuro o cascado. Durante la representación, tienen a su disposición un vaso de vino fino que consumen a pequeños sorbos. Unido a la atmósfera acre y saturada del humo de los cigarros, el consumo de alcohol permite hacerles “salir” su voz. Para amplificar los efectos del tabaco y de la

bebida, los buenos cantaores afirman que se raspan la garganta hasta el punto de hacerle daño. Recurriendo a estos procedimientos, no tratan de impostar la voz, sino de, según los gitanos que consideran el sufrimiento como el corazón de su ser, revelar el ser profundo. Ellos pretenden que, volviéndola más ronca y *más antigua* con la edad, la voz vehicula más verdad. Los antiguos tienden a abandonar su lenguaje para expresarse por medio de frases medio cantadas, medio habladas, pronunciadas en un tono grave y oscuro. Pero todos los intérpretes gitanos llevan su voz al extremo a fin de obtener un sonido roto, cascado y ronco. Al contrario del sonido puro buscado en el registro del canto lírico, su fin es restituir la voz de un individuo que ha vivido.

Prematuramente envejecidas a fuerza de cigarrillos y bebidas alcohólicas, las voces roncas parecen fuera de edad, ancestrales. Cuando los gitanos se sientan en círculo para cantar, se puede evocar la memoria de uno o varios cantaores fallecidos. Este acto prepara el advenimiento, en el corazón de la noche, de silencios compartidos. El recuerdo doloroso de padres o amigos cantaores desaparecidos crea un clima emocional. El cante reinicia, reactiva, a la manera de una oración, el lazo genealógico que une el cantaor a la casta de sus ancestros (*cantera*). Esto permite al grupo de espectadores reunidos entrar en comunión con ellos.

Sobre un plano técnico, los cantaores afirman no cantar con su garganta o pecho, sino hacen remontar el sonido al bajo vientre (del estómago y de las entrañas). Para producir la impresión de que la voz viene de lejos, se esfuerzan en trabajar un soplo abdominal y acaban la frase ahogando su voz. Los brazos ejecutan un movimiento regular de atrás hacia adelante para facilitar el encaminamiento del sonido. El ideal es inspirar y expirar sin tener necesidad de nuevas aportaciones de aire. Emitido a partir de vientre, el sonido parece volver a la garganta para retornar a las entrañas. Se dice que “el canto se lanza y se traga”. Esta técnica no está considerada como una sencilla puesta en escena. El intérprete se supera. Como el torero, debe correr un mínimo de riesgos. Algunas comparaciones entre la tauromaquia y el canto son esclarecedoras. De un torero que se expone peligrosamente, se dice que *canta por siguiiriya*. Este canto lento y triste necesita “expulsar todo el aire” a riesgo de perder el aliento y de ser incapaz de hacer entender los versos siguientes. Gradualmente y en la medida que el cantante encadene los cantos, vacía también sus pulmones para procurar una respiración mínima que compensa con un trabajo abdominal. Haciendo circular el aire en circuito cerrado, intenta realizar su performance en apnea. Esta privación momentánea de de aire equivale a no exponerse a las vicisitudes del mundo exterior y permite purificarse. Sobre el plano simbólico, el aire y la respiración pueden ser habitadas por los *mengues*, unos espíritus vagabundos y maléficos que buscan meterse en el cuerpo. Vaciándose de todo el aire, el cantaor es inalcanzable. Esta fase crucial de la performance es llamada “sonido negro”. Frecuentemente en el último verso llamado *macho*, el cantaor metamorfoseado emite un sonido extraño. Esta figura del canto está explícitamente puesta en relación con la preparación para la muerte del toro en la plaza con la estocada final. Así como el torero mata al toro, el cantaor “mata” su voz. Un punto crucial es afectado cuando el intérprete parece asfixiarse por falta de oxígeno, afirmando experimentar “una fuerte pena” mezclada con orgullo. Está como aturdido, y su mirada perdida en el vacío. Espera una suerte de segundo estado. Sus palabras entrecortadas se hacen difícilmente comprensibles, su frase comprende más y más sonidos sin significación que se transforman en glosolalias. Forzando su voz, el intérprete produce un estentor evocando la agonía. Da la impresión de emitir en este momento un sonido que no le pertenece, descrito como “el eco de la voz”. El público reacciona interpelando al

cantaor y lanzándole *jaleos*. Cuando su voz se agosta, “vomita sangre”, “vomita sus tripas”. En fin, el apogeo del canto viene con el *duende*, un estado de gracia espera el momento en el cual el cantaor da la impresión de asfixiarse por falta de oxigenación. Los participantes, emocionados, tienen temblores. El sonido parece penetrar hasta las entrañas (*¡El cantante cala muy bien!*). Tienen entonces la sensación de estar poseídos por una fuerza que emana del más allá. El cantaor obtiene un intenso placer compartido con su público. Se impone ahora un silencio absoluto. Los participantes declaran entonces tener la carne de gallina y permanecen como petrificados, y algunas veces rompen a llorar.

A pesar de su apariencia caótica, las muy célebres juergas gitanas se presentan como continuación de acontecimientos perfectamente organizados. Un elemento característico es la formación de círculos con los convidados. Existen dos tipos: los círculos de baile, que intervienen durante la primera parte de la fiesta, y los círculos de canto que se forman en la segunda parte. Formar un círculo de baile supone encerrar a una bailaora, un bailaor o a una pareja. Algunos se relajan girándose para cantar, mientras que otros baten las manos para dar ritmo, jalean y animan a bailaoras y cantaores. La importancia de los círculos de danza es muy variable según los momentos de la fiesta, puesto que pueden reunir desde un puñado a una centena de invitados que se asemejan por rangos más o menos cerrados. La película de una fiesta, tomada en vista aérea y acelerada, revelaría un extraño ballet. Veríamos que los primeros círculos son casi exclusivamente femeninos, e incorporan poco a poco hombres: asistiríamos en seguida a la formación de un multitud de pequeñas reuniones circulares haciéndose y deshaciéndose rápidamente; al final de nuestra película, parecen haberse fusionado para dar paso a un único gran círculo de canto constituido por los hombres que están en ellas. Estas figuraciones desvelan los principios espirituales que fundan la comunidad.

El silencio se establece para dar lugar al “sonido negro” de los muertos. Tarde, por la noche, un gran plato de *menudo* —preparación pimentada a base de tripas y de grasas— es dispuesto sobre una mesa al lado del círculo de los cantaores. Sin platos, pero con cantidad de cubiertos puestos a disposición: contrariamente a los hábitos cotidianos de los gitanos, el plato se consume aquí en común. Entre el momento en el que el plato es servido y su consumo se extiende un lapso de tiempo de una o dos horas. Los cantaores siguen sus *performance* bebiendo algunos vasos, pero en ningún caso tocan la comida. No es más que al final de la sesión, en el momento de su separación, que los hombres comen la comida. Lo harán entonces en un clima cordial y recogido, sin los sonidos ruidosos de las voces ni las gesticulaciones que han animado el resto de la fiesta. Estas sesiones toman la apariencia de una comunión con los muertos.

Rituales afro-cubanos

El segundo ejemplo está extraído de investigaciones que yo desarrollo en Cuba desde hace algunos años. La comparación no se hará con la célebre salsa cubana. En sus cantos los *salseros* no evocan ninguno de sus sufrimientos. Al contrario, la mayor parte de sus temas apuntan las aventuras insaciables de protagonistas a la búsqueda de amoríos fáciles, mientras que sus melodías no son más que alegría de vivir y ritmo endiablado.

En Santiago de Cuba, la población, de mayoría negra,⁶ está orgullosa de sus orígenes africanos. Pero está marcada por los dramas de la servidumbre pasada. La ciudad (de la cual el primer conquistador fue Hernán Cortés) sirvió de puerto para desembar-

car a los deportados africanos con el fin de servir en las plantaciones de caña de azúcar y café.⁷ Transportados en condiciones terroríficas, a penas llegados a su destino, han tenido que luchar para sobrevivir. A las catorce a veinte horas de trabajo semanales se añaden a los castigos corporales, pudiendo ser fatales. En Cuba, el infierno perdura durante tres siglos y no finalizará hasta 1880... Cara a este destino dramático, la revolución fue un corto paréntesis relativamente alegre. En 1959, Castro, Che Guevara y un puñado de *barbudos* organizaron la resistencia contra la dictadura de Batista en Sierra Maestra, principal macizo montañoso de la isla, cercano a Santiago. Fueron ayudados de manera decisiva por la población negra. Entre otros, los sacerdotes *pale-ros* pretenden haber contribuido a capturar a varios contrarrevolucionarios. Uno de mis informantes, Enriquito, evoca el “círculo mágico” que sus tíos formaron para capturar a Yarey, un prójimo de Batista que se ocultaba en una gruta de los alrededores. Escenario de la revolución cubana iniciado por Fidel Castro cuando el ataque del cuartel de Moncada en pleno carnaval (el 26 de julio de 1953), la ciudad de Santiago de Cuba es frecuentemente calificada de “Capital de la historia” o de “Ciudad heroica”. Esta época de la sublevación popular está aún presente en los espíritus. La foto de Achille Cienfuegos, mártir y padre espiritual de la revolución, está aún emplazada sobre los altares familiares al lado de representaciones de ancestros familiares.

Cuando los revolucionarios accedieron al poder quisieron agradecer a la población negra de Santiago su compromiso masivo, haciéndola beneficiaria de la reforma agraria y de la redistribución de propiedades. Esta es la razón por la cual, a pesar de las críticas expresadas discretamente en familia, una parte de los habitantes de esta ciudad conservan su gratitud hacia el régimen. El inicio de los años sesenta está marcado por el exilio del 10 % de la población con “piel clara” a pesar de los discursos de Fidel Castro llamando a “privilegiar” a los negros, los campesinos y las prostitutas (Argyriadis 2000: 650). La clase más desfavorecida de todas fue tratada con más equidad: ciertos productos de base fueron distribuidos gratuitamente, tuvieron acceso a la educación (hasta entonces reservada a los blancos) y algunos pudieron acceder a la universidad. Después de la revolución, todo había comenzado bien. Pero estas mejoras fueron poco a poco alteradas bajos los efectos conjugados del hostigamiento político general⁸ y de los errores económicos del régimen castrista (agravados por el embargo americano). Los negros terminaron por compartir la suerte miserable de los otros cubanos.

En los años 2010, la situación económica y política de la isla se ha degradado. El desastre económico unido a la erosión de la popularidad del régimen castrista ha hecho renacer una efervescencia religiosa desconocida hasta este día. Desde la caída del bloque soviético, Rusia no dará las ayudas financieras necesarias para la supervivencia económica de la isla. Y como en el mismo periodo Estados Unidos han endurecido su embargo para intentar hacer caer el régimen castrista tambaleante, la respuesta de este último ha sido imponer un “periodo especial” con un sistema de doble moneda (peso cubano y peso convertible), así como con unas restricciones financieras draconianas. El resultado fue desastroso. Medio siglo después del entusiasmo revolucionario, la población está de rodillas. Con un salario que no pasa de los 35 euros mensuales, los cubanos pueden vivir malamente (una caña de cerveza cuesta 1,50 euros, un par de zapatos 90 euros). La población está habitualmente hambrienta. Sobrevivir con un salario del Estado es extraño: “¡Nosotros no vivimos, nosotros sobrevivimos!” se escucha frecuentemente (una anécdota: los huevos, que permiten satisfacer un poco los gastos, son llamados zorros o *salvavidas*). La población es entonces contraria a ejercer

unas actividades ilegales, pasando parte de la jornada intentando unir los dos extremos. Lo más frecuente es que se viva de utilidades que se procuran gracias a los turistas o a los que huyen a Estados Unidos o a Europa.

Los turistas, cada vez más numerosos, mostrando que tienen medios sin comparación respecto a los cubanos, no hacen más que agravar la situación. Esta presión permite tomar consciencia de la derrota del sistema comunista. A partir de este momento, es la economía paralela, el mercado negro y las horas extraordinarias, lo que permite sobrevivir. Después de las ocho horas pasadas diariamente en la oficina, los cubanos comercian ilegalmente en la calle o transforman durante algunas horas su vehículo en taxi colectivo.

Este estado de urgencia se eterniza desde los años noventa, la mayoría busca cómo escapar a este destino. La época de las partidas masivas en embarcaciones de fortuna (*los balseros*) para alcanzar la costa de Estados Unidos ha casi terminado. No solamente este país no acoge ya con los brazos abiertos a los refugiados, sino que busca la manera de devolverlos a la isla. Pero el sueño de un mundo mejor continúa alimentado por aquellos, numerosos, que han abandonado el país. Muchos de los miembros de la familia o de los amigos que viven en Europa o Estados Unidos les aportan una ayuda financiera. El movimiento migratorio sigue ahora de otra manera. El éxodo de “cerebros” y de la élite deportiva, severamente condenada por el diario estatal *Granma*, no es un secreto para nadie. Para los más humildes, los únicos medios legales de abandonar el país consisten en conseguir casarse con un extranjero u obtener un visado para llegar sea a los Estados Unidos, sea a Europa, para quedarse allí clandestinamente.

Desafiando una dictadura comunista buscan, desde hace medio siglo, alejando todo sentimiento religioso para imponer una ideología marxista y materialista, los cubanos no han dejado de practicar sus religiones, primero en la clandestinidad, después abiertamente desde que el poder las ha tolerado a partir de los años noventa. Evidentemente, tanto la servidumbre pasada como la opresión sentida hoy día, allí se expresan.

En Santiago de Cuba, se dice que la religión “es más fluida” (*fluye*), es decir que la población está más sujeta a las creencias, notablemente en los barrios donde reside una mayoría negra. Los fieles prefieren confiarse a los sacerdotes de piel oscura cuyos dones son particularmente apreciados. Ellos están igualmente convencidos de que la población negra tiene unas relaciones privilegiadas con los muertos que se le manifiestan con frecuencia, sea bajo la forma de sueño o bajo la de apariciones diarias. Esta proximidad es explicada por el hecho de que el cuerpo de los negros (su *materia*) sería “más receptivo”.

Los creyentes participan más o menos activamente en tres tipos de cultos: el *espiritismo cruzado*, la *Santería*, el *Palo monte*. Estos aparecen quizás tan íntimamente mezclados que parecen las tres caras de una misma religión. El primero, influenciado por la espiritualidad del *kardesismo** europeo pero también por los cultos africanos en los que las prácticas están centradas alrededor del altar llamado *boveda espiritual*, dedicado su vez a las almas de los muertos. Las dos últimas son de origen africano. La *Santería* viene de los *yoruba*. En tiempos de la colonia española, se obligaba a los esclavos que procedían del Benin y del sudoeste de Nigeria que asociasen sus divinidades, los *Orichas*, a unos santos o vírgenes católicas. Sus prácticas religiosas, que parecen dedicadas a figuras secundarias del catolicismo, fueron nombradas peyorativamente

* Corriente del espiritismo europeo del siglo XIX, cuyo máximo representante fue Allan Kardec. [N. del T.]

Santería. Como en África negra, los *santeros* ofrecen animales en sacrificio a sus divinidades, medio hombres medio dioses, que vigilan que cada mortal alcance su destino. Los cubanos son asimismo frecuentemente adeptos al *Palo Monte*, culto a unos objetos “activos” susceptibles de influir sobre una situación dada y que son comparables con la brujería occidental. En los trabajos de campo que yo he efectuado en Santiago de Cuba en julio de 2007 y diciembre de 2010 en el barrio popular de los Hoyos, me he interesado particularmente por este último culto.

El Palo Monte

El *Palo Monte* es practicado con fervor. Viniendo también de África, es de origen *bantú* y reposa principalmente sobre la devoción a los muertos (*nfumbi*). El oficiante —llamado *Palero*— está ligado por un pacto con un muerto específico (*el muerto de prenda*). Este último está materializado por una “marmita ritual” (*caldero* o *ngangas*), que adquiere más poder gradualmente y a medida que ella es transmitida de generación en generación, y en la cual son despositados por regla general unos osamentos humanos, hierbas y piedras puestos en un fondo submarino o en una ribera. Caridad, adepta del *Palo Monte* en el barrio de los Hoyos, posee una marmita llena de fragmentos de cráneos, de madera, de ferralla, de cordeles, de clavos, de cadenas, de conchas y de baratijas rotas. El conjunto está dispuesto mezclado en el mismo suelo, en el mismo rincón del dormitorio dejado en penumbra. En el interior de otros recipientes se encuentran cantidad de bastones de hierro y de madera hundidos en terrones de tierra. Otros altares están constituidos por un conjunto de objetos heteróclito: una cruz, una vieja muñeca, una figurilla de madera inquietante, una vieja zapatilla o un avión en miniatura. Este último objeto significa que los espíritus *se trasladan* a través de los océanos por los aires, para reunir, en el momento de una sesión de posesión, a los expatriados cubanos y aquellos que permanecen en el país.⁹

Se dice que los *Paleros* son capaces de practicar unos *cambios de vida*, que consiste en salvar a un individuo sustrayendo la vida a otro. Son depositarios de cantos, llamados *mambos*, utilizando la lengua *conga* que mezcla elementos del vocabulario español y *yoruba*.¹⁰ Este habla le permite comunicar con los muertos (*Sarabanda* o *Sietelayo*).¹¹ Los africanos (*negro bruto* o *maruffina*, *pa Francisco* o *pa Jose*) son percibidos como unos muertos más íntimos, más próximos a los poseídos.

A la manera de los gitanos andaluces, el canto y la danza que acompañan los rituales de posesión son considerados como unos talentos innatos y encaran establecer una relación privilegiada con los muertos. Las manifestaciones más intensas, acompañadas de ritmos de tambores sordos y lacerantes propicios para provocar un estado de somnolencia y desencadenar la posesión, tomando la forma de sesiones de trance repetidas. Ellas tiene lugar varias veces en el año, en especial por Santa Bárbara (el 4 de diciembre) y por San Lázaro (el 17 de diciembre). Varios participantes son “cabalgados” por los *Orichas* (las divinidades de la *Santería*) o por los muertos. Durante estos períodos, se llega a que los poseídos caen en trance simultáneamente o sucesivamente a mitad de la sesión. Se contorsionan con los ojos fuera de sí y de manera en apariencia caótica. Un mismo sujeto es sucesivamente encabalgado por varios muertos.

Desde un punto de vista profano, la posesión es una terapia que sirve para remediar los sufrimientos morales y económicos. Fruto de una gran piedad o expresión de una

psicología colectiva, el trance prepara la venida de los muertos. Algunos días antes, el futuro poseído sufre un dolor de cabeza persistente. Durante el trance, toma su cráneo entre las manos como para protegerlo de un dolor agudo que le asaltase violentamente y le transportase al más allá. Al igual que en la muerte, las sensaciones son las mismas: “La cabeza gira, sientes el deseo de vomitar. Comenzas a perderte y te levantas. Es entonces cuando el muerto entra en ti. Tú lo ves venir”. Un fiel cuenta que él fue poseído a los siete años: “Ha llegado cuando yo estaba en trance de danzar con mi madre y mi familia. Han comprendido rápido que yo estoy poseído por San Lázaro. San Lázaro te ha hecho rodar por el suelo. Él tira muy fuerte, el movimiento de los antebrazos se acelera, la cabeza se vuelve pesada como si tuvieses un gran peso, el cuerpo se eleva. Todo esto de un golpe. Te pierdes... partes. Tienes muy mal el cráneo, y para atenuarlo, es necesario refrescar la cabeza echarle agua encima. Es por esto que todo el mundo grita: —¡Agua !¡Agua!”.¹²

Esta inmersión en el inconsciente está acompañada de una sensación de desvaimiento. Se me han evocado “corrientes” que te llevan de manera irresistible. Una fiel poseída por *Yemaya*, la diosa del mar, me ha declarado: “Me siento otra, como si la muerte cercana, asfixiada, llevase la cabeza hacia el fondo del mar. Veo simultáneamente los peces y las personas. Me advierten que ya no soy la misma, que he sido cabalgada por otros. Siento los momentos en las que eso va y vuelve...”.¹³ La mayoría afirma no guardar ningún recuerdo preciso de la posesión sino que retienen unas sensaciones de pesadez y de posesión que inmovilizan el cuerpo. Una vez encabalgados, los poseídos adoptan un comportamiento brusco, mimando la animalidad. Los muertos no se anuncian de la misma manera: San Lázaro (considerado como un aparecido) se manifiesta violentamente y lanza al suelo el individuo poseído, mientras que el *Africano* es precedido por cantos suaves y se manifiesta con suavidad. Sin embargo, todos los muertos son llamados “perros”, ya que pueden volverse violentos y provocar unos movimientos convulsos empujando irresistiblemente a “su maestro” hacia el altar (la *prenda*).¹⁴

Las convulsiones más intensas se desencadenan después de una serie de trances individuales, al final de la tarde. Toman la velocidad de una corriente potente, empática, que une a unos con otros en una suerte de histeria colectiva. Los *Paleros* tienden a dominarlos a fin de que se vuelvan productivos. Ciertos trances son de una violencia inaudita. Se desfondan de una manera ostensible y repetida, el poseído escapa al control de la asamblea saliéndose repentinamente del lugar donde se lleva a cabo el ritual para escaparse por la calle. Movimientos irracionales, muñeco en manos de un marionetista invisible, su cuerpo permanece sin control. El *Palero* se esfuerza por canalizar su fuerza salvaje orientándose hacia un “centro espiritual” donde los ángeles guardianes le apremian para dialogar con los muertos. Entre los movimientos descontrolados que sobrevienen al principio y al final del trance, es necesario conseguir que los muertos se expresen a través suyo.

Los muertos son oráculos. Se considera que su libertad de palabra es total. La brutalidad con la que ellos hablan es sinónimo de eficacia. Los aparecidos africanos, notablemente, tienen la reputación de no tener ningún tacto. Directos, no distinguen personas, pueden ser maleducados y vulgares. En contrapartida, son quienes asimismo desbloquean dramas familiares complejos cuando las sesiones que toman apariencia de psicodramas colectivos. El fin es obligar a unos y a otros a mirar la realidad cara a cara, lo que resulta desagradable u oculto. Este género de sesiones es aprehendido por la asistencia: despreciando todo pudor, el individuo en trance puede revelar públicamente los problemas íntimos, incluso los secretos de los miembros presentes.

Unos oráculos dan a los sacerdotes la sensación de “verlo todo”, y quizás a su cargo, de “saberlo todo”. Así Anides, *santero* en Santiago, evita los *bembés* moviéndose fuera de su círculo familiar y huyendo de las reuniones *palo* donde la palabra de los muertos es muy explícita. Me confía: “¡No quiero ver! Estos fenómenos son muy poderosos y los muertos pueden hacer mal a las personas. Por ejemplo si yo revelo públicamente: —¡En ti, pasa esto y esto y aquel está en trance de robarte! Igualmente si tú no quieres decir estas cosas, tú estás obligado... Quizás no necesitaría revelarlas porque pueden provocar querellas... No es necesario decir todo aquello que se ve”. Para hacerse comprender mejor, se refiere a su madre, una sacerdotisa a la vez *palera* y *santera*, que afirma decididamente: “¡Leer es una falta!”.¹⁵

Un rito de posesión

Las sesiones de posesión son también catarsis. Para capturar totalmente el sentido, es útil seguir el ciclo completo.

Cada uno conoce las cumbres de tensión, ampliándose por olas, que son seguidas de momentos de calma donde los tambores *yuka*, los cantos y la danza se paran. Sobre un fondo de ritmos punzantes, hipnóticos, los participantes describen unos pasos de *rumba* o de *Palo monte* balbuceando algunas letanias inexpressivas. Se crea un clima de espera. La voz del oficiante sube en intensidad. Se mueve como si estuviese ebrio, cae al suelo, grita, sopla, aspira, antes de dirigirse a la asistencia con una voz autoritaria y profunda. Este ceremonial prepara para una escucha atenta y respetuosa de los posesos.

Mientras que la mayoría de los participantes se han parado, algunos individuos aislados se desplazan rápidamente de un lado para otro y teatralizan sus gestos. Algunos trepan hasta el altar para posternarse. Los signos previos de la posesión son claros. El cuerpo es inicialmente recorrido por espasmos. Luego la dicción se halla perturbada hasta proferir unas palabras incomprensibles confinando con la glosolalia. Las voces se vuelven rudas y dramáticas, lo que produce el efecto de sonidos inhumanos. Estas *performances* ayudan, al principio, para dejarse invadir por el espíritu del muerto, y, al fin, para liberarse: su venida es anunciada por unos balbuceos infantiles; su partida es acompañada por una voz envejecida, muriente. Entre las dos, la voz del poseído permanece ronca pero esclarecida de manera que deje entender claramente a los oráculos.

He aquí con mayor precisión el discurrir de una sesión en un barrio periférico de Santiago de Cuba. La ceremonia duró el día entero. Enrique, “padre de religión”, se dejará poseer por el muerto llamado *Sietelayo* ante una asistencia constituida por una treintena de personas debidamente invitadas, entre las cuales una mayoría de hombres. Las mujeres se mantendrán en la reserva.

Las posesiones se inician con el sacrificio de un chivo y de varios pollos. Las persianas son ahora bajadas, dejando la pieza en la semioscuridad como forma de protegerse de las miradas indiscretas. Cuando los animales son degollados, la sangre caída es cuidadosamente limpiada y los despojos son preparados por las mujeres con el fin de ser despiezados y cocinados (serán consumidos al final de la sesión). Durante este tiempo, la música se para y los sujetos se ponen a discutir. Cuando el ritmo se reinicia, lo es con un entusiasmo renovado. Esto excita a Enrique, oficiante del *Palo Monte* que lleva sus manos a la cabeza como si estuviese muy mal. Se deja caer a tierra sacudido por espasmos. Su hijo vigila que su cráneo no golpee con el suelo. Emitiendo gritos y monosílabos

del género, “hé, hé”, “bé, bé”, parece sufrir. Luego, al retornar los espíritus, dibuja pasos de danza y emite una risa violenta babeando. Se planta delante de los músicos. Imitando el despertar de un bebé, bostezo seguido varias veces, se acaricia las espaldas y los senos de manera caricaturesca. Se arroja al suelo y trepa al altar. La llegada de *Sieterayo* es señalada por una risa sardónica que se transforma en ladridos y sonidos guturales. En este momento, los presentes no saben todavía que el muerto ha venido a poseer a Enrique. Mirka, una joven asistente que lo coge en los momentos críticos, le pregunta cantando: “¿Quién está ahí? Quiero saber quién está ahí ¿Quién golpea mi puerta?”. Con una voz ronca, Enrique emite algunas palabras incomprensibles en lengua africana, en medio de las cuales se discierne el nombre de *Sieterayo Acabacuento*. Coronando al poseso con un echarpe rojo adornado con plumas, Mirka saluda la llegada de la muerte: “Dios sea bendito. La bendición de *Tata Sieterayo* ha llegado”.¹⁶

Enrique vuelto *Sieterayo* se pone a hablar en glosolalia con una voz grave como si quisiese restituir las diferentes lenguas que hablaban los esclavos africanos. Pero como mezcla fragmentos del español y del Congo difícilmente comprensibles, el dueño de lugar los traduce a la asamblea. El oráculo consiste en decir los problemas que encuentra el hermano de Fran. Como sus colegas de la compañía telefónica en la que trabaja no soportan que “se enriquezca” guiando turistas, buscan la manera de licenciarlo. Estos celos deben ser tomados en serio. Una delación entraña una condena cruel de parte de las autoridades. El poseído se vuelve hacia su abuela que se emociona y deshace en lágrimas. Él le habla y la acaricia fraternalmente. De ordinario, Enrique no tiene con ella ningunas relaciones íntimas. Pero las personas ancianas son consideradas más próximas a los muertos y cogen a la vieja en sus brazos, *Enrique-Sieterayo* reconoce en ella una cómplice.

Enrique-Sieterayo permanece una veintena de minutos así, después, con aire triste, entona un canto haciendo alusión a su partida: “Ya se va el amigo de los hombres...”. Esta frase encantadora es retomada en coro para hacerlo salir. El poseso flaquea. Aplastado delante del altar, imita una agonía, su voz está cascada, pastosa. Está sacudido por espasmos y se acurruca. De un golpe, se recupera de manera atlética. Fran y sus hijos lo toman firmemente por los brazos. Se remueve, babea y profiere unas vocalizadas “bé, bé, bé” que parecen unos balbuceos. Mirka recubre su cabeza de un fulard rojo y le lanza una aspersion de ron sobre las orejas, las espaldas y el vientre. Con la cabeza aún envuelta en el fulard, Enrique se agita en todos los sentidos y continúa emitiendo monosílabas. Cuando Mirka lo descubre, *Sieterayo* se va. Enrique retoma su espíritu. Se abre la puerta para permitir al muerto abandonar definitivamente la pieza. En fin, como si no hubiese pasado nada, Enrique vuelve a su lugar entre los fieles mientras que la asamblea reza un Padre Nuestro y un Ave María.

En el curso de este género de sesión, los muertos son largamente llamados por una sucesión de cantos *palo* y de *mambos*.¹⁷ A la vuelta, residentes en una sobrenaturaleza y flotantes en los limbos, estos penetran los cuerpos a través de una intrusión de aire en los pulmones. El soplo y la palabra son entonces habitados por los muertos. Son el vehículo de sus mensajes. Para marcar esta transformación, el poseso metamorfosea su voz forzándola de forma que esta deviene gutural, ronca, cascada, expresión de una voz a la vez antigua y lejana. Los fieles que ofician regularmente (que se vuelven por regla general sacerdotes o sacerdotisas), finalizan estando marcados por unos ejercicios vocales repetidos. A fuerza de deformarlas, sus voces se hacen naturalmente sombrías, como enroncadas. Aquella deviene una segunda naturaleza. El trance les espera hasta el punto de contaminar su vida cotidiana. Algunos parecen vivir en dos mundos, pasando insensiblemente

blemente del estado de vigilia a una semiconsciencia, mientras que sus sueños se transforman en sueños adivinatorios. Dormidos, continúan emitiendo unos sonidos roncose e incomprensibles, que son interpretados como la continuación de conversaciones con los muertos. El contenido de estos últimos es transmitido a los destinatarios apropiados durante las sesiones de consulta —fuera del trance entonces— en las cuales los adivinos tomaron espontáneamente un timbre de voz más ronco que de ordinario, como si los muertos habitasen entonces sus palabras.

La voz ronca en el arte contemporáneo

Para comunicar con los difuntos en Andalucía y en Cuba, hace falta romper con la respiración y voz naturales. Todo comienza por una voz balbuceante y aguda, ya que los protagonistas deben tener una pronunciación lenta, reduciendo su soplo y estrangulando su voz para conseguir sonoridades graves y roncadas. Esta voz agónica permite meterse “a diapasón” con la voz de los difuntos.

En el siglo XX, los vanguardistas hicieron experimentaciones con el soplo y la voz que recuerdan precisamente los parloteos y las voces cascadas emitidas durante las sesiones de cante flamenco y de rituales de posesión del *Palo monte*. Por turno, e independientemente, Schwitters, Dubuffet y Dufrêne reconocieron tonalidades arcaicas, sonidos guturales y timbres de voz roncados.

Bajo influencia de los ensayos fonéticos de Raoul Hausmann, Kurt Schwitters (1887-1948) creó en 1922-1923 eso que llama los *Ursonate*.¹⁸ El prefijo *Ur* —que significa en alemán “originario”— marca la voluntad de crear una música primitiva, primera. El artista transpone sobre el plan vocal un procedimiento adoptado en sus composiciones plásticas donde hace un recorte a los *collages* de fragmentos de telas, de embalajes usados, de objetos recogidos de la playa después de ser usados, deformados, manchados (guijarros, madera flotando, etcétera). Nicolas Surlapierre había ya notado este paralelismo entre las experimentaciones visuales de Schwitters procedentes de *collages* de imágenes, con sus experimentaciones sonoras —los *Ursonate*— recurriendo a onomatopeyas visuales hechas de fragmentos de palabras (Surlapierre 2005: 171). “La disposición de las palabras no es tan fortuito, escribe el autor, tomando prestados fragmentos de palabras de los letreros, de las expresiones escritas abreviadas, de los impresos publicitarios o de las octavillas políticas, la voz detrás de la concepción de patrones visuales dotados de todas las virtudes. Son anotaciones gráficas que parecen rechazar la iconografía y preferir la *mimesis* a la *semiosis*” (Surlapierre 2005). Fotogramas testimoniando sus experimentaciones sonoras, muestran a Schwitters emitiendo los sonidos, con una gran boca abierta. Esta técnica tiende a pulverizar el lenguaje. Sólo cuentan la inflexión de la voz, el ritmo, la asonancia.¹⁹ Sus sonoridades abstractas recurren abundantemente al parloteo. El intérprete trabaja los principios de las frases, o una tentativa de puesta en palabra, o incluso el nacimiento de un sonido inarticulado.

Las experimentaciones sonoras de Dubuffet (1901-1985) emanan también de sus búsquedas pictóricas. En sus *Texturologies*, como en el ciclo de los *Barbes*, las materias son densas, aglomeradas y antropomórficas.²⁰ En *Carte de barbe*, el artista busca representar a la vez la tierra y el hombre, el mundo geológico y el mitológico. Según Max Loreau, ciertos *Barbes* hacen pensar “en las grandes formaciones rocosas, o incluso en civilizaciones antiguas —barbudas— bárbaras”. Estas son la expresión de una ancestra-

lidad (Loreau 1964). A partir de estas experiencias pictóricas, Dubuffet compone en 1959 un poema sobre bandas magnéticas titulado *La fleur de barbe*.²¹ Acompañado de un fondo sonoro declamado y vagamente cantado, Dubuffet improvisa durante seis meses con Asger Jorn. Golpeando, martilleando, soplando, llamando, cantando, crean una música concreta hecha de mezclas de sonidos, de ensamblajes, de *collages* y de sobreimpresiones. Suerte de homenaje a todos los barbudos, *La fleur de barbe* fue concebida a partir de una serie de personajes de gruesas cabezas de las cuales subraya la vellosoidad sobre el mentón, la nariz o las nalgas. La voz monocorde y teatral utilizada parece salir directamente de la boca de sus personajes despavoridos o alucinados, conglomerados de materiales rústicos fijados en una pose hierática. En esta época, Dubuffet se orienta hacia las búsquedas místicas “Me gusta llevar a la esfinge humana hacia un plano de gravedad, declara, donde las fútiles gracias estéticas no tengan más lugar, sobre un plano de alta ceremonia, de solemne oficio de celebración, ayudándome de eso que Joseph Conrad llama ‘mezcla de familiaridad y de terror’ en la cual se hace la devoción que muchos espíritus religiosos portan por sus Dioses y que no les excluye de dirigirles, si llega el caso, injurias”.²² En sus creaciones, escuchamos un fondo sonoro lejano hecho de flautas, de campanillas, de ladridos de perros y de baláfono, que restituye una impresión de desorden, de arcaísmo. Pero eso que choca es la utilización de una voz deformada que parece ralentizarse hasta devenir densa, grave y sin forma.

De otra generación, François Dufrêne (1930-1982) era un artista plástico que también estaba a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Es conocido sobre todo como “cartelista”. Sus creaciones están en efecto hechas de carteles arrancados y desgarrados que él trabaja hasta obtener los colores diluidos por la lluvia, y parcialmente borrados por el pegamento o el polvo. Paralelamente, concibe bandas sonoras en las cuales busca yuxtaponer las palabras fiándose por el sonido más que por el sentido (Jouffroy 2005, pp. 25-26). En 1946, el escritor Roger Caillois critica severamente sus poesías sonoras. Este estimaba que su falta de significación explícita era “irresponsable”: estas podían ir al límite “halagar el oído”, pero una poesía, para ser digna de ese nombre, debía recurrir a las “palabras del lenguaje”.²³

De hecho, por sus “fondos de carteles” y eso que él llamaba sus “gritos-ritmos”, Dufrêne exploró una creación a contracorriente. Entrevistado en 1975, definía sus tentativas como una trascendencia inversa: lo perseguido, no era el más allá de la búsqueda por las finalidades espiritualistas de un Kandinsky, la de Supremacía de un Mondrian, sino otra cosa. El grito-ritmo está hecho de aspiraciones, de expiraciones, de choques de lengua y de sonidos incongruentes —escupitajos, besos, chiflidos...— situándose entre el lenguaje y el grito, el mutismo, la asfixia, el farfuleo o el ahogo. El artista exploraba así la textura misma del soplido, adaptándole a veces sobre un magnetófono para obtener efectos de ralentización o acelerados, de superposiciones o reverberaciones. Para evocar el soplido penoso y angustioso de un alumbramiento por ejemplo, no dudaba en montar sus registros a la inversa. Todo le parecía bien para exacerbar sonoridades que parecían venir del interior: expresando una corporeidad,²⁴ el grito-ritmo se presentaba así como una búsqueda orgánica de carácter ontológico.

Estos tres conjuntos de creaciones sonoras —los *Ursonate* de Schwitters, *La fleur de barbe* de Dubuffet y los *gritos-ritmos* de Dufrêne— se oponen a los preceptos de la modernidad como es preconizada desde principios del siglo XX: el espíritu moderno tal como lo concebimos, es en efecto la reivindicación de una creación desligada de todo sentimentalismo así como de una gran sobriedad tendente a la depuración de las líneas, de

los gestos y de las intenciones; desde el punto de vista de los modernos, la novedad, es el gusto de lo nuevo. Cara a esta corriente dominante, la historia del arte minimizó las creaciones que recurrían a materiales impuros, usados o antiguos. En 1991, en Nueva York, ciudad faro del modernismo, Rudi Fuchs pronunció una conferencia titulada *Conflictos con el modernismo* en la cual se hacía notar la ausencia chocante de Kurt Schwitters del panorama oficial del arte del siglo XX.²⁵ Sus obras —hechas de unas tonalidades sombría y frecuentemente constituidas de elementos usados (papeles, trapos y fragmentos de objetos reciclados)— representan una alternativa a la estética lisa y salvajemente ordenada de la modernidad triunfante: estas nos permiten pensar el arte como desorden, caos, fenómeno imprevisible. Dubuffet y Dufrêne derogaron igualmente el dogma de la modernidad. Mientras que las producciones plásticas del primero recurren a un material grueso y lleno de asperezas, las del segundo, como hemos visto, se inspiran de materiales trabajados por el tiempo. De la misma manera, en tanto que abordan el dominio de la creación sonora, estos tres artistas no emiten una voz lisa y magnífica al servicio de palabras claramente articuladas. Dubuffet y Dufrêne producen una serie de sonidos sin significaciones marcados por sus orígenes culturales. Sus soplidos no respetan el ritmo biológico natural, y hacen vibrar sus cuerdas vocales hasta los límites de sus posibilidades. Son sorprendentes los parecidos entre sus creaciones sonoras y las emociones vocales rudas y torcidas provenientes de prácticas antiguas como el flamenco y el *Palo monte*. Las secuencias sonoras de los primeros tocan sobre un registro grave y sílabas iterativas que recuerdan los efectos de voz viscerales y la glosolalia de los cantantes gitanos o de los fieles en transe del *Palo monte*.

Sociedades sufrientes

En los tres contextos examinados —Andalucía, Cuba y el arte contemporáneo occidental—, la preferencia vocal por el registro grave aparece como una expresión de medios al margen del sistema. Los gitanos, verdaderos parias de su país, perturban voluntariamente la comprensión de las palabras de sus cantos y cascan su timbre de voz hasta la extinción —como el placer que les da barrenar su baile interrumpiéndolo inopinadamente. Estos se oponen así a los *Payos*, quienes se esfuerzan en perfeccionar la ejecución de sus cantos (y de sus bailes) y se aplican para pronunciar las palabras lo mejor posible. Al mismo tiempo, respecto a una sociedad cubana disciplinada, enrolada, es decir militarizada, los adeptos del *Palo monte*, pobres entre los pobres y generalmente negros de piel, se diferencian en tanto que recurren a manifestaciones entendidas como particularmente salvajes: los poseídos se echan o se desplazan vociferando de manera bestial.

Además del paralelismo en los comportamientos de estos dos grupos en ruptura marginal, estamos tentados a establecer una comparación concerniente a las motivaciones que les empujan a producir una voz grave y retorcida.

Evidentemente, en el momento en el que un cantante gitano emite un sonido inarmónico y turbado, sus cuerdas vocales no vibran de la misma manera que aquellas de un cantante de ópera. Pero más allá de la apreciación auditiva, es difícil de proporcionar precisiones técnicas. Habría para ello que recurrir a un equipo científico sofisticado capaz de superar los límites de nuestra percepción: los fonogramas, por ejemplo, que proporcionarían datos cuantificables; o una cámara endoscópica colocada en la garganta y filmando el funcionamiento fisiológico de las fosas nasales, las cuerdas vocales y

la glotis. Podemos suponer que estos experimentos de laboratorio demostrarían que las técnicas vocales de los intérpretes les hacen aproximarse a la afonía. De hecho, ya que la voz de los intérpretes es llevada hasta la extinción, los gitanos no hablan de silencio, sino de “sonido negro”. En Cuba, ocurre lo mismo con los fieles “cabalgados” durante un trance; una vez la voz se empuja hasta el registro más grave, tiende a apagarse mientras que el poseído parece continuar emitiendo sonidos inaudibles.

Escuchemos al psicoanalista Denis Vasse: “Escuchar la voz de otro, es escuchar en el silencio de sí, una palabra que viene de fuera. En el silencio de la presencia, escuchar, es dejar resonar en sí las ondas armónicas que vienen a tocar el tímpano: la modulación que imprime al aire ambiente por el juego minucioso de las cuerdas vocales bajo el impulso del soplado transforma el cuerpo silencioso en espacio sonoro. Escuchar a alguien, es recoger, en el fondo silencioso de sí, las modificaciones más sutiles expresadas en el espacio aéreo por la actividad más íntima del otro. Dejar resonar la palabra del otro, implica necesariamente el suspenso de todo razonamiento” (Vasse, 1974.) Tanto en el performance flamenco como en la posesión del *Palo monte*, la racionalidad del público se suspende en beneficio de una escucha de silencio máxima.

Concretamente, el espectro de audición humana se extiende, aproximadamente, y según la edad, hasta la primera mitad de la primera octava, o sea hasta veinte *hertz*. De esta manera, no entendemos nada. La neurología nos enseña no obstante que aunque no reconozcamos más el sonido con nuestro oído, continuamos percibiéndolo a través de un fenómeno notable: del lado de lo audible, los infrasonidos hacen vibrar la caja torácica, lo que produce sobre nosotros una impresión de peso. En otros términos, sentimos la sensación de una presencia. ¿Cómo no asociar este fenómeno físico a la convicción de que somos los gitanos y los fieles cubanos, en el momento preciso donde la atmósfera ha exacerbado los sentidos y donde los sonidos graves devienen infrasonidos, de estar en presencia de seres invisibles —los muertos— penetrando el cuerpo de los participantes?

Los gitanos y los afro-cubanos adeptos del *Palo monte* tienen en común una voluntad de huir de una sociedad percibida como generadora de sufrimientos. Los dos son animados por una misma sed de encontrar un mundo libre y justo. Pero las oportunidades de alcanzar realmente este objetivo son mínimas, reservadas a una minoría. Esto se traduce, para los gitanos, en una inestabilidad territorial que les permite escapar temporalmente al acoso del cual son objeto por parte de las poblaciones locales, y, para los cubanos, por tentativas desesperadas de emigraciones clandestinas fuera de la isla. Pero para la mayoría, escapamos más seguramente de los sufrimientos sufridos abajo huyendo no físicamente, sino por el espíritu, fuera del tiempo y el espacio socializados. Retomando por su cuenta voces percibidas como antiguas y lejanas, voces provenientes de abajo, estos grupos avistan un más allá subterráneo²⁶ habitado por esos poderes ctónicos que son los muertos. Ahora bien, reunirse con los muertos, es para ellos escapar de las leyes esclavizantes de los vivos. Para escapar a los sufrimientos o para remediarlos, los gitanos se comunican con sus ancestros flamencos, mientras que los adeptos del *Palo Monte* solicitan la ayuda de sus ancestros africanos. Por un lado, el mundo de los vivos es asociado al sufrimiento, por el otro, el mundo de los muertos es garantía de liberación. En Cuba, he visto la frontera que separa estos dos universos claramente materializada. Los altares de un *palero* estaban aislados del resto de la habitación por una frontera simbólica constituida de una gruesa cadena puesta en el suelo. Esto era el testimonio desgarrador de la época del esclavismo: la

cadena separaba, de un lado, un mundo de los vivos sinónimo de servidumbre y, del otro, un mundo de los muertos sinónimo de libertad.

Hemos visto antes que las voces graves y rotas de los gitanos y de los adeptos del *Palo monte* pueden estar asociadas a las creaciones sonoras de los artistas de vanguardia. ¿Es posible igualmente asociar los unos a los otros sobre el plan de sus significaciones? Como al caso de las poblaciones gitana y cubana que buscan liberarse de la opresión, parece responder la voluntad de los tres artistas citados —Schwitters, Dubuffet y Dufrêne— liberándose de las convenciones. ¿El sentido de sus empresas no sería, en definitiva, salirse de los límites impuestos por las cortapisas sociales? Sobre el plano plástico, Schwitters trabaja con objetos de desecho, Dubuffet se interesa en las producciones de artistas locos o marginales, Dufrêne pervierte el consumo de masas trabajando sobre carteles de publicidad usados o desgarrados. De la misma manera, en el plano sonoro, Schwitters, emitiendo sonidos balbuceantes, palabras inarticuladas, nunca acabadas, inventa un parloteo refiriéndose al advenimiento de otro mundo. Las creaciones sonoras de Dubuffet recurren a una tonalidad ronca, al espaciamiento de las palabras pronunciadas, a la ralentización progresiva de la cadencia, al eco: evoca un sonido antiguo y lejano, como proveniente de un pozo profundo, de la noche de los tiempos. El título de su obra, *La fleur de barbe*, evoca la barba de los ancestros y hace surgir en nosotros irresistiblemente la imagen de la ancestralidad. Finalmente Dufrêne, invirtiendo el movimiento natural del soplo y de la voz, poniendo su atención sobre los ruidos emitidos por el interior del cuerpo, explorando las acciones de escupir, eructar, etc., pone al revés los códigos de buena conducta. Para estos artistas, no se trata de expresar una trascendencia en el arte, sino la trasgresión de una normatividad asfixiante. En este sentido, comparten con los gitanos y los afro-cubanos la idea de alcanzar, por la vía de una infra sonoridad, un más allá.

Es tentador atribuir un sentido general a las diferentes prácticas de artificialización del soplo y de la voz tales como las que acabamos de estudiar. Para Giorgio Agamben, el pasaje del grito —que es a la vez pura emisión sonora y voz cargada de afectos— a la palabra, está en el corazón de las relaciones entre el individuo y el grupo social (Agamben 1997). La glosolalia, las “artes del no sentido” y las “utopías vocales” fueron ya abordadas por Michel de Certeau. Este último se interrogó a propósito de sus orígenes y de los contextos históricos, socioculturales o psicológicos en los cuales aparecen. La no palabra, según él, acompaña a los fenómenos de degradaciones sociales: “Esos momentos son reconocibles y típicos: devaluaciones de las instituciones (eclesiásticas o sociales) de la palabra; desterritorialización de los usos y costumbres; degradación de las convenciones del lenguaje, etc. Hay también equivalentes psicológicos a estos fenómenos sociales. La glosolalia se presenta entonces como un proceso complementario. Se hace vocalmente con este arte del no sentido que es en suma el arte de comenzar o de recomenzar a hablar diciendo” (de Certeau 1980: 36).

Esta hipótesis resume en parte nuestras conclusiones. Si los juegos vocales a los cuales se prestan los gitanos de Andalucía, los adeptos del *Palo monte* y los artistas contemporáneos no los liberan completamente de los sufrimientos probados, la transgresión les permite al menos reconstituirse. En primer lugar, el juego glosolálico, que marca un rechazo a la palabra constituida, revela una voluntad de diferenciarse de los grupos dominantes. Contribuye a reencontrar la autoestima y una solidaridad probada en el seno del grupo de los participantes. Pero llevar la voz hasta la extinción podría también significar una voluntad de oponerse a una racionalidad (ver un exceso

significante) percibido como una alienación. Los sonidos sin significación experimentan un indecible, próximo del “casi nada” de Jankélévitch, quien designa a la “frontera de lo material y lo material”, “la existencia mínima más allá de la cual estaría la inexistencia, la nada pura y simple” (Jankélévitch 1957).

La antropología queda sin argumentos susceptibles de precisar el papel de las emociones colectivas. Los elementos expuestos aquí inician una respuesta. Desde los años 1980, algunos autores han considerado el hecho de que las emociones pueden ser un elemento constitutivo de las organizaciones sociales. Michelle Rosaldo (1980) ha considerado que los campos de la afectividad deberían estar integrados en los análisis de un grupo social dado, a mismo título que las instituciones, la cultura y la historia. Actualmente ¿es posible proponer, más radicalmente, que los *afectos* están en el fundamento de las construcciones sociales? Los gitanos y los adeptos del *Palo monte* se conciben por lo tanto como comunidades electivas fundadas sobre un sentimiento de sufrimiento compartido. La identidad de estos grupos es pensada en el seno de una *comunidad de afectos*²⁷ y por medio de secuencias sonoras ritualizadas. Estas últimas llevan a los participantes a comulgar sobre la base de gritos, sollozos, vociferaciones y susurros considerados para convocar una comunidad fundadora extensiva a la participación de los ancestros muertos.

Walter Benjamin subrayó la interconexión existente entre ver y tocar (cf. la noción *everyday tactility*), mostrando cómo nuestra percepción depende de una apropiación táctil del mundo. Estudios recientes vuelven sobre la importancia del sonido, del olfato y del gusto para aprehender el espacio (Tim Ingold 2011, Taussig 1991). Mi estudio pone en evidencia el rol central que revisten para ciertos grupos sociales la emisión y recepción del sonido en la manera de reinterpretar el mundo. En los tres ejemplos presentados, el lugar de la experiencia sonora es decisivo. Esta funda una conciencia del mundo *encarnado*.

Parece que las investigaciones actuales alrededor de las sensaciones y de la noción de *embodiment* reanudan con los trabajos de un Roland Barthes esbozando una teoría del *vivir juntos* (2002) y con aquellos de un Benedict Anderson evocando la constitución de grupos sociales sobre la base de un imaginario colectivo (1983). Estas convergencias, si se verifican, estarían en condiciones de ampliar el campo de una antropología de las sensaciones dándole una resonancia y una amplitud desconocidas hasta ahora.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort*, Ed. Christian Bourgeois, 1997.
 ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983.
 ARMENGAUD, Jean Pierre, *La musique chauve de Jean Dubuffet*, Librairie Ségur, 1991.
 BAILLY, Jean-Christophe, *Kurt Schwitters*, París, Hazan, 1993.
 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, París, Seuil, 2002.
 CAILLOIS, Roger, *Babel*, Gallimard, 1978.
 CALAME-GRIAULE, Geneviève, “La nasalité et la mort”, en *Pour une anthropologie des voix*, París, l’Harmattan, 1993.
 DE CERTEAU, Michel, “Utopies vocales: glossolalies”, *Traverses*, n.º 20, 1980.
 DUBUFFET, Jean, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. As-tu cueilli la fleur de barbe*, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1964.

- FABRE, Guilhem, "Poésie sonore. Voix éclatées", en *Eclats de voix*, bajo la dirección de Pascal Lécroart y Frédérique Toudoire-Surlapierre, París, Editeur l'Improviste, 2005.
- FELD, Steven, "Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song", en *Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.
- , "Sound as a symbolic system: the Kaluli drum", en David Howes, *The varieties of sensory experience*, University of Toronto Press, 1991.
- FIGAROLA, Joel James, *Cuba La gran Nganga*, Santiago de Cuba, Ediciones Caseron, 2006.
- FUCHS, Rudi, *Conflits avec le modernisme ou l'absence de Kurt Schwitters*, París, L'échoppe, 1993.
- HOWES, David, *The Varieties of Sensory Experience*, University of Toronto Press, 1991.
- INFANTE, Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1980.
- INGOLD, Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Puf, 1957.
- JOUFFROY, Alain, "Les satellites", en *François Dufrêne Ouestampage*, Brest, Musée des Beaux Arts de Brest, 2005.
- LIENHARD, Martin, *Les discours des esclaves. De l'Afrique à l'Amérique latine*, París, L'Harmattan, 2001.
- PALMIER, Jean-Michel, *Fantasmes de la folie et du crime sous la République de Weimar*, Art et Fantásme, París, l'Or d'Atlante, 1984.
- PASQUALINO, Caterina, "Voix d'au-delà: du rituel à l'art contemporain", *Actes du colloque Performance, art et anthropologie*, París, Musée du Quai Branly, 11-12 mars. <http://actesbranly.revues.org/466>, 2009. Publicado en español en *Imago Crítica* n.º 2.
- , "Ecorchés vif. Pour une anthropologie des affects", *Systèmes de pensée en Afrique noire*, número especial dirigido por Dominique Casajus bajo el título: "L'excellence de la souffrance", 17, 2005, pp. 51-69.
- , "Femme, danse, société. Le statut de la femme chez les Gitans d'Andalousie", París: *l'Homme*, n.º 148, oct.-dic., pp. 99-118.
- , "La saeta, un chant sujet à polémique (Gitans d'Andalousie. Espagne)", *Le Détour*, Éditions Histoire et Anthropologie, n.º 2, 2003, pp. 29-44.
- , "La souffrance des chanteurs gitans flamencos (Andalousie, Espagne)", en *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, coordonné par Michel Demeuldre, París, l'Harmattan, 2004, pp. 117-126.
- , "La voix, le souffle. Une séance de chant flamenco chez les Gitans de Jerez de la Fronteira", *Etudes Tsiganes*, XXXX, n.º 237, 1994, pp. 83-104.
- , "Naissance d'un peuple. Les forgerons-chanteurs d'Andalousie", *Social Anthropology*, n.º 5, 2, 1997, pp. 177-195.
- , "Politique, catholicisme et évangélisme. Les Gitans d'Estrémadure (Espagne)", *Gradhiva*, n.º 32, 2002, pp. 37-52.
- , "Quand les yeux servent de langue. Le statut du regard chez les Gitans d'Andalousie", *Terrain. Carnets du Patrimoine Ethnologique*, número especial sobre la mirada, Direction du Patrimoine, París, n.º 30, marzo 1998, pp. 23-34.
- , *Flamenco gitán*, París, CNRS éditions, 2008 (reedición de bolsillo de *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, EHESS-CNRS, 1998).
- , *Le géant, le cheval, les maréchaux-ferrants, et les autres. Le carnaval de Lanz: description et analyse d'une fête en Navarre*, E.H.E.S.S., DEA, 1989.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Pablo y CARRAZANA FUENTES, Lázara Yolanda, *Un acercamiento a las desigualdades raciales en Cuba. Métodos y resultados de una investigación*, La Habana, Centro de Antropología, 2004.
- ROSALDO, Michelle, *Knowledge and Passion: Ilongot Notions of Self and Social Life*, Cambridge U.P., 1980 1980.

- STEWART, Michael, "Remembering without commémoration: The Mnemonics and Politics of Holocaust Memories among European Roma", *Royal Anthropological Institute* 10, 2004, pp. 561-584.
- STOLLER, Paul, "Sound in Songhay Cultural Experience", *American Ethnologist*, 1984, 11 (3): 559-570.
- SURLAPIERRE, Nicolas, "Le soliloque du ventriloque: l'Ursonate de Kurt Schwitters" en *Eclats de voix*, París: Editeur l'Improviste, 2005.
- TAUSSIG, M., "Tactility and distraction", *Cultural Anthropology* 6(2), 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Conversacion en la Catedral*, Madrid, Punto de lectura, 1969.
- VASSE, Denis, *Le poids du réel, la souffrance*, París, Seuil, 1983.
- , *L'ombilic et la voix, Deux enfants en analyse*, col. Le champ freudien, París, Éd. Du Seuil, 1974.

NOTAS

1. Entre 1990 y 1992, yo he efectuado un trabajo de campo sobre los gitanos y el flamenco en Jerez de la Frontera, en Andalucía (España). He publicado un libro y varios artículos sobre el particular (Pasqualino 1998). Desde hace cuatro años, efectuo unas investigaciones en Santiago de Cuba en torno a las religiones afro-cubanas y especialmente sobre los rituales de posesión *Palo monte* (diciembre 2007, diciembre y julio 2010).

2. El término "raza" sorprende: nunca abandonado más allá del Atlántico, en Europa ha sido eliminado del vocabulario corriente. En la época en la que yo comencé mis primeras investigaciones en Andalucía, consideraba este término como una supervivencia. Pero la guerra civil sobrevenida en la ex-Yugoslavia ha puesto a la luz cruelmente unas reivindicaciones "raciales" que se creían desaparecidas.

3. Ciertas declaraciones del Parlamento europeo en favor de los gitanos han entrañado una reacción de la Iglesia: en 1997, un primer santo gitano ha sido beatificado. Se trata de Ceferino Garcia Malla, simple tratante de ganado ejecutado por los republicanos durante la guerra civil. En el discurso pronunciado por Juan Pablo II ante los romaníes venidos del mundo entero para asistir al acontecimiento, fueron evocados los sufrimientos de éstos durante el Holocausto. En su homenaje, el papa exalta por consiguiente a un gitano que ha sido ejecutado por los republicanos durante la guerra civil española (la suerte de los romaníes exterminados durante el Holocausto será así asimilada a aquel de los religiosos asesinados en España por los revolucionarios). Para las autoridades, el sufrimiento que han soportado los gitanos revela de esta manera, a nivel de proyecciones y de contextos, múltiples rostros. Aquí es el efecto del Holocausto, allí el resultado de una guerra civil (Pasqualino 2004). Anotemos igualmente que el ostracismo que han sufrido los gitanos desde su llegada en el siglo XVI es contemporánea de la expulsión de moros y judíos. Apoyándose sobre estos hechos, Blas Infante considera, sin prueba tangible, que el origen del flamenco es el resultado de la promiscuidad forzada de estas tres poblaciones perseguidas y refugiadas en las montañas andaluzas (Infante Blas 1980).

4. Se encuentra en la Europa del Este una situación comparable. El Holocausto, que ha golpeado muy duramente a los romaníes, no es objeto de ninguna conmemoración. Michael Stewart anota que a pesar de su retórica "presentista", los romaníes de Harango (Hungría) se acuerdan de un pasado doloroso asociándolo a la cotidianidad esmaltada de conflictos violentos que los oponen a los no romaníes (2004, p. 575). La conciencia histórica de la élite gitana de España de un dolor compartido, encuentra un eco cerca de los romaníes buscando hacerse reconocer por el Parlamento Europeo. En julio de 1990, un poco aterrorizados por la perspectiva de la venida de los romaníes de Europa del Este pronto integrados en una Unión Europea sin fronteras, ésta pensaba legislar por su cuenta. Comienza por conceder el estatuto de "etnia europea", dándole unos derechos y reconociendo oficialmente la masacre de la que han sido víctimas durante la Segunda Guerra mundial en los campos de concentración. Presionados para ser reconocidos por el Parlamento europeo, las asociaciones de gitanos españoles se han asimilado a veces a las víctimas del Holocausto al cual han escapado. Los gitanos españoles partidos para Francia para escapar a la guerra civil utilizan, aún hoy día, el término "campo de concentración" para designar los campos de refugiados donde ellos fueron reunidos en Francia (Pasqualino 2004).

5. En los Pirineos, durante las fiestas de Carnaval, se quema un gigante que representa a la vez el Cristo en cruz, portador de una verdad universal, y un héroe epónimo de la localidad (Pasqualino 1989).

6. La cuestión de los prejuicios raciales, tabú hasta hace poco, comienza a ser encarado como sujeto de estudio por los investigadores cubanos. En un estudio cuantitativo proponiendo la cuestión de las “diferencias raciales”, Pablo Rodríguez Ruiz y Lázara Yolanda Carrazana Fuentes muestran que en la región suroriental, históricamente más pobre, la concentración de negros y de *mestizos* es más importante, mientras que la población blanca no constituye más que el 31 % de la población. Rodríguez Ruiz y Carrazana Fuentes, 2004.

7. En la región oriental, la cultura del café es una consecuencia de la rebelión de los esclavos de Haití (1791-1804). Estos emigraron a Cuba introduciendo las técnicas necesarias para el desarrollo de la economía cafetera.

8. En 2010, el indoctrinamiento no había disminuido. Las palabras de orden revolucionario y los desafíos del embargo americano son recordados sin cesar al buen recuerdo de la población en los grandes paneles publicitarios. En pleno centro de Santiago, un anuncio incita a los individuos al trabajo: “Tu vecino trabaja, tu amigo también, todos como el hombre que pasa a tu lado. Pero tú, ¿estás en actitud de trabajar?”. Los individuos deben servir a la Patria con unos entrenamientos militares periódicos y unos trabajos comunitarios beneficiosos. Todos deben ser “*adoctrinados, agitados y organizados*”, para retomar los términos empleados por Vargas Llosa denunciando la dictadura de Odría en Perú en los años 1970-1980 (Vargas Llosa 1969).

9. A la manera de un avión en miniatura, las innovaciones en lo que concierne a la composición de los altares son frecuentes. Según Joel James Figarola, *El palo monte es el sistema mágico-religioso cubano más abierto a modificaciones e innovaciones de los cánones litúrgicos, rituales y de la concepción de lo trascendente* (Figarola 2006).

10. Martín Lienhard ha comparado el *conga* con el uso que hizo la iglesia católica del latín, lengua inmutable exclusivamente empleada en los rituales (Lienhard 2001).

11. Citando a unos *paleros*, “*Si negro coje cuero, yo mato al mayoral*”, Martín Lienhard anota que estos últimos tienen por papel proteger a la población negra de sus antiguos dueños (Lienhard 2001). Señalemos asimismo que el mar, donde muchos africanos han perecido durante su periplo hacia el nuevo mundo, y la selva, lugar identificado como la tierra natal de los ancestros, ocupan un lugar importante en el diálogo con los muertos.

12. [Nota del traductor. Hemos mantenido las traducciones directas del francés en el cuerpo principal del artículo, y las transcripciones de la autora, ligeramente corregidas ortográficamente, en las notas.] Anides: “*Para mí las sensaciones que tuve con San Lázaro y con Chango eran las mismas. Cabezando vueltas, la cabeza te marea un poco, al marearte el cuerpo se te eriza te pierdes un poco y te subes, entra. Ya tu lo ves que llega. Ya viene, es él. Yo sabía que era Chango por la mismas vestimentas. San Lázaro tiende a tirarte, arrastrarte por el suelo. Tenía la ropa sucia arrastrando por el suelo.*” [...] “*Yo estaba bailando y me llegó. Estaba mi mamá estaba todas mi gente y se demostró que era San Lázaro. Porque te tira. La circulación en los antebrazos, aquí el cerebro te lleva, te pesa, tiene como una carga en el cerebro, el erizamiento del cuerpo y ahí viene entra completo y tú pierdes, te vas. Ya es otra cosa, llega de momento. Hay que echarle agua pa refrescar el cerebro. Todo el mundo: “Agua, agua !”. Pa refrescar. Un dolor fuerte en el cerebro.*” Antonio: “*El trance es que el muerto se apodera ya, hace el cambio y tú no te acuerdas es el que manda se posesiona en tu cuerpo y hace todo por no mandar más, es como cuando tu te desmayas, a que no sabe quién te cargó ni quién te llevó al hospital. Pasan muchas cosas*”.

13. “*Yemaya baja. Ella le gusta. Yo me siento lejos como si fuera la muerte, me siento el cerebro lejos, en el fondo, me voy hundiendo en el fondo del mar. Y veo todo. Los pescados; Y la gente que me jalen (me empujan) que no soy yo que no soy yo hay otra gente que se me monta arriba. Yo lo siento venir y lo siento que se va...*”. Palabras recogidas por la autora en diciembre de 2010 en Santiago de Cuba.

14. “*Ay, te voy a hablar de mi padrino porque no te puedo hablar de lo que yo veo. No te puedo decir de lo que yo siento porque esto no te acuerdas. Te acuerdas de que te entró una corriente y como si te desmayaras. Lo que he visto con mi padrino es muy diferente. Hay uno el perro que viene muy fuerte arrastrado dando vueltas como si fuera remolino, dando especies de remolinos, y viene arrastrado hasta donde está la prenda. El movimiento, las cosas son mas bruscas.*”

15. “*Yo he visto veo que sí. No sé decirte cómo porque fue hace rato (que se montó con San Lázaro), yo nunca voy a palo y eso, he ido contigo pero... Porque como decirte éstas son cosas muy fuertes estos fenómenos, no me gusta ver. Siempre dijo: no me gusta ver las cosas. Porque a veces tú la ves. Y esto a*

veces no es bueno. El muerto te habla muchas cosas que pueden perjudicar a la misma persona. Te veo te miro y te digo: En tu casa esto, lo otro y hay un problema equis en tu casa y el muerto lo dice delante de cualquiera: en tu casa éste, éste y éste y tú, y éste te está robando a ti y te coje las cosas para acá. Que tú no quieres decirle pero él te las pone para que tú las vea. Para que tú lo digas. Y no vale la pena porque puede provocar ruinas. O una pareja tiene su querido o algo y tú lo sueltas. Por eso mi mamá dice: Leer es un defecto. En el santo y en el muerto que todo lo que tú veas no se puede decir.”

16. “Bendito Dios. Bendición del tata Sieterayo llegó.”

17. Andriol: “El africano llega sentao o parao, hace trance, se tira no, pero el canto es más suave. Es como cuando el africano vaya para llamarlos, las canciones vienen diciendo algo más o menos espiritual, los rezos. Los perros buscan más la compenetración con el perro de prenda, alando el perro de prenda.” Ciertos cantos cuestionan la identidad del muerto: “Cuando el perro llega puede entrar. Y guena nganga, hay bambula si todo el mundo... bambula... (24:18). Como vamos como andamos quienes están allí. Si son sfumbe bueno son soberanos. Se le presenta una vela”.

18. Esta es publicada únicamente en 1932 en la revista *Merz*.

19. “Extrañamente, cuando lo escuchamos dicho por Schwitters (existe un registro), este poema evade toda significación, lejos de funcionar como una proeza nihilista, se comporta como un canto extremadamente dulce que, al límite de la extinción, produce una impresión de inocencia y de repliegue, como una ‘lengua de pájaro’ personal y secreta, última o primera huella de un dialecto oracular salmodiado” (Bailly 1993).

20. “El hombre es reducido a ser un portador de barba; a menos que él no sea alzado a esta dignidad ya que las barbas se han vuelto un verdadero universo” (Selz 1964).

21. “Aquellos que han escuchado el disco lo juzgan indescriptible (para bien o para mal). En cuanto a otros, que leen a Nietzsche, que proceden por espíritu de un cruce de músicas orientales, primitivas y dadaístas con la más total libertad, tendrán una idea aproximada de eso que puede ser el mundo sonoro de una pintura dubuffétique en gestación” (Loreau 1964, p. 9 y Dubuffet 1991).

22. De la misma manera que las *Texturologies*, ciclo de dibujos con materiales densos y abstractos, el ciclo de los Barbudos presentan masas fuertemente aglomeradas (Dubuffet 1964). Estas formas son sin embargo antropomórficas. En *Carte de barbe*, Dubuffet representa a la vez la tierra y el hombre, un mundo geológico y mitológico. Ciertas barbas hacen pensar “en las grandes formaciones rocosas o incluso en civilizaciones antiguas —barbudas— bárbaras”, o en formas recordándonos los *menhirs* de Stonehenge o los toros alados que ornamentan los palacios asirios. Según Max Loreau, la barba deviene para Dubuffet esencia, expresión de pasiones y de ancestralidad.

23. Roger Caillois era igualmente sociólogo y crítico literario (Caillois 1978).

24. Según Guilhem Fabre, se trata para Dufrêne de “cantar hasta la visceralidad humana, de un modo comparable a su práctica de voltear los carteles, el magnetófono es el lugar de un redoblamiento del cuerpo” (Fabre 2005, p. 189 y p. 191). Cf. igualmente Frédéric Acquaviva quien cita una entrevista radiofónica de François Dufrêne hecha por Bernard Heidsieck (Acquaviva 2005, pp. 78-79 y Dufrêne 1956).

25. Él hizo responsable a la crítica americana. Si artistas como Donald Judd y Frank Stella afirmaron que aparte de Yves Klein, el arte europeo no era de un gran interés, los críticos como Clément Greenberg, construían una interpretación propiamente americana del desarrollo artístico del siglo XX. Según estos autores, el cubismo, uno de los lenguajes artísticos más poderosos del siglo XX, era un movimiento artístico precursor de las obras de Pollock, de Stella y de Judd. Se refería a una “pureza tranquila”. Fuchs hace notar que si el equilibrio, el sentido de las proporciones, la inmaterialidad y la fragilidad de la superficie del arte abstracto están presentes, el cubismo toma otras direcciones que le hacen literalmente explotar (Fuchs 1993).

26. Tengamos en cuenta que se trata de reunirse en un más allá subterráneo y no en un más allá celeste colonizado por las religiones oficiales del catolicismo o el protestantismo.

27. Coincidimos aquí con Deleuze y Guattari (1991) según los cuales la filosofía es un asunto de *conceptos*, mientras que las artes visuales reenvían a los *objetos*, y la literatura y la música a los *afectos*.