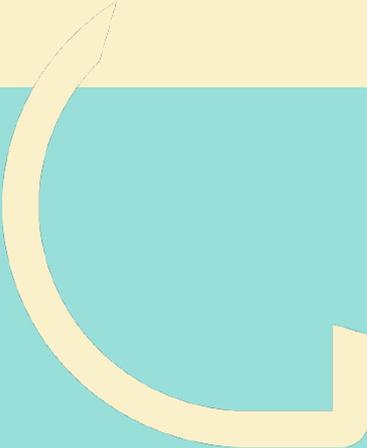




revista
brasileira
de estudos
em
dança

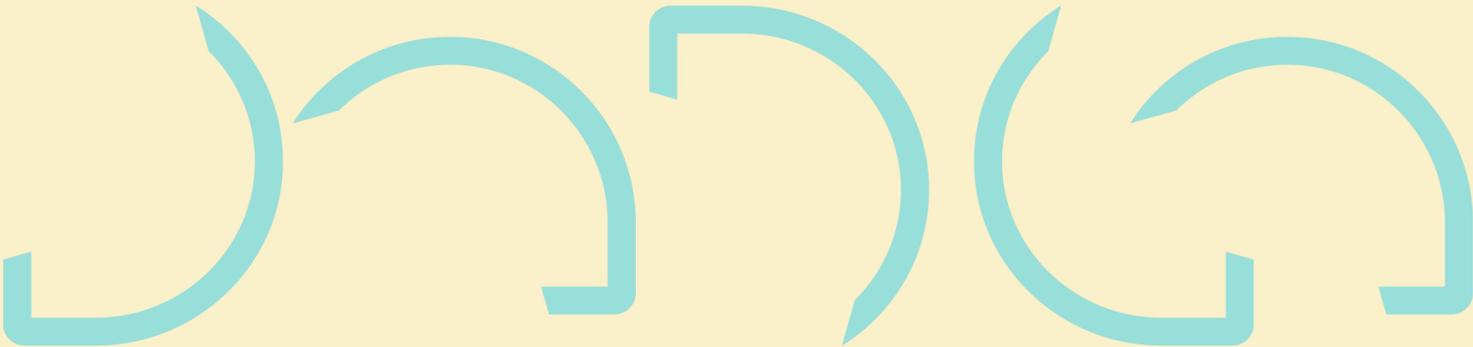


De la colonia a la independencia:

Narrativas coreográficas en busca de la
identidad en la danza de Mozambique

Virgílio Ananias Sitole

SITOLE, Virgílio Ananias. De la colonia a la independencia: Narrativas coreográficas en busca de la identidad de la danza de Moçambique. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 68-88, 2022.



RESUMEN

El objetivo de este artículo es comprender la evolución de nuestras danzas para un país que ha pasado por un proceso de colonización y otras influencias políticas, sociales, culturales y económicas. Para ello, mediante una revisión bibliográfica, se recorrió la historia de la construcción de la nación mozambiqueña en varias fases. Esto ayudó a comprender los factores que contribuyeron a la construcción de una y/o varias identidades que encarnan la danza en Mozambique. Partiendo de la premisa de la existencia de relaciones entre el pasado y el presente de nuestras danzas, sabiendo que no hay un sujeto identificable en el papel de colonizador en las danzas, cómo investigar, comprender y operacionalizarlas dentro de las nuevas realidades políticas, económicas, sociales y culturales. Así, se destaca el recorrido histórico de nuestras danzas dentro de contextos adversos y las respectivas particularidades en las narrativas para la búsqueda y construcción de sus identidades.

PALABRAS CLAVE: Danza tradicional. Identidades. Narrativas de identidad. Construcción del Hombre Nuevo.

RESUMO

O objetivo deste artigo é compreender a evolução das nossas danças para um país que passou por um processo de colonização e outras influências políticas, sociais, culturais e económicas. Para isso, por via da revisão bibliográfica, percorreu-se a história de construção da nação moçambicana em várias fases. A mesma ajudou a perceber os fatores que contribuíram para a construção de uma e/ou várias identidades que corporizam a dança em Moçambique. Partindo da premissa da existência das relações entre o passado e o presente das nossas danças, sabendo que não existe um sujeito identificável no papel de colonizador nas danças, como investiga-las, entende-las e operacionaliza-las dentro de novas realidades políticas, económicas, sociais e culturais. Destaca-se, assim, o percurso histórico das nossas danças dentro de contextos adversos e as respetivas particularidades nas narrativas para a busca e construção das suas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: Dança Tradicional. Identidades. Narrativas identitárias. Construção de Homem Novo.

De la colonia a la independencia: narrativas coreográficas en busca de la identidad en la danza en Mozambique¹

Virgílio Ananias Sitole (ISArC)²

¹ Texto originalmente escrito en portugués de Mozambique y traducido con la ayuda del Centro de Idiomas de la Universidad Federal de Goiás.

² Máster en Comercio Internacional, Licenciado en Periodismo, Investigador, Coreógrafo, Bailarín, Profesor del Instituto Superior de Arte y Cultura (ISArC) de Mozambique. Email: virgilio.sitole@gmail.com.

Introducción

El proceso de construcción de la identidad³ de las sociedades africanas y, en particular, de la mozambiqueña, ha estado influenciado por diversos factores, entre ellos los sociales, económicos, políticos y culturales, metamorfoseados por diversas narrativas.

En este artículo, el análisis de la construcción de la identidad en la sociedad mozambiqueña se centra en los aspectos culturales, con especial atención a las danzas tradicionales⁴, también llamadas *populares*. La atención se centra, igualmente, en sus procesos evolutivos como manifestación cultural para comprender las narrativas que influyeron en su historia, su desarrollo, sus elementos identitarios, su inserción en la sociedad/comunidad y su poder de influencia en las demandas sociopolíticas de las sociedades. El punto de partida es la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las especificidades de pensar y hacer historiografías de la danza en lugares que pasaron por el proceso colonial como colonias?

Para comprender y analizar mejor las narrativas coreográficas que se bailaron⁵ o para entender *las especificidades de pensar y crear historiografías de la danza en los lugares que pasaron por el proceso colonial como colonias*, nos centraremos en tres prismas esenciales para la lectura de las narrativas y dinámicas de las coreografías/danzas que caracterizaron la búsqueda/mantenimiento y/o influencia de su identidad

³ Entendida como "la forma en que una persona entiende su relación con el mundo, cómo se construye esa relación a lo largo del tiempo y el espacio, y cómo la persona entiende las posibilidades del futuro (Hall, 2005, p. 58).

⁴ Las Danzas Tradicionales se entienden aquí como una manifestación cultural, en el sentido de que no se cierran al ámbito de la cultura, sino que superan los límites de la simple diversión o juego de un grupo de personas, para agregar valores cuyos mensajes e interpretación artística pueden influir en el orden social y político de una determinada región.

⁵ El título "De la Colonia a la Independencia: Narrativas Coreográficas en Busca de la Identidad en la Danza en Mozambique" fue definido aquí deliberadamente con el propósito de no hablar de las danzas como simples manifestaciones artísticas, sino en el sentido de que todas ellas componen un conjunto de coreografías cuyas narrativas procesales pueden haber sufrido influencias en su forma de ejecución, en el vestuario, en la utilería, en las canciones, en su historia, entre otras formas, que, *per se*, son procesos coreográficos en busca de la identidad bajo diversas influencias.

artístico-cultural, a saber i) el poder coercitivo en el proceso de colonización; ii) la Nueva República y la influencia de la Construcción del "Hombre Nuevo" en la danza y; iii) Celebrar la muerte de los guerreros: ¿la vuelta a los *orígenes o los paradigmas de descolonización mental, corporal y coreográfica?*

Se han publicado varios estudios sobre los procesos de construcción de identidades en África y en Mozambique en particular. Este artículo pretende discutir las identidades como una característica específica de las manifestaciones culturales, en este caso las danzas tradicionales, cuyas especificidades pueden sufrir mutaciones por la represión, por las influencias de la dinámica social, del entorno en el que se insertan, o incluso por la imposición política dominante en una determinada época.

1.1. El poder coercitivo en el proceso de colonización

La lógica generalizada que presentan diversos autores sobre la historia de la ocupación colonial en África indica que los regímenes coloniales implementaron el modelo represivo utilizando estrategias de categorización y valoración de las jerarquías sociales basadas en la dicotomía: colonizador vs. colonizado. Las relaciones, en esta división, trajeron nuevas "dinámicas sociales complejas, produciendo hibridaciones, mezclas, apropiaciones y aproximaciones", que dieron lugar a "categorías como civilizado, asimilado, moderno y tradicional" (Filho y Dias, 2015, p. 18).

Este enfoque del colonialismo pretendía simplificar, distinguir y jerarquizar el pensamiento etnocéntrico basado en la existencia de culturas "inferiores" y "superiores". Es decir, todo tipo de "cultura" del colonizado debe someterse y, si es posible, extinguirse, principalmente aquellas con características antagónicas al poder político y social establecido.

El establecimiento del dominio colonial en África no fue sólo la imposición forzosa del poder político, económico y social. También fue una imposición cultural, y utilizó la cultura para apoyar las superestructuras políticas, económicas y sociales representadas por el colonialismo. (Opoku, 2010, apud Mate, 2017, p. 9)

En el caso de Mozambique, una de las formas de colonización fue la subordinación de la cultura, la prohibición de la realización de sus

manifestaciones artísticas y de la práctica de lo que el colonizador llamaba "usos y costumbres"⁶, cuyo objetivo era convertir y dominar los valores de la cultura "inferior" de los colonizados.

En el plano cultural, el régimen colonial, apoyándose en la base ideológica de la superioridad cultural, impuso una cultura favorable a su dominación,

inculcar valores culturales de la sociedad portuguesa, como el amor al Estado portugués y a la Iglesia católica romana, que fue uno de los brazos fuertes en el establecimiento del régimen colonial en Mozambique y en la censura de varios valores culturales⁷ de los mozambiqueños (Hedges et all, 1993, p. 231).

Esta acción tenía como objetivo elevar los valores de la colonia como los únicos viables y el cultivo del "desprecio" por las culturas indígenas porque,

La práctica de este desprecio llegó a adoptar formas de fuerte represión cuando la coacción psicológica se mostró insuficiente, lo que provocó la desaparición progresiva del estilo de vida y de la organización de las sociedades tradicionales y, en consecuencia, de varias de sus manifestaciones artísticas y culturales (Mondlane, 2021).⁸

En esta etapa, según Mondlane (ídem), las danzas de carácter mágico-religioso⁹, como la danza Nyau, y las danzas guerreras y espectaculares, como la danza Muthine, fueron severamente "restringidas y prohibidas en el espacio de exhibición indígena". Mate (2017) analiza la

⁶ Entendido como reglas y prácticas sociales de una sociedad/comunidad determinada que se han arraigado a lo largo del tiempo y se han convertido en normas sociales y culturales cuya práctica se convierte en obligatoria y se transmite de generación en generación. Disponible: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Costume> - consulta: 16/03/2022.

⁷ Mate (2017, p. 11) refiere que "entre varios ejemplos de elementos culturales censurados por la iglesia, destaca el uso de abalorios como adorno en las prendas, una práctica muy extendida entre los diversos grupos etnolingüísticos de Mozambique

⁸ Disponible <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/> acesso: 10 de marzo de 2022

⁹ Para melhor percepção, Fazenda (2012, p. 23) classifica a dança em três Para una mejor percepción, Fazenda (2012, p. 23) clasifica la danza en tres ámbitos: teatral (una danza que es una actividad en la que los actores principales -bailarines y coreógrafos- utilizan el cuerpo para establecer modelos de interacción (dominio de las experiencias sociales) y dar visibilidad a ideas, valores y símbolos (dominio de las experiencias culturales); (social - que se orienta hacia la interacción social y no hay separación entre el intérprete y el asistente, aunque durante la representación los papeles pueden invertirse); y ritual (realizado en un contexto mágico o religioso, en el que intervienen otros elementos, como cánticos, declamaciones, música instrumental, gestos, objetos, vestimenta, máscaras, que en conjunto contribuyen a la eficacia del acto).

censura de las danzas guerreras en el sur de Mozambique, y considera que las danzas predominantes en el periodo precolonial, eran las de carácter social y ritual.

Las danzas de guerra, además de ser un espacio eficaz de preparación militar, llevaban consigo un poder simbólico muy fuerte, capaz de influir ideológicamente en los individuos que las asistían y practicaban", lo que hizo que las autoridades coloniales portuguesas, temiendo la fuerza que incorpora esta manifestación, prohibieran su realización (Mate, 2017, p. 16).

Teóricamente, para el régimen colonial, el pueblo mozambiqueño era objeto de una acción "civilizadora y beneficiosa" para su progreso. Fue a través de la Iglesia católica y otros instrumentos de represión que la danza Nyau¹⁰ fue prohibida por el régimen colonial, por representar la

símbolo de contestación de las comunidades locales contra la presencia colonial portuguesa en Mozambique, pero también por ser una gran fuente de resistencia a los valores ideológicos coloniales y una fuerte amenaza para la religión cristiana, (Manjate & Nhussi, 2012, p.05).

Apoiando-se na justificação ideológica da superioridade cultural, o processo de dominação colonial e cultural durou longos anos, sempre com a tónica de

Pisotear y atropellar la cultura de un pueblo, porque para el colonialismo el pueblo mozambiqueño no tenía ni historia ni cultura: sólo tenía "usos y costumbres" (En: Programa - 1º Festival Nacional de Danza Popular, 1978, p. 7).

El nivel de opresión y la imposición de los valores culturales del régimen colonial se intensificaron, lo que provocó la aparición de la contestación y la resistencia del pueblo mozambiqueño contra el colonialismo.

La contestación de los colonizados se manifestó de diversas maneras, sobre todo mediante el uso de canciones, música, literatura y bailes populares, cuyas letras/contenidos expresaban la angustia y la repulsión del régimen colonial y el rechazo psicológico del colonizador y su cultura, y

¹⁰ La danza Nyau está relacionada con la época de las sociedades de cazadores-recolectores que precedieron a la población agrícola sedentaria. La práctica de esta cultura estaba vinculada a la propia morfología de la religión Nyau, en la que su culto implica oraciones, libaciones o sacrificios, elementos que suelen asociarse a las instituciones religiosas (Manjate & Nhussi, 2012, p. 12).

contribuyeron a la formación intelectual y política de muchos "nativos" que se lanzaron a la Guerra Armada de Liberación Nacional¹¹ (Hedges et all, 1993, p. 238).

En cuanto al apoyo financiero, para este periodo no se encontraron pruebas de que hubiera apoyo monetario a los grupos o movimientos culturales de la época.

1.2. La Nueva República y la influencia de la construcción del "hombre nuevo" en la danza

Mozambique se independizó en 1975, del yugo colonial portugués, tras 10 años de lucha de liberación nacional liderada por el FRELIMO (Movimento da Frente de Libertação de Moçambique). El 25 de junio de 1975, el FRELIMO proclamó la independencia y el país pasó a llamarse República Popular de Mozambique.

Esta conquista se produjo en un contexto geopolítico de tensiones mundiales, mientras se desarrollaba la llamada "Guerra Fría". Este hecho llevó a Mozambique a reconfigurar el Estado y a diseñar el país para una Nueva Nación y, en 1977, con el III Congreso del Partido FRELIMO, Mozambique se declaró marxista-leninista, aliándose con el bloque soviético y la República de Cuba.

El III Congreso aprobó las directrices que orientaban la ideología política y cultural del partido FRELIMO para la gestión del país en diversos ámbitos. Una de las directrices del III Congreso, importante para la comprensión de las narrativas identitarias de la danza en Mozambique, fue "hacer de la cultura un arma importante de la educación revolucionaria del pueblo, un instrumento fundamental en la creación del "Hombre Nuevo".¹²

¹¹ Tras aproximadamente cinco siglos de opresión colonial, el 25 de septiembre de 1964 el pueblo mozambiqueño se levantó en armas para luchar por la independencia, bajo el liderazgo del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO).

¹² El concepto "Hombre Nuevo" pretende modelar una nación unitaria y uniforme, con una identidad nacional que borre por completo las divisiones coloniales. Había que matar a la tribu para construir la nación, pues sólo destruyendo por completo la herencia colonial se podrían sentar bases firmes para un nuevo futuro (Magode, 1996).

Como forma de cumplir las directrices del III Congreso del FRELIMO, de "poner la cultura al alcance y al servicio de las amplias masas y de promover el intercambio cultural entre las diversas regiones del país", es decir, "del Círculo a la Nación"¹³, se organizó en 1978 el Primer Festival Nacional de Danza Popular (FNDP)¹⁴, cuyos objetivos, entre otros, eran,

(i) reafirmar la necesidad de la Revolución Cultural, dirigida por la alianza de obreros y campesinos, como factor decisivo en la transición al Socialismo; (ii) fortalecer las bases materiales y culturales de la Unidad Nacional; (iii) promover el conocimiento de la riqueza y diversidad de nuestro patrimonio cultural (Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 8).

El Concepto de "Hombre Nuevo", pretendía tener una "identidad cultural" y una "ciudadanía" fundamentalmente nuevas, basadas en la *mozambiqueñidad*, constructora del presente y del futuro nacional" (SOUSA, 2016, p. 58).

Para el FRELIMO, el "Hombre Nuevo" se "construye para 'desalienarse' de los valores burgueses, decadentes y corruptos y para liberarlo de las secuelas del colonialismo, con un nuevo contenido y dinamismo" (*En*: PROGRAMA: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 8). En este proceso de creación del "Hombre Nuevo", la danza popular, ya sea social o ritual, sufrió diversas influencias políticas, sociales y culturales. Así, para su análisis se observarán dos dimensiones: las (i) Canciones y las (ii) Coreografías, vistas desde la perspectiva de "contribuir al fortalecimiento de la UNIDAD y a la consolidación del "PODER POPULAR" (*En*: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 15).

(i) Primera dimensión: las canciones

La danza N'Saho¹⁵ se utiliza para analizar las influencias que sufrieron las canciones en el proceso de transformación de esta manifestación cultural. En este baile popular, las canciones tenían una fuerte

¹³ Expresión utilizada en la época para significar que la fiesta iba desde el barrio de la localidad hasta la capital del país, Abílio David. Danza en Mozambique. Disponible en: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/> acceso: 10 de marzo de 2022.

¹⁴ Según David Abílio (ibidem) fue "uno de los grandes logros posteriores a la independencia en el ámbito de la danza" en Mozambique.

¹⁵ El M'Saho es una danza originaria del sur de Mozambique, o "danza de los Timbilas" caracterizada por la influencia musical y teatral, transmitiendo siempre los aspectos sociales de la sociedad mozambiqueña.

presencia social, cuya dinámica estaba relacionada con la "retórica" corporal de los bailarines, con la irreverencia y la excelente ejecución instrumental de los músicos que componen la orquesta musical y la complicidad del espectador.

En la época colonial, la mayor parte del contenido de las canciones, en esta danza, trataba temas relacionados con la "defensa de las estructuras tradicionales; la lucha contra los impuestos y el trabajo forzado; las desgracias y alegrías de la gente, los comportamientos desviados e incluso los temas amorosos".¹⁶

Sin embargo, con la consecución de la independencia, la búsqueda del "Hombre Nuevo" y las transformaciones sociales que le siguieron, el enfoque del tema de las canciones de N'Saho adquirió nuevos paradigmas y narrativas y comenzó a responder a un "nuevo orden político" como el "testimonio de las alegrías y logros del pueblo mozambiqueño en la creación de la nueva vida, de las nuevas relaciones entre los hombres".¹⁷

En este período, el culto a los líderes del FRELIMO, la búsqueda de nuevos valores sociales, como la lucha contra el colonialismo, la unidad nacional y la crítica social contra la poligamia, por ejemplo, se convirtieron en la narrativa "obligatoria" para guiar el nuevo orden y la iniciativa creativa y hacer de la cultura un "arma importante de la educación revolucionaria de [el pueblo mozambiqueño], un instrumento fundamental para la creación del "Hombre Nuevo" ¹⁸, como se puede ver en los extractos siguientes:

Primer extracto

"Estamos listos los hombres de Machel"¹⁹

Estamos listos"

...

"Ustedes, madres, prepárense

Que Maputo nos llame.

Agradecemos a Machel

¹⁶ Abílio David. *Dança em Moçambique*. Disponível: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/>, acceso: 10 de marzo de 2022.

¹⁷ Abílio David (*Idem*).

¹⁸ (*En*: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 16).

¹⁹ Samora Machel foi o Primeiro Presidente da República Popular de Moçambique.

*Quién está en Maputo
Al gobierno de Samora
Pedimos un lugar
Porque hemos recorrido un largo camino
Y queremos luchar²⁰.*

Como se puede ver en este pasaje textual de dos canciones, una de la danza N'Saho, el primer pasaje, y la otra de la danza Chintali, el segundo pasaje, el culto a la personalidad y la deificación de los líderes y dirigentes políticos del FRELIMO se convirtió en una de las características notables en los temas de las canciones de las danzas populares. Este fenómeno se sigue practicando hoy en día, principalmente, en los festivales organizados y apoyados financieramente por el Gobierno bajo el liderazgo del partido FRELIMO, como el Festival Nacional de la Cultura (FNC), que se celebra cada dos años.

Durante la preparación de los participantes de la fase final de la FNC, se nombran técnicos culturales, entre ellos coreógrafos, profesores de danza y bailarines, para que trabajen con los grupos culturales en la formación técnico-artística y, en el curso de este trabajo, algunas de las canciones originales de los grupos se transforman para dar paso a temas políticos de exaltación de los logros de los líderes o incluso de engrandecimiento de sus nombres y perpetuar su heroísmo entre las masas.

Segundo extracto

*"Los mozambiqueños, sin distinción de razas
En nuestro país, Mozambique, no queremos colonialistas
Vete a Lisboa".*

En este fragmento, se nota la presencia del odio al colonizador, la repulsión por su presencia en el territorio mozambiqueño y el deseo de que "se vaya" sin dejar huellas en la esfera cultural, social y política. Este enfoque y la exteriorización del sentimiento anticolonial, en el periodo post-independencia, revela la eficacia en la aplicación de las directrices de la

²⁰ Canção da Dança Chintali, executada por mulheres ou raparigas, a dança Chintali era praticada dentro das cerimónias de casamento, particularmente na noite anterior ao dia em que este se realizava.

búsqueda y construcción del "Hombre Nuevo" a través de la eliminación de los vestigios de la colonización, como los casos de segregación cultural, racial, social y política, pero sobre todo, la demostración de pertenencia al espacio territorial y sus señas de identidad.

Tercer extracto

"Tai, hijo de Bean

Fue un buen organizador del Comité

Porque sabe cómo vestirse

Compró un arado

Y saca agua con su burro

Semendiane fue dado de baja por ser polígamo"

Aquí el enfoque es meramente social, donde la política de creación del "Hombre Nuevo" insta a la sociedad mozambiqueña a defender el nacionalismo y la "pureza" identitaria dentro de los principios que emanan del nuevo orden, que consiste en combatir el regionalismo, el tribalismo y defender la ideología del partido. También insta a la sociedad a vestirse según las nuevas "costumbres", a trabajar en la producción agrícola en beneficio de la comunidad, utilizando los medios locales existentes, y a combatir otros aspectos sociales como la poligamia, el oscurantismo, la prostitución y el bandolerismo.

Es importante destacar que en este período, el Frelimo, siempre con el espíritu de construir un "Hombre Nuevo", "sacrificó" algunas danzas en nombre de la purificación cultural y mental, pero también porque, según la narrativa de la época, estas danzas no encajaban en la nueva visión, por contener elementos supuestamente oscurantistas, tanto en su preparación, como en su ejecución y en los mitos que hay detrás de su historia y conservación.

Por ejemplo, la danza Nyau fue doblemente "prohibida" porque, para el colonizador, representaba una fuente de resistencia a los valores ideológicos coloniales y una fuerte amenaza para la religión cristiana, y, en el periodo posterior a la independencia, en plena implantación del proceso de búsqueda de una nueva identidad como nación, se desaconsejó su práctica por parte de las comunidades, porque "representaba el tribalismo, el regionalismo y la superstición", actos y costumbres considerados

abominables y a los que se oponía firmemente el gobierno dirigido por el Frelimo. Pero aun así, ha resistido hasta el día de hoy²¹ y sigue conservando su secreto sin cambios ni influencias políticas, sociales o económicas.

Por otro lado, tenemos la danza Mapiko, que sufrió las mismas consecuencias que la de Nyau, ya que también estaba envuelta en el secreto, que a veces también culminaba en muertes y que tenía como objetivo esencial enfatizar la supremacía del hombre sobre la mujer.

Sin embargo, con la puesta en marcha y la aplicación de las directrices de la creación del "Hombre Nuevo" por parte de la sociedad, a diferencia de la danza Nyau, el Mapiko fue quizás en este periodo histórico,

el que más transformaciones ha sufrido, habiendo encontrado su papel exacto dentro de la cultura revolucionaria que pretendemos construir. En efecto, la larga experiencia de la creación del "Hombre Nuevo" en las zonas liberadas, tuvo, además de otras muchas consecuencias, la de haber acabado con el oscurantismo del que todavía hoy están revestidas muchas danzas tradicionales, (En: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 28).

(ii) Segunda dimensión: las coreografías

En 1982, el gobierno del Frelimo creó la Escuela Nacional de Danza (END), decisión que, según David Abílio, "demostró el compromiso de los mozambiqueños en la valoración de la danza, confirmando su gran importancia" en la sociedad mozambiqueña. En este periodo, Mozambique ya había adoptado el marxismo-leninismo, lo que le llevó a firmar "memorandos" con la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la República de Cuba para la formación de profesores y bailarines en los dos países, así como en Mozambique.

²¹ Resistió, por su simbolismo y por ser un excelente medio de integración social, fue proclamada Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, en 2005. Por cierto, hay que decir que no cualquier individuo forma parte de los grupos de danza Nyau o ejecuta esta danza, ya que, según los informes de algunos practicantes, todos los bailarines de Nyau deben pasar por un proceso "naturalista", cuya maestría y conocimientos deben ser sólo suyos y nunca deben compartirse o divulgarse a otros. Estos aspectos culturales y/o misteriosos dividen a la opinión, ya que la forma en que son defendidos y protegidos por los practicantes conduce en algunos casos a guerras entre los miembros de los distintos grupos de la danza, que a veces culminan en muertes. Algunos grupos son llamados "Candabas", una etiqueta peyorativa que se da a los practicantes que no son reconocidos como verdaderos Nyaus.

La cooperación cultural con estos dos países influyó en el nuevo linaje coreográfico de la danza popular en Mozambique después de la independencia, con énfasis en el predominio de las coreografías de danza teatral y social.²²

Con la entrada de nuevos actores en el proceso de construcción de la nueva Nación y del "Hombre Nuevo", la danza gana otras influencias coreográficas y procesos creativos con la introducción de la enseñanza de otras modalidades artísticas como el Ballet, la Danza Moderna y la propia danza tradicional en el Sistema Educativo, concretamente en la END.

Las danzas tradicionales, caracterizadas por coreografías estáticas, adquirieron un nuevo aliento y dinamismo, con la introducción e influencia de los círculos y semicírculos, en lo que puede llamarse espacio y forma geométrica, y de las líneas paralelas y diagonales en los diseños coreográficos.

Un ejemplo de esta influencia puede verse en el espectáculo *Em Moçambique o Sol Nasceu* (1985), una rapsodia de las danzas tradicionales más representativas del país, creada por el coreógrafo y dramaturgo David Abílio. Como su nombre indica, el espectáculo surgió en un periodo en el que había euforia por la conquista de la independencia y la consolidación de la unidad nacional a través de la creación del signo "Hombre Nuevo".

El espíritu era aglutinar, en un mismo cuerpo, una amplia visión de unidad nacional en la lucha contra el regionalismo y el laborismo, teniendo como epicentro a un ciudadano mozambiqueño que busca un nuevo futuro. Este conjunto de danzas seguía los dictados de la ideología política vigente en la época, cuyo objetivo era construir un "Hombre Nuevo" desde Rovuma hasta Maputo. Construir una patria única e indivisible, (Sitole, 2016, p. 28).

El punto álgido de este periodo fue la introducción del ballet o la danza teatral en Mozambique, caracterizada por nuevas narrativas como la narración/representación dramática de historias de un determinado periodo o acontecimiento ocurrido en la sociedad, como el ballet *Ntsay*

²² La danza teatral entendida como un universo de representaciones culturales explícitas y de autorreflexión, y la danza social, definida como el lugar donde se actualizan las emociones, las identidades y los valores y se experimenta el sentido de la comunicación y del grupo (Fazenda, 2012, p. 24).

(1986) de David Abílio, interpretado por la Compañía Nacional de Danza de Mozambique (CNCD).

Este ballet rompe el estatismo coreográfico de la danza tradicional, cuya "música y canto están ligados a la ejecución de la propia danza, donde cada baile tiene su propia música, sus propios ritmos o sus propias canciones", (Pinto, 2015, p.164).

El ballet *Ntsay* aporta nuevas variaciones y dominios de elementos estructurantes de las coreografías inspiradas en grandes pensadores como Roldof Laban (1978), como la técnica en los movimientos corporales estandarizados, el uso del espacio, el tiempo, la representación, la estética entre otros, ganando así su propia identidad y desarrollo de estructuras para traducir su lenguaje, ideas y sentimientos dentro del paradigma de la construcción de un "Hombre Nuevo".

Esta nueva visión coreográfica inspirada en la búsqueda de nuevas formas de bailar la identidad mozambiqueña en detrimento de la imposición de los valores culturales del régimen colonial, cambió varias formas de ser, estar, ver y hacer danza "acercándonos un poco a los llamados sentidos de la estética africana, rompiendo algunas formas ortodoxas de ver y hacer danza" y

agita los sentidos estéticos de la danza, especialmente la memoria épica, la polirritmia, la repetición, la cualidad conversacional, el policentrismo, el sentido curvilíneo, la dimensionalidad y el sentido holístico como quien baraja y da de nuevo. En el coreógrafo la memoria épica tiene en sí misma una grandeza metafísica; el sentido holístico, que es el efecto de toda la danza. Sonidos, colores, movimientos: todo se consume al mismo tiempo como un todo, formando una unidad artística. Formando un cuerpo con voluntad propia, (Adamugy, 2019) .²³

Pero en este periodo surgió otro nombre en la escena de la danza en Mozambique, influenciado por la escuela americana, cuyo enfoque artístico e histórico pertenece a otro análisis y espacio. Se trata de Casimiro Nhussi²⁴, cuya influencia técnica y coreográfica de su estilo de danza moderna

²³ ADAMUGY, Belmiro: *O homem-cultura*. Disponible en: www.jornaldomingo.co.mz, acceso: 10 de marzo de 2022.

²⁴ Uno de los mayores iconos de la danza mozambiqueña, que se hizo famoso como bailarín, profesor, coreógrafo, músico y director artístico de la Compañía Nacional de Canto y Danza de Mozambique.

proviene de la Alvin Ailey Dance Company, donde se formó y fue decisiva en la introducción de nuevos conceptos de danza y características de nuevos paradigmas de la danza en Mozambique: *Ode a Paz* y al *Árvore Sagrada*. Fue la aparición de un nuevo concepto de danza-danza, basado en los preceptos estéticos de la africanidad y siguiendo las pautas de la búsqueda de nuevos horizontes artísticos dentro de los parámetros del "Hombre Nuevo".

La financiación y el apoyo a los grupos y/o movimientos culturales en este periodo se caracterizó por el centralismo estatal, ya que la mayoría de los fondos procedían del Estado y se destinaban a determinados interlocutores culturales, como la Compañía Nacional de Canto y Danza.

1.3. Celebrar la muerte de los guerreros: ¿una vuelta a los orígenes o paradigmas para la descolonización mental, corporal y coreográfica?

En 1990, Mozambique entró en la segunda República con la aprobación por la Asamblea de la República de la Nueva Constitución que introdujo el Estado de Derecho Democrático y el pluralismo de ideas. Esta pluralidad abrió el espacio para el auge de diversos interlocutores culturales, como es el caso de los grupos de danza emergentes e independientes, compuestos por jóvenes entusiastas procedentes de diversos barrios de la periferia, cuya influencia y fuente de inspiración creativa, en su mayor parte, se basaba en la trayectoria y la historia de la Compañía Nacional de Canto y Danza.

Fue en esta época cuando varios coreógrafos dejaron su huella en el panorama cultural, creativo y conceptual mozambiqueño, como ocurrió el caso de Augusto Cuvilas²⁵. Cuvilas fue el primer mozambiqueño en ganar el premio internacional, en 2003, en el concurso *L`Afrique Danse*.

²⁵ Augusto Cuvilas, fallecido en 2007, fue un bailarín y coreógrafo considerado uno de los fundadores y pioneros de la danza contemporánea en Mozambique. Aquí creó un espacio coreográfico y contribuyó a la visibilidad internacional de las creaciones de los artistas de este país. Creó numerosas piezas, a saber: *Os conquistadores do fogo* (1995); *Penas de Outubro* (1996); *De Costas Viradas à Verdade e Civilização* (2001) y aún *Um Solo para Cinco* (2003).

Esta obra es el espejo de la astucia y la irreverencia de los nuevos coreógrafos a través de la deconstrucción de los paradigmas del ballet resultante de la construcción del "Hombre Nuevo", en lo que se denomina Danza Contemporánea.

Cabe destacar que Augusto Cuvilas es producto de la Escuela Nacional de Danza (END) de Mozambique, la Escuela Nacional de Danza de Cuba y la Universidad de París 8, Francia, además de otras influencias que tuvo en su formación académica e intercambios con diversos coreógrafos internacionales.

Este bagaje artístico y cultural de Augusto Cuvilas quedó patente en la concepción, estructuración y tendencia coreográfica de *Um Solo para Cinco*. Esta pieza muestra el crecimiento artístico de Cuvilas a través de adopciones y rupturas en su perspectiva de la danza, así como en su enfoque de la propia danza en Mozambique.

Um solo para cinco es ante todo un reto para Cuvilas como hombre, esto se debe a que, según él, "yo como coreógrafo masculino tengo que ponerme en la situación de una mujer para poder entender la situación de las mujeres en esta sociedad tan machista", (Pinto, 2015, p. 131).

En esta obra Augusto Cuvilas aborda el cuerpo femenino y su "estética, la plasticidad del cuerpo de la mujer, planteando reflexiones sobre los límites del tratamiento del cuerpo de la mujer fuera del marco social y familiar (madre y esposa) en la realidad mozambiqueña" (Pinto, 2015, p. 135).

Con esta obra, Cuvilas se reafirma como un coreógrafo que transforma y reúne experiencias e influencias a través de la transposición de técnicas y lenguajes hacia

invención de una nueva lengua vernácula gestual basada en nociones de deconstrucción, de descomposición, de corte o reconstrucción, de recomposición, de inversión de movimientos, que utiliza para transformar un vocabulario procedente de la danza tradicional mozambiqueña, (Pinto, 2015, p. 154).

Augusto Cuvilas democratiza el proceso creativo a través de la inclusión de los bailarines-intérpretes en la búsqueda de los elementos que

encarnan la pieza, además de *desjerarquizar* los supuestos ya arraigados en los ballets caracterizados por la presencia de un solista principal, o primer bailarín y el cuerpo de baile. Pero, además, Cuvilas vuelve al pasado y se inspira en los recolectores y agricultores nómadas, para, a través del trabajo con el desnudo femenino, o la desnudez artística, debatir sobre el cuerpo femenino, no como objeto sexual, sino más bien, visto como arte que la naturaleza se encargó de esculpir y, le corresponde al hombre pintarlo a su ritmo creativo.

En *Um Solo para Cinco*, las bailarinas tienen el mismo estatus y nivel de interpretación y participación en la escritura poética de la coreografía, a diferencia del concepto básico del ballet mozambiqueño, que solía ser la descripción en gesto y movimiento de la personificación de la historia del país en el escena.

Esta pieza de Augusto Cuvilas puede representar la defensa pública y objetiva de los resultados de su trabajo de investigación, y de la puesta en práctica de sus hipótesis frente a las conclusiones, confrontándose a sí mismo, a la sociedad y a la propia danza, en un universo que convoca la autorreflexividad creativa del arte de la danza y deconstruye el debate social sobre el cuerpo femenino y la desnudez, como obras de arte que deben ser vistas, utilizadas y debatidas sin tabúes en la esfera pública.

En el mismo tiempo y espacio geográfico, apareció el Grupo de Canto e Dança Xindiro, compuesto por jóvenes aficionados de algunos barrios de la periferia de la ciudad de Maputo, la capital de Mozambique, cuyo "punto fuerte" es la danza tradicional. Su exuberancia, estética y potencia les ha llevado a ser considerados uno de los mejores grupos de danza tradicional, especialmente cuando interpretan la danza del Xigubo.²⁶

²⁶ El xigubo es una danza para celebrar las victorias militares y también como forma de preparar a los guerreros, física y militarmente. Los bailarines, vestidos con sus ropas de guerra, en las que destaca el cinturón de piel de cebra que cruza el torso, sostenían sus armas, traduciendo las diversas fases de la lucha en los pasos y movimientos de la danza. El ritmo lo marcaban cuatro tambores y una "gulula".

Sitole (2016) clasifica al Grupo Xindiro como un agregado de jóvenes que llevan consigo el mástil de la urbanidad, de la preservación y difusión de la cultura mozambiqueña.

Quando se ves el Xindiro, sientes que tus músculos hierven en las tardes de calor infernal. El alma arde intensamente, el pelo explota y vuela con el sonido de los tambores. Las manos tiemblan acompañando los gestos y saltos de los bailarines. El corazón se entrega a la acción de los movimientos frenéticos. Es nuestra vida la que representan. Es nuestra búsqueda lo que reflejan. Al vibrar como ellos gravitamos en un mundo que sabe respirar danza, (Sitole, 2016, p. 47).

Diferente del enfoque de David Abílio, en *Ntsay*, y de Augusto Cuvilas, en *Um Solo para Cinco*, el Grupo Xindiro rima al revés y reutiliza sus orígenes en el pasado para celebrar el presente bailando la vida y la muerte.

Además de "volver a los orígenes" por la exuberancia, belicosidad en la excelente capacidad de ejecución de los movimientos de danza del Xigubo, el Grupo Xindiro, vuelve al pasado para traer el espejo de la resistencia y el simbolismo de la lucha contra la penetración colonial en Mozambique y la forma de lucha y "preparación o llamada a la guerra o al ataque".²⁷

Hay una subversión de paradigmas, aún sin perder el esteticismo coreográfico moderno, el Grupo Xindiro invierte la solemnidad de los roles, baila de arriba a abajo, estallando de las cenizas en el proceso de glorificación de los guerreros caídos en combate y, desde las lágrimas derramadas, el cuerpo celebra la vida, la vida que semidesnuda, bajo la tierra, como quien se levanta de las plumas de las gaviotas.

El Grupo Xindiro, utilizando el cuerpo a través de la danza Xigubo, descoloniza las mentes y los cuerpos y, en contraste con las "normas" europeas arraigadas en el modelo de vida de la sociedad mozambiqueña, como es el caso del culto a las ceremonias funerarias, cuyas características siguen los preceptos cristianos impuestos por la Iglesia católica durante la expansión y ocupación colonial de África.

²⁷ CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2008.

La característica solemne, sentimental, silenciosa, dramática, dolorosa y toda su "coherencia escénica que está más allá de la realidad y concreción del mundo cotidiano"²⁸ del ritual funerario, impuesta por el colonizador, queda relegada a un segundo plano y el Grupo Xindiro rechaza sus raíces ancestrales y transforma el ritual en una fiesta. Con una perspectiva innovadora en su implementación, originalidad en su ejecución y una mezcla de sentimientos, vigor y lágrimas, el Grupo Xindiro transforma el ritual funerario en una fiesta de la danza, de la vida y del futuro.

En estos rituales funerarios, los bailarines del grupo Xindiro portan la urna, bailan con ella sobre los hombros, la colocan en el centro y, en círculo, bailan en acrobacias y saltos consagrando el fin de una vida o celebrando el "nuevo nacimiento" en el más allá. En esta representación de despedida de un guerrero caído en combate, la danza Xigubo del Grupo Xindiro sustituye en largos momentos al "Padre" de la ceremonia. Transforma las lágrimas en canciones, los silencios en palmas, los cantos, las alabanzas y las oraciones en gritos delirantes, los versos de la Biblia se convierten en hilos que cosen la renovación de las identidades perdidas con el tiempo, se construyen nuevos movimientos, técnicas, gestos y estéticas a partir de lo prohibido por el régimen colonial. Se trata de la vuelta al pasado identitario y el resurgimiento del "yo" cultural oculto por el tiempo, cuyos pioneros son los bailarines del Grupo Xindiro.

Como en el pasado, el Grupo Xindiro transforma las ceremonias fúnebres en momentos de "diversión social", terapia psicológica, celebración de la "nueva vida" y curación para las personas afectadas por la desaparición de un ser querido y poseídas por los espíritus del dolor y la debilidad, es decir, contradice la solemnidad paradigmática de las ceremonias fúnebres comúnmente utilizadas y arraigadas por la Iglesia católica en la mayoría de la sociedad mozambiqueña.

En este periodo de análisis es donde se produce el auge de las nuevas orientaciones estéticas, también, llamadas "Danza

²⁸ SOUZA & SOUZA. *Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/McMhwzWgJZ4bngpRJL4J8xg/?lang=pt>
– Acesso: 01 de Maio de 2022

Contemporánea"²⁹ en su mayoría a través de proyectos independientes, que en Mozambique fue fuertemente "estimulada y [financiada] por los franceses a través de sus programas de *África en Creación*"³⁰ y la fuerte financiación de la cultura, en particular de la danza, en lo que se puede llamar la "Nueva Colonia Económica".

El inicio de la Segunda República coincidió con el final de la Guerra Civil, lo que propició la aparición de numerosos fondos para la cultura con el objetivo de "sanar" a la sociedad a través de la creación de danzas temáticas, esencialmente dirigidas a la sensibilización sobre diversos temas, como la reconciliación (PAZ), la Democracia y los Procesos Electorales (Elecciones), la educación cívica en materia de salud pública (VIH/SIDA), la Preservación del Medio Ambiente (Medio Ambiente), entre otros, en lo que se puede denominar *Danza de la Conciencia*.

Pero, además, la financiación en este periodo exige ser consciente del valor social que la danza ha adquirido en la sociedad. Desgraciadamente, los apoyos económicos fueron por un corto periodo, lo que hace que la práctica de la danza en esta época sea un acto de heroísmo, por lo que muchos grupos lo hacen por amor y pocos sobreviven a través de esta arte milenario.

II. Un punto entre paréntesis

La vida, en general, es un proceso de transformación regido por diversas formas e influencias en el periodo que habita el ser humano. Al igual que la vida, los elementos relacionados con ella, como la cultura, la identidad, el arte y, en particular, la danza, sufren influencias y dinámicas de procedimiento e interpretación, en función del *espacio* donde se realiza, del *lugar* donde viven los intérpretes de esa danza y de las influencias sociales, políticas y económicas sobre ambos elementos. Ao longo do período em análise e no processo de construção da identidade das danças

²⁹ Debido a la especificidad y características de este periodo, su enfoque no encaja en este análisis.

³⁰ Abílio David. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/>, acceso: 10 de marzo de 2022.

moçambicanas, nota-se que várias influências transformaram o meio, as práticas e os sujeitos ativos da dança em Moçambique.

Es posible percibir que desde el período de la colonización, pasando por la reconstrucción de la identidad cultural, por la construcción del "Hombre Nuevo" hasta la "Segunda República", los grupos lucharon por la preservación de las identidades culturales de sus danzas. Sin embargo, el poder del más fuerte, como la dominación por la fuerza opresora, la imposición política de la forma de ser y estar en un contexto histórico y cultural "atípico" y el poder económico, siempre interfirieron en los procesos de preservación de las identidades.

Se nota que la originalidad de las danzas se volvió difusa y peligrosa, resultado de las limitaciones subversivas impuestas por los poderes coloniales, políticos y económicos. Por otra parte, su investigación se vuelve ambiciosa, pero también conflictiva, en la medida en que el sujeto colonizador o político o incluso económico no es identificable, sino latente, a través de las huellas coreográficas y los cantos de nuestras danzas.

Por lo tanto, nuestras danzas sobreviven en medio de conflictos existenciales, en un diálogo permanente entre los rasgos de identidad y las influencias externas, por lo que no pueden ser historiografiadas fuera del contexto histórico de los procesos que han vivido y siguen viviendo, como son los casos de colonización, las políticas impuestas por los movimientos de liberación y sus directrices en la construcción de las nuevas naciones poscoloniales y, finalmente, la parte económica, que es decisiva en las personas que hacen de la danza su vida pasada, presente y futura.

Referências

ADAMUGY, Belmiro: *O homem-cultura*. Disponível em: www.jornaldomingo.co.mz. Acesso: 10 de Março de 2022.

Danças do Distrito de Angoche. v. 1. Publicação pela ocasião do II Festival de Dança Popular Ministério da Cultura, 2002.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: Ed. Alcance Editores, 2008.

FAZENDA, M. J. *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. Edições Colibri: Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

FILHO, Wilson Trajano e DIAS, Juliana Braz. 2015. *O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no ordenamento da vida social*. Anuário Antropológico [Online], v.40 n.2 | 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1371>. Acesso: 11 de Março de 2022.

FARRÉ, Albert. *Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1443#tocto1n4>. Acesso: 15 de Maio de 2022.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEDGES, David; *at all*. *História de Moçambique: Moçambique no Auge do Colonialismo, 1930 - 1961*. Vol. 3. Departamento da História – Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane. 1993.

MATE, Xadrique Paulo. *O Colonialismo e o Destino das Danças Tradicionais Guerreiras em Moçambique*. Embondeiro: Perspectivas, Análises e Descrições- Publicação Sócio Cultural do ARPAC. N. 2, p. 8-18, 2018..

LOPES, Sónia *at all*. *Entre o Rufar e o Assobio: Os instrumentos tradicionais na Província de Maputo*. Coleção Embondeiro. Maputo: Ed. ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2009.

MOGODE, J. (Edr.). *Moçambique. Etnicidades, Nacionalismo e Estado. Transição Inacabada*. Maputo: CEE/ISRI, 1996.

Música Tradicional em Moçambique. Maputo: Ministério da Educação E Cultura, 1980.

PROGRAMA – *1º Festival Nacional de dança popular*. Ed. Gabinete Central de Organização, 1978.

PINTO, Maria Helena. *Devir (es) Contemporâneos*. Maputo: Ed. Kaia Ka Hina, 2015.

SITOLE, Virgílio. *Ocultos Sabores Em Letras Coreográficas*. Maputo, 2016.

SOUZA, Christiane Pantoja & SOUZA, Airle Miranda. *Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/McMhwzWgJZ4bngpRJL4J8xg/?lang=pt> – Acesso: 01 de Maio de 2022.

SOUSA, Guimarães Luís: *Tertúlias Moçambicanas: periódicos de cultura, literatura e construção nacional em Moçambique pós-independência (1978-1986)*. São Paulo. 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09052016-124356/pt-br.php>. Acesso: 05 de Maio de 2022.

WANE, Marílio. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. 2010. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, Brasil. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15082>. Acesso: 08 de Março de 2022.

Recebido em 30 de maio de 2022

Aprovado em 29 de junho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança