



Revista de Antropología Social

ISSN: 1131-558X

ras@cps.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid  
España

Sá Valentim, Cristina

Ciwewe. Cultura y poder en una canción cokwe del este de Angola colonial, 1955

Revista de Antropología Social, vol. 25, núm. 2, 2016, pp. 281-316

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83848505003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



## *Ciwewe*. Cultura y poder en una canción *cokwe* del este de Angola colonial, 1955<sup>1</sup>

Cristina Sá Valentim<sup>2</sup>

Recibido: 7 de enero de 2016 / Aceptado: 23 de junio de 2016

**Resumen.** Este artículo analiza las potencialidades políticas de la cultura y de la subjetividad a partir de una canción *cokwe* registrada y grabada, entre muchas otras, en el noreste de Angola en el año 1955 por la empresa de diamantes *Diamang*. A partir de los datos etnográficos resultantes del trabajo de campo, basados en la historia oral de Angola y en fuentes de archivos coloniales portugueses, y mediante perspectivas de estudios postcoloniales y de antropología crítica, pretendo reflexionar sobre la relación entre el poder, la cultura y la subjetividad en contextos de opresión colonial y de subalternidad. Sugiero que el análisis centrado en la música (y en expresiones culturales asociadas como el baile, el canto y la poesía) —realizadas en el interior rural de Angola durante el período colonial, y en las subjetividades que la envuelven y de las que emergen—, es crucial para la comprensión no sólo de una práctica particular y distintiva de una cultura y su historia, sino también sobre la participación de las comunidades angoleñas en las nuevas realidades coloniales que resultan en lógicas complejas y ambiguas, en las cuales se entrelazan dinámicas de control y de resistencia.

**Palabras clave:** Angola – Cokwe; Cultura; Museo de Dundo – Diamang; Música; Poder.

## [en] *Ciwewe*. Culture and Power in a *cokwe* song from the East of colonial Angola, 1955

**Abstract.** This article analyzes the political potential of culture and subjectivity from one of several *cokwe* songs collected by a diamonds enterprise named *Diamang* in the Northeast of Angola during Portuguese colonial rule. Drawing from ethnographic data from Angolan oral history and Portuguese colonial archives, and taking into account post-colonial perspectives and contemporary anthropological studies, I would like to reflect about the relation between power, culture and subjectivity in contexts of colonial oppression and subalternity. I suggest that the analysis on music (and on related cultural expressions as dance, song and poetry) performed in the rural settings in Angola during the colonial rule,

<sup>1</sup> Este artículo corresponde a la investigación en curso que realizo en el doctorado sobre *Pós-Colonialismos e Cidadania Global*, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC), que desde 2013 cuenta con el apoyo de una beca para doctorandos (Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT - Ref. SFRH/BD/85530/2012), cofinanciada por el Fondo Social Europeo) y por fondos nacionales. El texto incorpora reflexiones de mi participación en la Conferencia “Concurrences in postcolonial research – perspectives, methodologies, engagements”, 20-23 Agosto 2015 en Kalmar, Suecia, y de la estancia como “Visiting Scholar” en el *Centre for Concurrences in Colonial and Postcolonial Studies* en la Universidad de Växjö, en Suecia, durante 2015. Agradezco todos sus comentarios y debates, y también agradezco a orientae científica de mi investigación a cargo de la doctora Catarina Martins (CES-FLUC) y del doctor Ricardo Roque (ICS-IUL). Un profundo agradecimiento a la generosidad de los/las informantes que en Angola y en Portugal conversaron conmigo. Finalmente, a la amistad de Catele Jeremias, por ayudarme incansablemente con las complejidades de los sentidos y de la ortografía de una de las lenguas nacionales angolanas, la lengua *cokwe*. Este artículo se va a formar parte de algunos de los capítulos y de las reflexiones de mi tesis doctoral.

<sup>2</sup> Universidad de Coimbra (CES-FEUC)  
[cristinavalentim@ces.uc.pt](mailto:cristinavalentim@ces.uc.pt)

and on the subjectivity around and from it, is crucial to understand a distinctive practice of a culture and history and, at the same time, the Angolan engagements within new colonial realities which occurred through ambiguous and complex logics made by interwoven dynamics of control and resistance.

**Keywords:** Angola – Cokwe; Culture; Dundo Museum – Diamang; Music; Power.

## [pt] *Ciwewe*. Cultura e Poder numa canção cokwe do leste de Angola colonial, 1955

**Resumo.** Este artigo analisa as potencialidades políticas da cultura e da subjetividade a partir de uma canção cokwe registada e gravada, entre muitas outras, no nordeste angolano em 1955 por uma empresa diamantífera designada *Diamang*. Partindo de dados etnográficos resultantes de trabalho de campo baseado em história oral angolana e em fontes de arquivo colonial pesquisadas em Portugal, e articulando perspectivas dos estudos pós-coloniais e da antropologia crítica, pretendo refletir na relação entre poder, cultura e subjetividade em contextos de opressão colonial e de subalternidade. Sugiro que a análise centrada na música (e expressões culturais associadas como a dança, canto e poesia) performatizada no interior rural de Angola durante o período colonial, e nas subjetividades que a envolvem e dela emergem, é crucial para o entendimento não só de uma prática particular e distintiva de uma cultura e da sua história, como também dos engajamentos das comunidades angolanas nas novas realidades coloniais e que se desenvolveram em lógicas complexas e ambíguas que entrelaçam dinâmicas de controlo e de resistência.

**Palavras-chave:** Angola – Cokwe; Cultura; Museu do Dundo – Diamang; Música; Poder.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El Museo de Dundo en Lunda. 2.1. El ‘Folclore Musical Indígena’. 2.2. Recolección del ‘folclore musical’. 3. La Canción *Ciwewe*. 3.1. Entre la aldea y el trabajo forzado. 3.1.1. La Familia. 3.1.2. El *cipale*. 3.1.3. Articulando diferentes obligaciones y nuevas ambiciones. 3.1.4. “El hijo puede venir a adquirir la bicicleta, y la bicicleta no hace al hijo”. 4. Reflexiones finales: de las canciones a las relaciones coloniales de poder. 5. Referencias bibliográficas. 6. Fuentes de historia oral. 7. Fuentes de archivo.

**Cómo citar:** Valentim, C. S. (2016). *Ciwewe*. Cultura y poder en una canción cokwe del este de Angola colonial, 1955, en *Revista de Antropología Social* 25(2), 281-316.

## 1. Introducción

Es nuestro ritmo, el ritmo cokwe. Ellos cantaban sus sufrimientos. Mostraban la vida difícil que el pueblo vivía.

(Manuel Mussumari<sup>3</sup>)

La primera de las siete misiones de registro etnográfico y de grabación de canciones sobre el “Folclore Indígena” angoleño empezó el veintitrés de junio del año 1950 a

<sup>3</sup> Lukapa, 10/08/2014. Manuel Mussumari nació en Kambulo, Lunda Norte, en 1948. Su suegro fue un trabajador en las minas de *Diamang*.

Él mismo fue un empleado encargado de las minas y jefe de lavandería en varias minas *Diamang*, desde los años 60 hasta finales de 1970. Trabajó en diversos proyectos mineros como consultor en Lundas hasta el año 2014. Residió en Lukapa, Lunda Norte, y falleció en octubre de ese mismo año. Expreso aquí mi profundo agradecimiento y privilegio por haberlo conocido en persona.

las diecisiete horas desde la ciudad de Dundo, Angola, como parte integrante de la llamada *Missão de Recolha de Folclore Musical* (“Misión de Recogida de Folclore Musical”) auspiciada por el Museo de Dundo de Angola (UC.1R MRFM, 1950: 1) creado en Lunda en el año 1936 por la empresa *Diamang*, la entonces compañía de diamantes de Angola<sup>4</sup>. La *Missão*, en un esfuerzo por recuperar un pasado indígena aún inmune a la presencia colonial, recogió hasta finales de 1960 más de mil quinientas canciones a través de distintas expediciones realizadas a la altura del “Cacimbo”<sup>5</sup> en los pueblos del este de Angola, exactamente, en los distritos coloniales de Moxiku

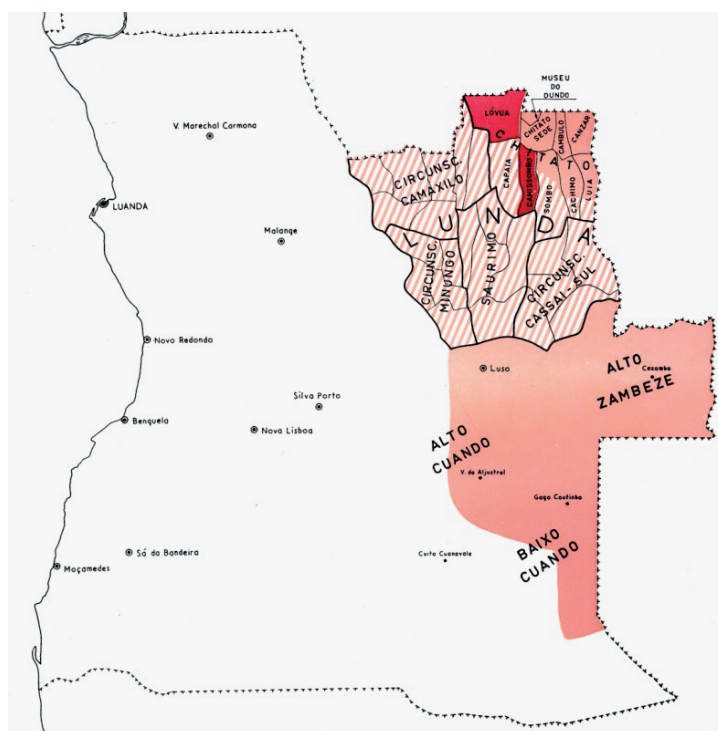


Figura 1. Mapa colonial de Angola, Distrito de Lunda, Distrito de Moxiku y localización del Museo Dundo y del territorio cubierto por la *Missão*. Escala 1: 4.000.000. Leyenda: el color rosado está relacionado con las áreas de recogida en el disco de acetato; el color rojo se refiere a las áreas de recogida en cinta magnética; la línea de puntos se refiere a las zonas aún no exploradas hasta la fecha. Fuente: Publicaciones Culturales de los Servicios Culturales de Diamang, (Janmart et al. 1961: 16).

<sup>4</sup> *Diamang* fue fundada con recursos financieros portugueses, belgas, franceses y estadounidenses. Con sede administrativa en Lisboa, y con oficinas en Bruselas, Londres y Nueva York, la empresa se estructura a partir de la ciudad de Dundo y tuvo el monopolio de explotación de diamantes en Angola desde 1917 hasta la Independencia, el 11 de noviembre de 1975. Actualmente es la *Endiama*, la Empresa Nacional de Diamantes de Angola, una Unidad Económica Estatal, quien gestiona las concesiones mineras y continúa centrada en las zonas de las Lundas. Esta zona fue dividida después de la independencia en Lunda Norte y Lunda Sur y tienen como capitales del gobierno provincial las ciudades de Dundo e de Saurimo, respectivamente.

<sup>5</sup> Hace referencia a la estación seca en Angola, entre los meses de abril y septiembre.

de Lunda y cerca de Kwandu Kuvangu (Figura 1). Las grabaciones, en formato de discos de acetato de 78 rpm y en cinta magnética (bobinas), conformaron veintiuna colecciones de música procedentes de veintiún grupos étnicos<sup>6</sup> previamente identificados, así como un conjunto de datos etnográficos y de documentos fotográficos. En la actualidad, estos materiales integran la herencia de la compañía de diamantes *Diamang* de Angola que se encuentra en el archivo de la Universidad de Coimbra (Portugal), que los ha puesto a disposición del público para su consulta en formato digital a través del sitio web: [www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net)<sup>7</sup>.

Durante mi trabajo de campo, en el marco de la investigación doctoral, viajé a las Lundas, Angola, para entrevistar a personas que hubiesen experimentado el colonialismo portugués y que quizá hubiesen participado en la recopilación y me pudieran hablar de esas canciones, bien de forma directa o mediante relatos de sus familiares. A esas personas les mostré algunas de las canciones del archivo de sonido de Coimbra y también unas fotografías en formato digital que llevé conmigo y pude transportar en el avión. De esta forma, pretendí no sólo desencadenar recuerdos (y pos- memorias) y experiencias a partir del sonido y la imagen, sino también, y sobre todo, convocar a estos sujetos, en otro tiempo reificados en las etnografías coloniales “de salvación” y subalternos en las lógicas del sistema colonial, para que comentaran las representaciones que los documentaban y, en el fondo, para que compartiesen sus conocimientos y su cultura a partir de materiales del archivo colonial. Sin embargo, una vez allí, constaté que las narrativas sobre los trabajos de recogida de la *Missão* se habían desvanecido en el tiempo, pues muchos de sus contemporáneos habían fallecido, y muchos angoleños con los que hablé no sabían que el actual Museo Regional de Dundo había grabado sus canciones. Pero las canciones permanecieron, no sólo en la colección del museo, sino también en el lugar en el que siempre estuvieron, es decir, en la cultura de lunda-cokwe del este de Angola y en la memoria de las personas mayores y de los que las escucharon cantar a sus padres, abuelos, tíos y tías.

Tal es el caso de la canción *Ciwewe*, registrada y grabada como *Txiueue* (según la ortografía colonial) durante la sexta campaña que se desarrolló con el grupo étnico *cokwe* en la estación seca “*cacimbo*” del año 1955, en la región del entonces *Posto Administrativo* de Kamisombo Circunscripción de Citato, precisamente en el Sobado de Cingambo, junto al río Kamisombo, un afluente del río Lwacimo (ver mapa Figura 1). A diferencia de la mayoría de las canciones grabadas por la *Missão*, la canción *Ciwewe* se hizo popular tal vez por haber sido interpretada por varios artistas, dentro y fuera de Angola, desde el grupo popular de música *cokwe* *Os Moyowenos da Lunda Sul*, hasta el músico angoleño residente en Brasil, Abel Dueré. Por ello, durante las conversaciones con mis interlocutores *cokwe*, esta canción era cantada a menudo, incluso antes de mencionarles que estaba en el archivo de la *Diamang* desde 1955. A través de esta canción las personas pretendían ilustrar las características

<sup>6</sup> Las colecciones musicales recogidas son: Baluba, Baquete, Bângala, Bena Lulua, Bena Mai, Ngoje Bena Bena Nsapo, Cacangala, Caongo, Caiauma, Caleutchaje, Caluio, Camacha, Cambunda, Conhengo, Luena, Luena Cassabe, Lunda, Lunda Muatianvua, Lunda Ndembo y Quioco (UC . 1-7R MRFM, 1950-1963). Estos nombres están escritos tal como aparecen en los informes de la *Missão*. El nombre ‘Quioco’ es el nombre escrito en portugués colonial para designar el grupo étnico / pueblo *cokwe*.

<sup>7</sup> Este sitio web es el resultado del proyecto “*Diamang Digital*” coordinado por el profesor Dr. Nuno Porto. En colaboración con el resto del equipo, he participado en la labor de inventario y digitalización de los materiales de archivo y de actualización de su página web, para darlos a conocer al público. Actualmente, estoy llevando a cabo el trabajo de oficina que conlleva la página web *Diamang Digital*.

de las músicas *cokwe* más tradicionales; o sea, las canciones que eran cantadas durante el periodo colonial, entendidas cómo “*cantigas do tempo do cipale*”<sup>8</sup>, el tiempo del trabajo contratado o forzado.

Esto fue lo que sucedió en el *Bairro Verde* en Saurimo, en la actual Lunda Sur, donde fui a pasar una de las calientes tarde de agosto en compañía de la madre Domingas Mussenga<sup>9</sup>. La conversación se desarrolló junto con su vecina, la madre Georgina Mulemule, quien mientras deshacía las trenzas del cabello a su hija Iari, ayudaba a Domingas a recordar la letra de la canción que escapaba de su memoria:

DM. *Ciwewe, ngwo mama yami, mupema Mazeya, uli nyi mwana...* Aquel que tiene hijo, y aquella persona que compra bicicleta, ¿quién está por delante? Él más importante es el que tiene hijo. Y Mazeya, Mazeya es la tal, la mujer.

GM. Allí hubo una diferencia entre rivales. Una de ellas tuvo un hijo y a la otra le compraron bina [Bicicleta] [...] Así que, por lo general, las personas tienen que enfrentarse a la otra por causa de un desacuerdo y por eso, ¡eligió cantar!

“*Ciwewe*”,

DM e GM. [Cantan juntas]

*ngwo mama yami,  
mupema Mazeya,  
uli nyi mwana,  
Unaseme mwana,  
unalande kinga,  
Uli kulutwe iya?  
Ciwewe*

[risas]

[...]

CSV. ¿Y cantaban estas canciones antes de ir a las minas o cantaban allí también?

<sup>8</sup> Esta palabra se escribe como *shibalo* en estudios contemporáneos sobre la Angola Colonial, pero es la palabra *cipale* la que surge en los informes etnográficos de los servicios culturales del Museo de Dundo, en aquel momento escrita como *txipale*, y en el diccionario *cokwe*-portugués (ver Barbosa, 1989: 405). También durante el trabajo de campos en las Lundas fue el término que escuché pero cuya pronunciación depende de la región: en el sur de la Lunda, aparece principalmente como “*cipale*”, pero en el norte de la Lunda aparece como “*cibale*”, lo que se debe, según mis informantes, a la influencia de la lengua Lunda, ya que más al norte se sustituye el sonido *p* por *b*. Cuando me refiero, entonces, a esta palabra opto por la forma tal como aparece en el diccionario de Adriano Barbosa (1989), así como los nombres en lengua *cokwe* están de acuerdo con la ortografía adoptada por el nuevo alfabeto del idioma nacional *cokwe*.

<sup>9</sup> “*Mãe*” (madre) es una palabra de uso generalizado en Angola cuando nos referimos a mujeres adultas, pudiendo ser equivalente a “Doña” o “Señora”. Domingas Mussenga nació en Dundo, en Lunda Norte, en 1966. Es nieta de un trabajador contratado en las minas de la *Diamang* en los años 50 y 60 e hija de un trabajador en el taller de la *Diamang* en Lukapa, que más tarde continuó en la escuela de la Misión Católica en Dundo desde los años 60 hasta finales de 1970, y después fue a trabajar en *Endiama*, que sucedió a la *Diamang*. Actualmente reside en Saurimo, Lunda Sur.

GM. No, mientras trabajaban también cantaban, ¿entiendes?

DM. No, cantaban incluso cuando trabajaban. Era un grupo cantarín. ¡Cantaban mucho!

GM. Sí, trabajaban y cantaban. [...] Era una especie de desahogo. En aquellos momentos, trabajaban y se desahogaban de verdad. (Saurimo, 23/08/2014)<sup>10</sup>

Esta canción transmite un mensaje muy incisivo, pero de forma subliminar, que refleja los cambios importantes en el estilo de vida y que, de forma metafórica se expresa de forma sencilla: tener hijos y tener bicicletas. Tal como Domenica y Georgina interpretaban, también habla de dos personas que preferían cantar en vez de discutir entre sí, amenizando el conflicto a través del canto. Y al igual que otras canciones *cokwe*, la canción daba sentido a los cambios que la realidad moderna colonial introdujo en la vida de las poblaciones, en concreto en el medio rural y el interior angolano, para apaciguar los cuerpos y las mentes durante las tareas laborales o para alegrar el ambiente durante las fiestas en las aldeas.

La música proveniente de las sociedades bantúes en el África Subsahariana, principalmente las canciones de las comunidades *cokwe* del este angolano, frecuentemente conjugan danza, canto, poesía y oratoria (historias orales, cuentos, proverbios, mitos y rumores). Se caracterizan por la predominancia de los ritmos de percusión; su producción es recreada por el contexto; sus significados son transmitidos a través del acto de contar historias, durante las tareas laborales, en los rituales, en las ceremonias de culto, en las celebraciones festivas, en las prácticas religiosas, de adivinación y de brujería; y presentan significados y mensajes complejos e incisivos, a veces explícitos o subliminales que son transmitidos por medio de los ritmos, las melodías y las palabras cantadas (Janmart et al, 1961 y 1967; Redinha, 1988; Bender 1991; Bastin, 1992; Jordán, 1998; Agawu, 2003; Guerra-Marques 2006, 2012; Kubik 2010). Así, la música surge tanto al nivel de las prácticas cotidianas como de ocasiones especiales, de naturaleza pública y/o privada, y de esta forma participa activamente en la dinámicas sociales de las comunidades, ajustando las historias a las experiencias y los cantares a los contextos, permitiendo que de esta manera la “tradición” no sea algo estático y sí una narrativa en consonancia con la vida vivida. En este sentido, las canciones bantú contemporáneas del sistema colonial reflejan las experiencias locales frente a la industrialización, la tecnología y las lógicas capitalistas a las que las poblaciones nativas fueron expuestas, retratándolas en sus letras y ritmos (Bender, 1991: 172-173; Kubik, 2010: 30). Las canciones grabadas por el Museo de Dundo no son una excepción.

De acuerdo con los informes etnográficos de la *Missão*, esta canción fue escuchada por las poblaciones al ser cantada por un grupo de hombres contratados que estaban viajando desde sus aldeas de origen a la región de las explotaciones mineras donde iban a trabajar. Es decir, estos intérpretes eran parte del contingente de mano de obra reclutada bajo un régimen de coacción y trabajo forzado, llevado a cabo tanto por el gobierno colonial como por empresas privadas, tal como la *Diamang*.

<sup>10</sup> Transcripción de la lengua *cokwe* efectuada por Catele Jeremias el 14/03/2015, Lisboa. Catele nació en Saurimo, Lunda Sur, en 1984. Es nieto de un *Soba* (autoridad tradicional) de Saurimo quien ayudó con el reclutamiento para los trabajos forzados durante las décadas de 1950 y 1960. Tiene un máster en Traducción Lingüística (*cokwe-português*) y además es investigador de doctorado en la Universidade Nova de Lisboa, Portugal.



Esta canción, junto con otras, era cantada no solo en las celebraciones laborales en la aldea o en el *cipale*, sino también en los viajes hasta el *cipale*, —en los que se cantaban canciones de tristeza a la ida y de alegría a la vuelta— y durante celebraciones festivas. Estas canciones vienen a retratar la realidad colonial vivida y denuncian explícitamente situaciones de violencia y de sufrimiento llevadas a cabo por la administración colonial sobre las poblaciones angolanas expresando dilemas, alegrías, ansiedades, frustraciones, deseos, esperanzas y ambiciones que resultaron de esta nueva realidad<sup>11</sup>.

Basándome en las teorías de los estudios poscoloniales y la antropología contemporánea, y partiendo de los materiales del archivo colonial y de las voces mismas de los angoleños, este artículo tiene como objetivo analizar las distintas capas de significados implícitos y/o explícitos en la canción *Ciwewe*. Elegí esta canción para mostrar por una parte, de forma crítica, incisiva y metafórica, un conjunto de subjetividades que se refieren a la complejidad de las relaciones jerárquicas extremas entre las personas, las culturas y las cosas, haciendo surgir negociaciones y colaboraciones que tuvieron lugar en la realidad colonial. Por otra, también señala el lugar de la música *cokwe* en la gestión de las experiencias y en la configuración de las identidades. De hecho, pretendo investigar hasta qué punto esta canción, que no se posiciona de forma explícita en contra del régimen colonial, cruzó insidiosamente los espacios de opresión, imposición y dominación colonial para servir como un instrumento político de resistencia, es decir, como un agente cultural de conocimiento que participó en los procesos de subjetivación y de empoderamiento de las comunidades rurales de Angola, en un sistema colonial hostil y contrario a ello.

## 2. El Museo de Dundo en Lunda

Portugal inicia la colonización efectiva en África a finales del siglo XIX, debido tal vez a un renovado impulso imperial por cuestiones de identidad nacional, así como a las presiones impuestas por la Conferencia de Berlín (1884-1885), por el conocido “mapa color rosa” y derivado del Ultimátum británico de 1890. Conjugando fragilidades económicas, exigencias ideológicas y fuertes ansiedades políticas provocadas por los intereses internacionales en los territorios africanos —donde Portugal tenía ya presencia desde el siglo XV— el colonialismo portugués se impone (Alexandre, 2004). En este contexto, y junto a una creciente descentralización administrativa y contratación masiva de mano de obra contratada o forzada, se desarrollan ocupaciones militares o “Campanías de Pacificación” en regiones de África aún sin acceso, exploraciones científicas, envío de colonos para poblar, legislación sobre trabajo y ciudadanía y prácticas de exploración económica de recursos naturales y humanos de los territorios recién ocupados.

Tal es el caso del noreste de Angola, concretamente Lunda. Esta región era habitada por varios pueblos, en especial *tucokwe*<sup>12</sup>, establecidos y soberanos en la región debido a los grandes movimientos migratorios del siglo XVII desde el Estado Ruund [Lunda] en Katanga (en la actual República Democrática del Congo), hasta la parte occidental de África Central (Fernando, 2013: 35). Sin embargo, en 1912, el descu-

<sup>11</sup> Ver Valentim, 2015.

<sup>12</sup> Forma plural del Pueblo *cokwe* [= los *cokwe*].



brimiento de depósitos de diamantes en la cuenca del río Kasai lleva a la concesión de esta región a la empresa *Diamang*, la Compañía de Diamantes de Angola. Tras una fuerte resistencia local frente a la ocupación europea de estas tierras, sólo al final de la década de 1920 se consolida la ocupación plena por parte de *Diamang*, con sede en el entonces creado centro urbano de Dundo (Porto, 2009: 7-8). Estas poblaciones fueron la reserva de mano de obra para el trabajo forzado que *Diamang* reclutaba principalmente en el Distrito de Lunda.

Al mismo tiempo que se inicia la explotación económica de los recursos naturales y de los recursos humanos en Lunda, *Diamang* articula —así como en el resto del aparato colonial portugués y en otros procesos coloniales europeos— el discurso de la “misión civilizadora” y de la “salvación”, por medio de un discurso que designa como “ocupación científica”. Esto significa que la dominación colonial se basó en el lema de “conocer para colonizar” para, al mismo tiempo, y aparentemente de forma antagónica, contener a las poblaciones en el seno de sus propias “tradiciones”, justificar la acción civilizadora del Estado portugués y garantizar la perpetuación del Imperio. Bajo esta lógica, en 1936 abre sus puertas el Museo de Dundo, un museo etnográfico que contempla a las poblaciones africanas como objeto de estudio y como un elemento clave de la acción colonial capitalista (Porto, 2009: 153). Y las poblaciones africanas que se convirtieron en objeto de estudio son particularmente *indígenas* —es decir, los negros, los africanos— toda comunidad negra a la cual, a partir del año 1926, se le negó el disfrute de la ciudadanía portuguesa por no tener hábitos culturales europeos. La institución del *Indigenato* viene a significar que la diferenciación social se establece a partir de criterios culturales y raciales<sup>13</sup>.

## 2.1. El ‘Folclore Musical Indígena’

La melodía se escapa de la garganta rústica de los nativos incultos,  
es como la naturaleza misma que canta por sus bocas.  
En los versos desordenados de sus canciones se revela la sabiduría popular,  
dejando intacta la sensibilidad nativa.

(Mario Fontinha, UC. RMMD, 1948, noviembre, s/p)

Desde la creación del museo, la Compañía ha venido oficializando una lógica de conversión de las culturas nativas en cultura musealizada mediante la recopilación y exhibición de objetos / piezas / especímenes (biológicos y geológicos) y de sus expresiones culturales y artísticas clasificadas (de manera yuxtapuesta o no) como “folclore musical indígena” o “arte negro / indígena”. Por ejemplo en el año 1944 surgen las “Fiestas Folclóricas” animadas por grupos folclóricos propios del Museo

<sup>13</sup> El Estatuto del *Indigenato*, un reglamento sobre cuestiones indígenas, fue creado en 1926 como “Estatuto político, social e criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique” (“Estatuto político, social y penal indígena de Angola y Mozambique”) y se aplicó también en Guinea-Bissau al año siguiente. Fue rediseñado en 1929 con el nombre de “Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das colónias portuguesas de África” (“Estatuto Político, Civil y Penal indígena de las colonias portuguesas de África”). Esta legislación no se centró solamente en el pueblo de Cabo Verde, Macao y el Estado de la India. A partir de 1946 se aplicó a los nativos de Santo Tomé y Príncipe y Timor (Meneses, 2010: 84 ; Thomas, 2001: 61). La guerra colonial comenzó en 1961 y, entre otras acciones, este Estatuto fue eliminado, pero, según mis interlocutores así como la información y el análisis de materiales de archivo, la explotación económica y la discriminación racial y cultural se mantuvo hasta el período de la independencia.

que en el *Terreiro de Folclore da Aldeia do Museu* recibe visitas internacionales, o lleva a cabo actuaciones en representación del museo en otras regiones. En 1950, se organiza el ciclo de la *Grande Festa Anual Indígena*<sup>14</sup> y en 1958 se instala en el Museo la “Sala de Folclore Musical” donde se exponen instrumentos musicales, así como fotografías de personas, de rituales, de adornos y peinados, y donde los visitantes (blancos o jefes tradicionales) podían escuchar las canciones ya transformadas en colecciones del Museo.

Este programa, que cristaliza tanto la cultura material como la inmaterial, o sea, los objetos, los saberes y las prácticas performativas de las culturas nativas a través de la institucionalización en Lunda del Folclore Musical (Porto, 2009: 423), parece haber sido el resultado de propósitos diferentes enlazados entre sí: preservar las características más tradicionales de las culturas que inevitablemente desaparecerían frente a la colonización europea, producir conocimiento científico y controlar la disidencia dentro de las poblaciones angoleñas a través de la conservación de sus rasgos más “tribales” (léase tradicionales) con el fin de mantener el dominio colonial sobre ellos. Es lo que se puede observar a partir de las declaraciones del entonces conservador del Museo de Dundo, el etnógrafo José Redinha, que, aunque realizadas en diferentes años, convergen para subrayar el carácter panóptico de la tradición en el sentido de permitir una vigilancia plena y soberana. Este discurso fue tomando sentido en el período de postguerras, durante el cual se vivió una creciente presión internacional a favor de la independencia de las colonias europeas.

La destribalización es un cáncer que corroe al mismo tiempo la cohesión de la tribu y la disciplina europea; el *soba*<sup>15</sup> y los demás notables de las tribus son los elementos primordiales que pueden retardar y regular este disgregamiento. En estas condiciones, prestigiarlos y darles autoridad a los ojos de su pueblo es la primera necesidad de un colonizador consciente. [...] Se equivocan los que cambian las costumbres, y por lo tanto, el orden, con teorías de progreso sin fundamento. (UC RAMD 1946: 34)

El naturalista y el artista pueden fusionarse sin perjuicio mutuo, produciendo trabajo equilibrado, decidido y sincero, en el que África se convierte en un prisionero de la trampa del civilizado, casi sin darse cuenta que colaboró con ella. África pierde su espontaneidad, queda atrapada en inhibiciones que destruyen su espíritu natural. Esta es una realidad indiscutible y permanente, cuya in-observancia conduce a riesgos de diversa índole. La prospección fonográfica, basada en la etnografía, debería ser presidida por la idea de recoger documentos sonorizados, al igual que se recopilan con naturalidad fotografías, descripciones, objetos y otros elementos, documentos auténticos de una tierra y de un pueblo que se modifica, altera y des-caracteriza con rapidez. (UC RAMD, 1949: 33)

Se debe insistir en que el desarrollo del folclore y otros aspectos tradicionales, artísticos o de interés, tienen apreciable importancia como elementos normalizadores

<sup>14</sup> Las celebraciones de la *Grande Festa Anual Indígena* realizadas en Lunda desde 1950 a 1963 se dividían entre la *Festa Desportiva Indígena*, *Festa da Melhor Aldeia* y *Festa Grande* (Porto, 2009: 457). Este ciclo anual corresponde a un homenaje a los trabajadores en funciones más de 10 años en la empresa, es decir, los indígenas.

<sup>15</sup> “*Soba*” es la designación colonial en portugués para un jefe tribal que esté a cargo de un *sobado* (conjunto de aldeas en zonas rurales) o un *Bairro* (un conjunto de viviendas en las zonas urbanas y semi-urbanas). El nombre proviene de “*soma*” término que tiene su origen de la lengua nacional *umbundu*. (Barbosa, 2011: 414)

de las costumbres indígenas, conteniendo así la tendencia moderna de bailes de tipo “dancing” y otras diversiones perniciosas para el equilibrio y la disciplina social. (UC RAMD, 1950: 15)

Este discurso de índole africanista, en línea con la idea de *Orientalismo* de Edward Said, es lo suficientemente claro como para revelar el esfuerzo del trabajo civilizador en curso, el cual implicó procesos de colaboración entre los agentes colonizadores y los colonizados a fin de mantener el orden colonial y articulando, simultáneamente, objetivos de preservación de valores y expresiones culturales tradicionales nativas, y objetivos políticos de ocupación. Por tanto, se recurría a los *sobas* para mantener el orden y la disciplina colonial en las aldeas, en una especie de “*indirect rule*” y, en la misma lógica, se recogían y estudiaban las expresiones musicales nativas para que no decayesen y fueran sustituidas por otras expresiones potencialmente disuasorias de la disciplina.

Conjuntamente, el propio proceso de exhibición de los conocimientos de los *indígenas*, tanto en las canciones, la fotografía y en la película documental que realizó la empresa *Diamang* para documentar su acción “civilizadora” sobre las poblaciones, acaba por ir más allá de simples registros etnográficos que se configuran como agentes de diferenciación social, distinguiendo al colonizador del colonizado, es decir, al civilizador del salvaje, el progreso del primitivo; lo que justifica lógicas de la acción colonial y de subalternidad (Porto, 1999; Porto y Valentim, 2015).

La manipulación de las representaciones de la alteridad dan cuerpo a los trabajos que *Diamang* designa como de “difusión y propaganda” cultural y científica junto con la opinión pública nacional e internacional, en particular, mediante la circulación de informaciones sobre las actividades del Museo y de *Diamang* a través de la radio, el cine, la prensa, los libros, las exposiciones o las conferencias<sup>16</sup>. En el telón de fondo estaría un África trivializada, ingenua, tradicional y natural de la cual el “civilizado” se apropiaría sin que ésta lo percibiera como anteriormente indicaba José Redinha, —una cultura meramente reinventada y transformada en una curiosidad etnográfica (Clifford, 1988; Dirks, 1995).

Estos procesos de recogida etnográfica y estudio científico de las culturas nativas también se realizaron en otros contextos coloniales de África Subsahariana desde finales del siglo XIX, donde las culturas africanas se reinventaron como sociedades homogéneas, sin historia y fácilmente circunscritas y reconocibles a través de una nueva articulación entre la retórica de la “autenticidad”, de lo “primordial” y el “exotismo”, el “tribalismo”, el “primitivismo” y la práctica de la explotación económica de los recursos naturales y humanos (Fabian, 1978; Wolf, 1982; Ranger, 1992, Porto, 2009; Naithani, 2010). En este sentido, la eficacia política de la dominación colonial pasó por la visibilización de la tradición en oposición a lo moderno, que, en

<sup>16</sup> Destaco dos estudos de etnomusicologia em canções cokwe recolhidos em 1954 y 1955 y publicados en 1961, el mismo año en el que comenzó la Lucha por la Liberación, o la Guerra Colonial, y en 1967. Ambos textos revelan un discurso basado en un lenguaje discriminatorio y racista que clasifica conocimientos y culturas dentro de la retórica de las lógicas de la “misión civilizadora” en activo en la época. Básicamente, esas publicaciones de “Folclore Africano” fue utilizadas por el régimen colonial para enmascarar la acción colonial portuguesa por medio de una retórica racista y excluyente, a través del cual los europeos (blancos) llevarían a los africanos (negros) a la modernidad, el desarrollo, la civilización y el progreso. (Valentim, 2012). Estos libros fueron publicados en inglés y portugués, y se les ofreció a instituciones culturales y Universidades de Europa, América Latina, Estados Unidos y Sudáfrica y a los principales institutos culturales portugueses de Angola y de Portugal, adjuntando las cintas magnética (bobinas) correspondientes. (Janmart, et al.: 1961 y 1967)

paralelo con el idioma del trabajo industrial fue sinónimo de desigualdad, sirviendo para marcar, naturalizar y legitimar relaciones jerárquicas entre los espacios y las temporalidades. De acuerdo con Annie Coombes (1996), los procesos de inventario, de clasificación y de exhibición de la cultura del Otro, constituyen prácticas discursivas coloniales, que al hacer una diferencia visible, permiten el ejercicio de poder sobre ésta. En este caso, el poder, o más bien, los efectos del poder como algo fluido e invisible en la perspectiva de Foucault, nos permite entender la exhibición del Otro como la exhibición no del Otro sino más bien del poder de quien lo exhibía<sup>17</sup>.

## 2.2. Recogiendo el “folclore musical”

En 1949 se inicia la recogida y estudio de música a cargo del profesor Artur Santos, del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, gracias a la invitación de Ernesto de Vilhena, Director General de la Compañía planteando las bases de lo que sería la segunda *Missão de Recolha de Folclore Musical*, iniciada en 1950 y que termina al final de la década de 1960<sup>18</sup>. Esta *Missão* fue liderada por un empleado de *Diamang* que trabajaba en la *Secção de Trabalho Indígena* de la *Diamang* y en la programación de la *Emissora* de Dundo (Radio Diamang), que había ya colaborado en las primeras recolecciones del museo realizadas en 1949<sup>19</sup>. Manuel Pinho da Silva viajó con otros empleados e indígenas, como cocineros, conductores y cargadores, y desde 1954, en compañía de su esposa. Asimismo, durante las misiones contó con la colaboración de sacerdotes, *Chefes de Posto* y de *sobas* (autoridades / jefaturas tradicionales) para facilitar la logística y el acceso a las poblaciones. La *Missão* montaban campamentos (Figura 2) cerca de las aldeas y ahí seleccionaban a los mejores intérpretes entre las personas que los *sobas* traían de sus aldeas y que después permanecían para ser los o las solistas y músicos de repertorios “tradicionales” (Figura 3).

Después de muchos ensayos y tras reconstruir los instrumentos dañados, se seleccionaban las músicas de las que la gente conocía sus historias y las que se correspondían con la idea y el objetivo con los cuales la *Missão* partió hacia el terreno. En este sentido, sobre todo entre los *cokwe*, y dentro de sus diversos ritmos que dan lugar a varios tipos de danzas y músicas interpretadas en diferentes contextos, la *Missão* privilegió las fiestas de “*batuque*” (tambores). Estos actos de celebración y recreación, según lo recordado por mis interlocutores, eran momentos de mucha euforia y alegría y se caracterizaban por bailes en rondas, siendo el ritmo de *ciyanda*, el más documentado por la *Missão*, y a pesar de que en su origen se bailaba sólo por mujeres acababa siendo transversal a todos los participantes de esas fiestas<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> El proceso político de transformación de conocimientos en “popular” o “tradicional” también tuvo lugar en el contexto europeo de formación de identidades nacionales y como herramienta ideológica de los Estados fascistas, en donde el “Folclore” sirvió para preservar las características más tradicionales del pueblo, una identidad homogénea y fuerte y también para realzar, por oposición, los valores del paradigma de la modernidad occidental visibles en los ideales de la razón, civilización, nación, progreso, tecnología y ciencia (Bendix, 1997).

<sup>18</sup> El Profesor Artur Santos recogió canciones en la región de Lunda y del Alto Zambeze, desde agosto hasta diciembre de 1949. (UC.UC RAMD, 1948, 1949)

<sup>19</sup> No es el objetivo del presente artículo desarrollar con más detalle el proceso de recogida que realizaba la *Missão*. Para una lectura de las complejidades desse proceso, véase el artículos Valentim, (2015 e 2016) e de onde se basa parte del texto de esta sección.

<sup>20</sup> Entre las danzas de ronda de los *cokwe* (la *Wino wa Tucokwe*) hay varios ritmos que originan diferentes bailes. Entre ellos, Bastin (1992: 39) nos dice que, además de la danza *ciyanda*, está la *kapaka*, la *kaxinga*, la *Kateko* y la *cisela* a las cuales se suman la *kalukuta*, la *maringa*, la *mitinge*, la *cisola*, la *kusala*, el *cizelizeli*, la *macopo*,



Figura 2. Fotografía n° 11933. 1951-1952 (Campamento de la Missão. Tercera campaña, actual Lunda Norte). Fuente: Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales de Diamang.



Figura 3. Fotografía n° 15017. 1954 (designada “concentración de indígenas” en la región del Puesto Administrativo de Lovwa. Quinta campaña, actual Lunda Norte). Fuente: Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales de Diamang.



En las canciones *ciyanda* grabadas están integrados diversos tipos de *ngoma* y el sonido del *cikhuvu*: el *cikhuvu* es un gran tambor trapezoidal clasificado como idiófono, hecho de un solo bloque de madera, con una hendidura longitudinal en la parte superior y tocado con dos varas (*mixipho*, plural de *muxipho*) revestidas de goma (*ulongo*) (Redinha, 1988: 128). Este instrumento fue un medio importante de comunicación entre las aldeas (ibid: 31); el *ngoma*, es el nombre genérico dado a un tambor cilíndrico, clasificado como un membranófono, recubierto con piel de animal en la parte superior (o también en la base), hecho de madera y tocado manualmente (Redinha, 1988: 164-167)<sup>21</sup>. (Figura 4)

En el final de cada campaña se realizaba la recogida del texto de las canciones, cuya revisión se podría prolongar por períodos de años con el objetivo de confirmar la “autenticidad” de las letras y de las historias. También en esa fase se procedía a



Figura 4. Fotografía nº 12875. 1953 (dos *ngoma wa mukhundvu* y un *cikhuvu*. Cuarta campaña, actual Lunda Norte). Fuente: Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales de Diamang.

*la mahenga, la kadowa y el Xombe* (Guerra Marques-2012: 144-145). Estos bailes vienen acompañados de canciones (*Myaso*). La *Wino wa Ciyanda* [el baile *ciyanda*] es parte tanto de los rituales de iniciación masculina (o *mukanda*) que se integra a las *wino wa tundanji* [baile de los iniciados] que los chicos aprenderán y presentarán para celebrar sus inicios en la vida adulta (Guerra-Marques, 2012: 145), así como las actuaciones de los bailarines que usan máscaras de baile como los *akixi kuhangana* [que mueven rítmicamente las caderas] originando los bailes *Wino wa Pwo, Wino wa Katoyo y Wino wa Ngulu* (Bastin, 1992: 33, 36-39). Para un análisis detallado de la relación entre la actuación coreográfica de los *akixi kuhangana* como *la Mwana Phwo y el Cihongo* y la identidad cultural *cokwe* vistas desde la época contemporánea, desde el Moxiku, véase Guerra-Marques (2006).

<sup>21</sup> Tradicionalmente, en el ritmo *ciyanda*, además de otros pequeños instrumentos musicales que las personas cuelgan de su cuerpo, llevan la batería, la cual está compuesta por cinco tipos de tambores: el *ngoma wa xina, el ngoma wa mukhundvu, el ngoma wa kasasulwilo, el ngoma wa kasumbi* y el *ngoma wa mukupela* o también conocido como *ngoma wa mukwanzo* (ou *mukwazo*), dependiendo de la región. (Guerra-Marques, 2006: 134, 149). De acuerdo con mi informante Xavito Mwana Kakolo (ver nota nº 31), y también con Ana Clara Guerra-Marques (2006: 150), junto con los tambores pudo ser tocado el *cikhuvu*, pero no es considerado como el principal instrumento de las grandes fiestas de la *ciyanda*.

la traducción de las narrativas de las lenguas vernáculas al portugués y a la selección final de las canciones. Los *indígenas* recibían pago en especie: tabaco, ropas de vestir, *panos*, textiles, alimentos, dinero, bufandas, collares, pulseras, pendientes, afeitadoras, pífaros y linternas, por su colaboración con la misión como una forma más de trabajo<sup>22</sup>.

### 3. La canción *Ciwewe*

La canción *Ciwewe* fue clasificada como parte de la colección musical QUI n° 354, en la banda 1 del disco n° 178 (UC. 6R MRFM 1955: 76). Es una canción perteneciente al ritmo de la *cyianda* y es interpretada por la solista *Mandelena* (Figura 6) en compañía de un coro femenino.

En la tabla siguiente se presenta el texto de la canción y su traducción realizada durante las *Missão*, además del resumen de la historia y de los instrumentos musicales utilizados:

<i>Txiueue</i> (nombre propio, masculino)		
<i>Txiueue,</i>	-----	<i>Txiueue,</i>
<i>Uó mama iámi,</i>	<i>B-----B--</i>	<i>Oh mi madre,</i>
<i>Mupema Muazeia</i>	<i>I-----I---</i>	<i>Buena es Muazeia,</i>
<i>Úri nhi muana,[.]</i>	<i>S-----S</i>	<i>Que tiene hijo,[.]</i>
<i>Unaceme muana,</i>	-----	<i>La que parió a un hijo,</i>
<i>Unalandé quinga,</i>	-----	<i>El que compró una bicicleta,</i>
<i>Úri culutuè ia?</i>	-----	<i>¿Quién está por delante?</i>
CORO:-		CORO:-
<i>Txiueue,</i>	-----	<i>Txiueue,</i>
<i>Uó mama iámi,</i>	<i>B-----B-</i>	<i>Oh mi madre,</i>
<i>Mupema Muazeia</i>	<i>I-----I</i>	<i>Buena es Muazeia,</i>
<i>Úri nhi muana,[.]</i>	<i>S-----S--</i>	<i>Que tiene hijo,[.]</i>
<p>En la grabación, el texto es cantado tres veces sin alteraciones.</p> <p><i>Txiueue</i> compró una bicicleta y estaba muy vanidoso. <i>Muazeia</i> le decía que estaba por delante de él porque había dado a luz a un hijo, al cual dejaría al morir. Sin embargo, su bicicleta no tenía el mismo valor. Por lo tanto, ¿quién está un paso por delante y posee algo de mayor valor?</p> <p>Canto festivo, bailado, de <i>txianda</i>. Solista: <i>Mandelena</i> y coro femenino, con acompañamiento de <i>txingufo</i>, 2 <i>micupela</i>, 2 <i>micundo</i>, 1 <i>china</i>, 1 <i>cassúmbi</i>, <i>mucacala</i> y 2 <i>sango</i>. Canción originaria de trabajadores contratados “de passagem”. <i>Quioca</i> pura, generalizada.</p>		

Tabla 1. (UC. 6R. MRFM 1955: 76).

<sup>22</sup> UC, 2R MRFM 1950: 8; Pasta 84J.5b: carta n°99-Cont/55 de 17/02/55.



Según la *Missão* se trata de un hombre y una mujer, pero de acuerdo con mis interlocutores angolanos, pueden ser dos mujeres o dos hombres, es decir, que el género no es importante para comprender el significado de la canción. De hecho, se habla de dos personas que tienen cosas diferentes: *Mazeya* tiene un niño (hijo) y *Ciwewe* tiene una bicicleta. Entonces, la solista *Mandelena* se refiere a *Ciwewe* en tono de lamento —transmitido en la expresión “*Uó iami mama*”, que tiene el sentido de “*joh, mi madre!*”— aprobando de esta manera a la actitud de *Mazeya* que tiene hijo. Luego, la solista plantea la cuestión a la comunidad: después de todo, ¿quién está por delante? La respuesta es reforzada por el coro femenino que termina por confirmar: quien está por delante es quien tiene un hijo y no el que posee una bicicleta.

En este sentido, en conversaciones con José Domingos Mutambi<sup>23</sup>, vocalista y responsable del grupo de música tradicional *cokwe*, *Os Moyowenos da Lunda Sul*, la canción aparece en la voz de José, que la canta para mostrarme que casi todas las canciones tradicionales *cokwe* tienen una característica en común —la capacidad de transmitir enseñanzas, consejos y valores— y por eso representan, como él expresa: “la raíz de una cultura, [...] la esencia de un pueblo, la tarjeta de identidad”. Al concluir su canto me explica:

“Hay ciertas personas en la sociedad que piensan que son muy importantes. Se vanaglorian por ahí ... Así que la forma más simple de decirle a una persona que no es nada, es sólo decirle: tu no tienes hijos, no procreas. ¿Entiendes? [...]”. (Saurimo, 08/07/2014).

Igualmente, y forma muy sintética, Mateus Segunda Chicumba<sup>24</sup> también tararea esta canción, incluso antes de que la mencione a partir del archivo. Me cuenta que siempre la ha oído durante las fiestas en su tierra, en Lwau, en el entonces Distrito de Moxiku, de dónde es oriundo, y no sabía que era una canción también popularizada en las Lundas. A continuación, comenta su significado de acuerdo con lo explicado por el Sr. Domingos:

Se trata de una comparación entre dos cosas completamente diferentes, de distintas dimensiones, pero que convergen en una época en que era necesario saber qué era lo más importante. Para llamar la atención a las personas, más allá del propio desarrollo y bienestar, ¡para que no se olviden de las tradiciones! Esta canción lleva implícito este contexto. Es importante tener hijos, aunque se tengan objetos modernos de lujo, pero que no se olviden de sus costumbres. *Ciwewe* puede ser cantado y visto en estos términos. [...] La bicicleta simboliza el modernismo (la modernidad), y el hijo simboliza lo que es cultura. (Lisboa, 04/15/2015).

De acuerdo con los interlocutores José y Mateus, la canción se refiere a la vida cotidiana, moderna y actual. Pero especialmente para Mateus, la canción remite a

<sup>23</sup> José Domingos Mutambi nació en Cacimo, Lunda Norte, en 1964. Es hijo de un trabajador de los Armazéns e Postos de Venda de la empresa *Diamang*. Es periodista en la Sociedade Mineira do Catoca en la Lunda Sur y músico y vocalista en la banda de música tradicional *cokwe* liderada por él, *Os Moyowenos da Lunda Sul*, en Saurimo.

<sup>24</sup> Mateus Segunda Chicumba nació en Lwau, Moxiku, en 1965. Su tío trabajó en las minas de la *Diamang* durante las décadas de 1950 y 1960. Es profesor universitario en Angola e investigador doctorando en Lingüística Aplicada en la Universidad de Lisboa, Portugal.



Figura 5. Fotografía nº 15539. 1955. “Colección del folklore en el Sobado de Txingambo (Cingambo)” (MCUC, 6R MRFM, 1955: 118) (Colección escrita de las canciones en la región del Puesto Administrativo de Kamisombo. Sexta Campaña, actual Lunda Norte). Fuente: Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales de Diamang.

las a las implicaciones que el trabajo de tipo industrial trajo a los angoleños y cuyos legados perduran en la vida pos-colonial. Tal vez por eso continúa teniendo sentido cantarla, y muchas veces, sin la necesidad de reflexionar sobre los contextos coloniales que la originaron.

Teniendo en cuenta el contexto en el que fue registrada y de dónde emerge, esta canción habla sobre una realidad colonial caracterizada por nuevas ambiciones, dilemas, angustias, frustraciones y deseos procedentes de la modernidad occidental (entendida aquí por la presencia de la cultura del colono europeo y del sistema capitalista colonialista). Por consiguiente, este nuevo mundo implicó la ecuación de diferentes perspectivas, valores y deseos que culmina, como la canción indica, en la importancia de no olvidar o renunciar a algunos rasgos fundamentales de la cultura cokwe. En el fondo, esta canción habla de la urgencia de negociar entre dos mundos, —el de la “modernidad” y el de la “tradición”— entre dos culturas que, en última instancia, pueden ser complementarias y no mutua y radicalmente opuestas.

### 3.1. Entre la aldea y el trabajo forzado

#### 3.1.1. La Familia

En las sociedades cokwe, y en particular en las zonas rurales, la organización social y política depende de la interconexión entre diversas estructuras sociales tales como la economía, los rituales y cultos, la religión, la política, la filiación, el matrimonio; la estabilidad de la sociedad y la continuidad de las generaciones se basa en extensas redes de parentesco y en la solidaridad del clan (Redinha, 1966: 111, 114; Areia, 1974: 150; Richards, 1982; Sousa, 2012: 54, 57). Las relaciones de parentesco se sedimentan en alianzas y lazos sociales de afinidad y consanguinidad generados

por el matrimonio monógamo y/o polígamo, y los lazos matrimoniales están tradicionalmente restringidos a los límites del grupo étnico, pudiendo ser endogámicos, lo cual es una práctica más difundida en las zonas rurales principalmente (en los actuales “Barrios” de las ciudades, por ejemplo.) (Sousa: 55, 63). La familia puede ser parental —padres e hijos—, extensa<sup>25</sup> (padres, abuelos, tíos, sobrinos y nietos) y compuesta (suegros, cuñados y sus familiares) (Sousa, 2012: 63), donde la aldea o la comunidad puede ser entendida como una gran familia, un clan. Por tal razón, tal como indica Mateus Segunda Chicumba, y haciendo referencia a las aldeas de la época colonial, así como a aquellos que aún permanecen en zonas rurales interiores, “en la aldea no hay vecinos [risas]” (Lisboa, 14/04/2015).

Al igual que otros pueblos bantúes de África Central, los *cokwe* tienen filiación matrilineal. Es decir, cada familia se organiza de acuerdo con los principios establecidos por un antepasado legendario o mítico común a otras familias, según la cual el sentido de pertenencia a una comunidad, familia o aldea (*cihunda*) se organiza en una estructura de clan según la ascendencia materna (*munyaci*) (Sousa, 2012: 53-54). Esto significa que las redes de parentesco y la descendencia se definen por el linaje o el clan de la mujer. De esta manera, el término vernáculo de “familia” es *usoko* que significa “familia uterina, es decir, todos los parientes maternos” (Barbosa, 2011: 215). El tío materno es el pariente más cercano del niño/a después de su madre y tiene los derechos legales sobre el mismo, siendo el responsable de su educación y orientación. Debido a esto, las reglas de la sucesión y la herencia son dictadas por los parientes maternos mayores: quien sucede a un *soba* son sus hermanos o los hijos de sus hermanas o los hijos de sus sobrinas maternas (Richard, 1982: 284) o sus sobrinos y nietos maternos (Sousa, 2012: 71) y nunca lo suceden sus hijos biológicos, ya que es en el papel como “tío” (materno) en el que se desempeña el papel de “padre”, y son su/sus sobrinos o nietos maternos los que se consideran sus hijos.

En este sistema, la mujer tiene la obligación de tener hijos para su linaje, siendo este u estos el pilar económico y social de la familia (Richards, 1982: 283). En este sentido, se encuadra el matrimonio polígamo, en donde un hombre con recursos económicos puede optar por “mantener a varias mujeres”; expresión utilizada por mis interlocutores hombres para enfatizar los gastos que esto conlleva para sus economías, por lo que es una práctica más popularizada entre los jefes tradicionales en las aldeas. Esta estrategia tiene como objetivo aumentar el número de hijos y, al mismo tiempo, se combinan varias ventajas: los niños son el camino para garantizar la propiedad y la transmisión del patrimonio a través de las generaciones, lo que perpetúa el clan y permite fortalecer al grupo por ser mano de obra disponible para actividades de trabajo familiar, lo que, a su vez, garantiza el prestigio social, la riqueza y el apoyo financiero y simbólico a los padres ya ancianos. En última instancia, significa estabilidad y fuerza política al crear alianzas entre diferentes familias a través del matrimonio y por la protección divina de los antepasados de los clanes de las esposas (Sousa, 2012: 63).

Asimismo, y dado que en el derecho consuetudinario *cokwe* un hombre pertenece al linaje de su madre y sus hijos al linaje de su esposa, para asegurar la titularidad de los infantes por la familia del marido y su autoridad sobre su esposa e hijos, por lo general, la mujer y sus hijos pertenecen a la comunidad donde vive el padre o el tío

<sup>25</sup> Es conveniente tener en cuenta que la designación de ‘extensa’ se elaboró en oposición a la designada familia nuclear (equivalente a parental) predominante en el mundo occidental, compuesta por los padres e hijos solamente.

del esposo, quedando bajo el amparo económico y autoridad de éstos, en una especie de sistema patrilocal donde se ubica la unidad de producción familiar, es decir, las tierras y las viviendas (Redinha, 1966: 77; Sousa, 2012: 58). En caso de conflicto conyugal o muerte del marido, la mujer regresa a su comunidad de origen y puede volver a casarse después de formalizada la viudez o el divorcio (Sousa, 2012: 58). Sin embargo, puede haber casos en los que el marido decide ir a vivir en el seno de la familia de la mujer como resultado de diversos constreñimientos, y debido a esto, las prácticas matrimoniales serían mejor entendidas como virilocales (Richards, 1982: 285-286). En cualquier caso, se cuenta con que el hombre constituya una familia y que asuma su autoridad, pudiendo decidir el domicilio conyugal de la novia.

El matrimonio es validado en el momento del nacimiento del primer hijo (Redinha, 1966: 77), el cual tiene también un impacto en cuestiones de diferenciación social que se plasma en los nombres de los nuevos padres. De hecho, la identidad de los padres y las relaciones sociales en la comunidad se reconfiguran mediante la asignación de nombres de paternidad: el nombre del nuevo padre es el nombre de su hijo precedido por el prefijo *Sa*; el nombre de la madre obedece a la misma regla y es precedido por el prefijo *Na*. Esta distinción se refiere a la importancia social que tiene la procreación y el matrimonio, y que obliga a la mujer a cumplir la maternidad como una contribución a la unión matrimonial, en una especie de reciprocidad y para garantizar su propia dignidad y estatus social, ya que “una mujer sin hijos es verdaderamente una figura al margen de la sociedad” (Redinha, 1966: 41) En este sentido, Catele Jeremias explica el significado de la maternidad:

CJ. Es muy importante para la sociedad cokwe, muy importante. Una mujer que vive con su marido y no tiene hijos, no está bien vista.

CSV. ¿Incluso ahora?

CJ. Incluso ahora es así.

CSV. ¿Pero ella o su marido también?

CJ. Principalmente ella. Por lo general, parece que el marido es perfecto. Incluso si es el marido el que tiene problemas, la culpa es siempre de ella. Se culpabiliza a la mujer. Se la culpabiliza hasta que se demuestre lo contrario. [...] La mujer cuando se va a casar, el objetivo principal es tener hijos. Dicen los cokwe —no voy a decirlo en *ucokwe*, voy a decirlo en portugués— “No se puede estar en la casa del marido sólo comiendo” Quiere decir, terminar con la comida porque está siendo mantenida por su marido, también tiene que producir y darle niños a su marido. Si esto no ocurre será mal vista. Aún es de esta forma.

CSV. Pero ahora muchas mujeres trabajan fuera del hogar y no son mantenidas por sus maridos.

CJ. Sí, pero la cuestión aquí no es de valor financiero. No debe ser tomado literalmente. Pero el requisito principal es que el marido esté allí, que el marido sea el pilar principal. Luego, su deber como esposa es darle el primer hijo al marido. Si esto no ocurre vienen los apodos ... [...] Es el peso de la cultura. (Lisboa, 15/04/2015)

Siguiendo la misma lógica de la reproducción por línea materna y de producción de la riqueza, la esfera del trabajo dentro de las comunidades rurales *cokwe* giraba en torno a una economía de subsistencia basada exclusivamente en la colaboración entre los géneros, y en la caza y en el cultivo de la yuca (*Matamba*) (Bastin, 2011: 33). Cada tarea era dividida por género de acuerdo a la contribución equilibrada que cada uno podía dar a la *cihunda* y donde las expectativas sociales construidas por la comunidad en torno a la concepción del hombre y de la mujer estaban asociadas a cuestiones como la dignidad y el estatus social. En palabras de José Redinha, “el hombre se define por la actividad de la energía, la fuerza, la protección, el servicio, la cooperación y la muerte [la caza y la guerra]. La mujer por las que requieren de la suavidad, la cooperación y los cuidados de la vida” (Redinha, 1966: 112).

En resumen, los hombres estaban encargados de la caza de animales grandes y peligrosos (la identidad de cazador es de las más emblemáticas y definitorias de la cultura e identidad *cokwe*), asimismo, de la escultura, el comercio, la cultura del tabaco, la construcción de las viviendas, la preparación de la tierra para el cultivo, la forja del hierro, el transporte de madera (al hombro), el diseño y la costura de las vestimentas femeninas, así como la ejecución de las prácticas religiosas, la adivinación, la curación y el baile de las máscaras (*akixi*)<sup>26</sup> y, finalmente, responsables de formar una familia, es decir, en el sentido más profundo, crear una aldea. Por otro lado, las mujeres eran responsables de las labores agrícolas, de la fermentación de las bebidas, del transporte del agua, de la cosecha de la yuca y de la preparación de *farinhas* y *lupa* (yuca seca y macerada, *bombó* en el lenguaje colonial) y, junto a los jóvenes, de la caza de animales pequeños. También se encargaban de la cocción de los alimentos y de la limpieza de la casa, de la indumentaria, del transporte de leña (en la cabeza), y del cuidado de sus hijos (Redinha, 1966: 39-43, 90, 111-113).

A partir de la llegada de un modelo de economía de mercados, introducido por el trabajo asalariado colonial (bajo un régimen libre o forzado), estas comunidades poco a poco fueron integrándose en la nueva lógica de la diferenciación social derivada de este nuevo modelo social y económico: lo cual conlleva el poder social derivado del acceso y control individual de la producción de bienes en una economía monetaria, en detrimento del poder social que viene del sistema de producción comunitaria y del linaje como era en aquel momento en las sociedades *cokwe* (Areia, 1974: 152-153). La participación de las poblaciones angoleñas en esta nueva realidad se discute en las siguientes secciones con la intención de explorar los significados transmitidos por la canción *Ciwewe*.

### 3.1.2. El *cipale*

El régimen laboral impuesto por el colonialismo portugués permitió que el trabajo forzado fuera realizado por las poblaciones rurales e *indígenas*, reclutadas por la fuerza, para cumplir con contratos de trabajo específicos, los cuales tenían como fin la construcción de carreteras, puentes, el cultivo del café y el algodón, el trabajo agrícola y el desempeño laboral en las minas de diamantes. En la Lunda, el recluta-

<sup>26</sup> Los *akixi* (plural de *mukixi*) son bailarines profesionales que portan un traje y una máscara simbólica que en *ucokwe* se denomina *mukixi*. Estas máscaras pueden tener varias funciones, pueden ser máscaras sagradas, para rituales o para danzas (recreativas, conmemorativas) las cuales evocan el poder de los antepasados y/o de seres sobrenaturales, llamados *akixi*. (Bastin, 2010: 35; Guerra-Marques, 2012: 132, 144).



miento de trabajadores por parte de la *Diamang* se llevó a cabo en aldeas alejadas de las zonas mineras, en el sur, suroeste y noroeste del distrito. Estos hombres eran entregados por los *sobas* el día en que los *cipaio*s llegaban al pueblo acompañados por *capitas*<sup>27</sup>; si alguno de ellos se negaba a hacerlo, podían ser severamente castigados y humillados públicamente, y hasta obligados a ir al *cipale* (trabajo forzado). A partir de este momento, los trabajadores reclutados y contratados estaban obligados a realizar las tareas más pesadas y de riesgo en las minas de la empresa en cuestión. No corrían la misma suerte los designados “voluntarios” o “los trabajadores de la región”, quienes buscaban y aceptaban de forma voluntaria el trabajo disponible y desempeñaban las tareas más ligeras en las minas, en los campos agrícolas, o en el servicio doméstico en las casas de los empleadores (de los blancos) que trabajaban en la empresa y vivían en los centros urbanos. En este contexto, los hombres realizaban tareas que en sus pueblos estaban destinadas a las mujeres exclusivamente, ejerciendo de este modo diversas funciones, tales como cocineros, jardineros, cuidadores de niños (“nodrizas” o “Massecá”) y lavaderos, regresando por la noche a sus aldeas de origen. Sin embargo, ambos trabajos (de “contratados” como de “voluntarios”) son recordados por los angoleños como “trabajo forzado”, es decir, al igual que en el *cipale*, realizados bajo actos de violencia física, psicológica y simbólica.

Las esposas y los hijos tenían permitido acompañar a sus maridos y padres y residían en campamentos o asentamientos construidos por la empresa en la región, los cuales se ubicaban próximos a las áreas de explotación, donde también se encontraban familias de diferentes grupos étnicos. Previamente, en las aldeas, las esposas decidían junto con las demás familias, si iban con sus maridos o no; de lo contrario, los *sobas* protegían a las mujeres y a los niños que continuaban en el pueblo colocándolos bajo su tutela. A su vez, esto tenía otras consecuencias, entre ellas, regresar a la casa/aldea de sus madres con el fin de contar con el apoyo de sus hermanos en la educación de sus hijos, mientras durara la ausencia de los maridos. Del mismo modo, después de las separaciones, la división sexual del trabajo establecida anteriormente requería un reordenamiento en relación a la prolongada ausencia de los hombres de sus casas, sobre todo, en el trabajo relativo a la vivienda, la caza y a la preparación de la tierra para el cultivo. Tal reestructuración era necesaria ya que los contratos suponían —desde un punto de vista legal— dieciocho meses de trabajo, pero los trabajadores podían estar hasta veinticuatro meses o más, realizando labores por voluntad propia u obligados (Cleveland, 2008: 52, 230-231).

En el sistema colonial portugués las mujeres participaban también del trabajo forzado. En el caso particular de la *Diamang*, tanto las mujeres de los “voluntarios” como las esposas de los “contratados” tenían tareas asignadas; entre ellas, se encontraba el cultivo del arroz, de la yuca, del maíz o de los cacahuets. Además, estaban obligadas a vender el excedente de la producción en los Almacenes o Mercados Indígenas de la Compañía; a partir de estos cultivos se lograba alimentar a todos los trabajadores (población negra) y empleados (población blanca) de la compañía *Diamang*. Conjuntamente, las esposas de los trabajadores también desempeñaban tareas en las cocinas de los comedores de las minas y se ocupaban de la limpieza de los asentamientos mineros, donde además se hacían cargo de sus esposos e hijos. El

<sup>27</sup> *Cipaio* [o *Sipaio*] es el elemento de la fuerza policial del Estado Colonial constituida por hombres negros. *Capita* [Kapita en *ucokwe*] es aquel que supervisa los trabajos y los reclutamientos de mano de obra contratada, siendo (en su mayoría) también negro y oriundo de la región en donde ejerce sus funciones.

acompañamiento de los trabajadores por sus esposas, incentivado activamente por la empresa *Diamang*, implicaba una estrategia de conservación y de reproducción de la mano de obra para la producción minera de larga duración (Cleveland, 2008: 51-52). Asimismo, este proceso fue una forma de garantizar un control estricto de las deserciones de *cipale*, de los robos / tráfico de diamantes, de la reducción del gasto en la contratación de trabajadores y, sobre todo, una forma de incentivar la reproducción por medio de una lógica de aislamiento de estas poblaciones de las dinámicas sociales de sus aldeas de origen; siendo también una práctica común en otros territorios coloniales africanos (Lindsay, 2003: 9). En otras palabras, si la “destribalización” constituía un peligro para el orden y el equilibrio en las aldeas, donde el respeto al *Soba* era una de las claves para el éxito del orden colonial, la misma fue simultáneamente incentivada desde el momento en que la cuestión tenía relación con el éxito de los modos de producción capitalista e industrial en las colonias, que se podrían ver amenazados y desestabilizados por las lógicas más tradicionales del trabajo, la producción y la propiedad.

Por otro lado, para los trabajadores y sus esposas, la posibilidad de establecer su residencia en la región minera reducía la violencia que entrañaban los reclutamientos sucesivos para el *cipale* en sus aldeas de origen. Asimismo, era un eficaz mecanismo para frenar la caída de la natalidad dentro de las aldeas motivado por la larga ausencia de los hombres fuertes y saludables. Por su parte, los hombres también esperaban obtener beneficios inmediatos debido a la compañía de sus esposas, ya que eran ellas quienes cocinaban, las que limpiaban las casas y las que les brindaban apoyo emocional, recuperando de esta forma parte del apoyo que tenían en sus aldeas. A pesar de que este fenómeno se ha mantenido estable durante décadas, entre, aproximadamente, la mitad de los trabajadores casados (Cleveland, 2008: 56-57), las duras condiciones de trabajo y de vida, lejos del apoyo de las redes familiares y de solidaridad del clan, resultaron en el fracaso de esta política. Muchas mujeres que acompañaban a sus maridos con la esperanza de tener hijos, lo hicieron en vano, ya que eran incapaces de concebir debido a diversos tipos de violencias ejercidas sobre ellas y sobre sus maridos, por ejemplo: los horarios industriales de trabajo de lunes a sábado, las tareas largas y pesadas, los castigos y abusos físicos y sexuales, en el caso de las mujeres, cometidos por los *capitas*, *cipaio*s, funcionarios coloniales o también alentado por sus propios maridos. Esta situación la describe mi interlocutor, Avelino Santos<sup>28</sup>, quien lo recuerda y me lo relata con un poco de pudor:

[...] Se utilizaba a los hombres para trabajar, y por lo tanto [para] hacer excavaciones de 20, 30 metros de profundidad para encontrar la grava. Se le llamaba *Ndombe*<sup>29</sup>, así que, por ser un trabajo muy duro ¡se requería de personas con fuerza! [...] Cuentan que los hombres que no tenían fuerza, pues había otros que trabajaban en su lugar. Voy a ser sincero, sin vergüenza: aquellos que llevaban a sus esposas —voy a decirlo, no hay cómo, listo— esto fue tan lejos como para intercambiar a sus mujeres y entregarlas a

<sup>28</sup> Avelino Santos nació en Saurimo, Lunda Sur, en 1967. Es hijo de trabajadores mineros contratados durante los años 60 y quien más tarde también fue *capita*. Es músico y responsable por el grupo musical cokwe “Santos Católica e a sua Banda”. Actualmente reside entre Saurimo y Lukapa, en Lunda Norte.

<sup>29</sup> Se refiere al trabajo manual “por tarea”, un sistema introducido por la *Diamang* desde la década de 1940, algo que no se dejó de hacer por completo, a pesar de la inserción gradual de las excavaciones mecánicas introducidas por la *Diamang* después de 1937 y más intensamente luego de 1961 (Cleveland, 2008: 101). *Ndombe* se refiere a ese trabajo de excavación en las minas.



cambio de horas de trabajo a los que hacían el servicio más rápido. Porque quien no presentaba el servicio terminado, era muy golpeado. Quien no cavaba durante el periodo estipulado por el jefe de la mina, y no sé qué, y era perezoso o no tenía fuerzas, y en fin... Luego ocurrió esto, que había gente que cuando no podía hacer el trabajo completo, ¿qué hizo? Pues poner a la mujer en el medio. [Risas] [...] ¡Esto sucedió, Cristina! Sucedió. Entonces llegaba a casa y se lo hacía entender a su mujer: “vendrá aquí uno de tus hermanos, o tu cuñado para charlar y yo voy a salir, y no sé qué...” (ya era un código). Esto ocurrió. Pero, otra vez digo, era un trabajo muy, muy forzado. Las personas murieron, hubo personas que murieron, mucha gente ... porque no logran... (Saurimo, 25/08/2014).

Esta espiral de violencia podría tener varias consecuencias: la muerte de los hombres contratados, el regreso de las mujeres frustradas por no poder tener hijos y la pérdida del prestigio dentro de la aldea, el regreso de los hombres sin sus esposas (que habían muerto en el *cipale*), el regreso de los hombres (y sus familias) con dinero y algunos bienes comprados para llevar a la aldea, o el regreso sin dinero y bienes. Por todo esto, y de acuerdo a mis interlocutores, ir en la *cipale* era como entrar en lo desconocido y lo imprevisible, sin saber cómo era la vida allí y sin saber tampoco cómo sería el regreso a la aldea. Las poblaciones eran conscientes de toda esta violencia simbólica, física y psicológica experimentada en el *cipale*, las dificultades y los peligros, y las implicaciones para la natalidad y el sentido de la familia. En este sentido, hombres, mujeres, pueblos enteros, huyeron hacia el entonces Congo Belga, mientras, simultáneamente, otros muchos acudían de forma voluntaria a las minas. Básicamente, es lo que la canción *Ciwewe* cuenta: por un lado, el deseo de adquirir una bicicleta materializada en la experiencia de la Angola colonial y su relación con la modernidad capitalista y, en última instancia, las ventajas del trabajo asalariado (libre o forzado); y, por otro lado, la necesidad de no olvidar los valores culturales *cokwe* fundamentales que estructuran y construyen las identidades de estas sociedades angoleñas, en particular, los valores de parentesco estrechamente asociados con el género, la propiedad y la soberanía política de las comunidades a quienes les eran impuestos, todos los días, nuevos estándares de vida, identidades y valores.

### 3.1.3. Articulando diferentes obligaciones y nuevas ambiciones

Desde finales del siglo XIX, el reclutamiento de capital humano fue una pieza central en la maquinaria capitalista del colonialismo portugués (Cruz, 2005; Meneses, 2010). Como parte de esta lógica, las personas eran consideradas “salvajes”, biológicamente inferiores, “incivilizados”, “tradicionales”, es decir, *indígenas* —alguien con quien se establecen relaciones de dominación sobre la base de los procesos de colonialidad. Estos procesos implicaron el fortalecimiento y la legalización de las fronteras simbólicas entre colonizadores y colonizados ubicados en ese “tiempo lineal” (Santos, 2007), a través de la cual se clasifica lo que es primitivo y lo que ha evolucionado sobre una base etnocéntrica racial y cultural, rechazando otros conocimientos, otras religiones, otras lenguas, otros patrones de vida y, finalmente, los derechos de ciudadanía de las personas clasificadas como *indígenas*. Al mismo tiempo, se enaltece a la superioridad cultural y racial del individuo “ciudadano”, es decir, el colono, el blanco, el europeo, “evolucionado” y “moderno”. No obstante, la existencia de los pueblos *indígenas* como seres “salvajes” e “incivilizados”, no sólo

justificó la tutela del Estado como agente civilizador desde la gramática de la “misión civilizadora”, sino que también alimentó a las ambiciones y a las esperanzas de muchos *indígenas* que aspiraban acceder a otro estándar de vida al que el *Indigenato* aspiraba de un modo subyacente: el de *los asimilados*. Para lograrlo, se requería de una división radical entre las dos culturas y de la aniquilación final de la cultura de origen.

En este sentido, la posibilidad de acceso a la ciudadanía portuguesa ofrecía a los angoleños *indígenas* (en teoría negros o mestizos) la ventaja de gozar de ciertos derechos civiles como por ejemplo, la obtención de una tarjeta de identidad, la posibilidad de cursar estudios más allá de la enseñanza primaria, y el acceso a puestos de trabajo en la administración pública y en sectores especializados, y por lo tanto, la chance de tener remuneraciones más altas. Sin embargo, la concesión de la ciudadanía se otorgaba sólo a individuos mayores de edad con estabilidad financiera, educación primaria completa, y, en especial, a aquellos que demostraban no practicar su cultura, entendida como el uso del lenguaje y en las prácticas religiosas, formas de vestir, pensar y actuar, lo cual venía a significar que estos derechos de ciudadanía estaban pensados y diseñados para ser adquiridos únicamente por aquellas personas angoleñas ya integradas en el sistema capitalista colonial (Cruz, 2005: 172).

Por consiguiente, se requería que exhibiesen comportamientos y hábitos europeos y, además, manejo del idioma portugués; en caso de cumplir con tales requisitos, todo esto significaba que se los integraba, si así lo solicitaban, en la categoría de los *asimilados*, o en la categoría de los “indígenas civilizados” (Porto, 2009: 520), pero no en la categoría “ciudadanos”. En cuanto al plano subjetivo, y como fui informada por mis interlocutores en Angola, el ascenso a la categoría legal de *asimilado* normalmente era difícil e implicaba un proceso racista que distingue las personas pela color de piel favoreciendo el color de piel más claro, y muy burocrático, lento y doloroso, ya que, por una parte, la continuación de los estudios era obstaculizado por el régimen colonial y, por otro lado, era un proceso que generaba angustias para los que a partir de entonces no estaban autorizados a practicar su cultura de origen.

En este contexto, tanto los *cokwe* como los otros pueblos de Lunda (y demás comunidades rurales de Angola) se insertaron en la colonización occidental y en la modernidad a través de la evangelización y de la educación condicionada y controlada, así como también, a través de la explotación capitalista por medio del trabajo contratado impuesto a los *indígenas*, el cual alimentaba al engranaje del régimen colonial. Sin embargo, este contexto de subalternidad se va experimentando y contornando de forma consciente y activa a través de herramientas de negociación para lidiar con diferentes lógicas y ambiciones. Como recuerda Domingos Cutwnga<sup>30</sup>:

CSV. ¿Y había personas que querían ir voluntariamente?

DC. Si, aparecían personas que iban voluntarias.

CSV. ¿Debido a las cosas que traían de allí?

---

<sup>30</sup> Domingos Cutwnga nació en Kakolo, Lunda Sur, en 1965. Su padre era *cipaio* y sus tíos fueron trabajadores contratados en las minas de *Diamang* durante las décadas de 1950 y 1960. Por su parte, él es un periodista en la Radio Nacional de Angola en Saurimo, Lunda Sur.

DC. Exacto, cuando...los que habían ido, cumplido, y regresaban... entonces quiere decir que...generaban ambiciones y los demás querían aquella vida, aquella vida. Quiere decir, aquello...Es lo mismo que ocurre en tiempos de guerra. Hubo personas que se sumaron a las tropas, voluntarios, y hubo aquellos que se opusieron y los obligaron a alistarse y cumplir con el servicio militar obligatorio. [...] Al igual que en el pasado: muchos jóvenes fueron en el *cipale* voluntariamente, voluntarios, para luego regresar y poder vivir sin molestias, ya que luego de cumplido el servicio en el *cipale* en aquellos tiempos, y haber estado en el barrio, nadie podría perseguirlos (Saurimo, 17/08/2014).

Este extracto de la conversación con Domingos Cutwnga pone en evidencia la negociación y la ponderación por parte de las poblaciones en tales cuestiones. Como se ha indicado, muchos hombres quisieron ir en el *cipale* en respuesta a las nuevas ambiciones, ansiedades y deseos generados, así como por las nuevas dinámicas de diferenciación social creadas por el régimen laboral.

En cuanto al cumplimiento del trabajo forzado, existió entre la comunidad una diferenciación social transmitida por la atribución de nombres y que marcaba públicamente el éxito del trabajo logrado en el *cipale*, activando así la importancia simbólica que el retorno adquiriría en la aldea. Tales nombres otorgados adquieren, en estas situaciones como en otras dinámicas sociales *cokwe*, una importancia vital en la experiencia inter-subjetiva, ya que son ellos mismos los actores sociales que tienen un efecto sobre las relaciones entre las personas y generan (por la inclusión, exclusión, distinción o creación) las identidades<sup>31</sup>.

Quién iba para el trabajo contratado era nombrado por el pueblo como *Phembe* (en *ucokwe* “cabra”) y quien volvía del *cipale* era designado *Salukombo*. Esta palabra literalmente significa: *Sa* (Señor) y *Lukombo* (escoba). La interpretación metafórica de estos nombres apunta a distintas posibilidades. De acuerdo a la información en los informes de la Missão y a propósito de otra canción que se titula precisamente “*Salukombo*”, este nombre originó con el comercio del caucho una importante actividad económica en la región hasta principios de siglo XX. En este contexto, *Salukombo*, fue el nombre dado a aquellos que lograban encaminar las comitivas de cargadores de caucho y los que ayudaban en la venta de caucho en comercios y en ferias a sus empleadores (UC 5R MRFM, 1954. 276-77). Entre el *Phembe* y el *Salukombo*, Pinho Silva supone que:

De estas diferencias entre los nombres quizás puede desprenderse lo siguiente: cuando el trabajador va al servicio por primera vez, no sabe nada, tiene los ojos cerrados, como se suele decir en nuestras aldeas, al igual que un hombre joven que inicia el servicio militar; pero cuando regresa, retorna más avisado y despierto (UC 5R MRFM, 1954: 277)

De acuerdo con Mateus Segunda Chicumba, el nombre *Salukombo* puede significar un padre que no tendrá más hijos: *Sa* (prefijo que se une al nombre del niño y

<sup>31</sup> Entre las comunidades tradicionales *Tucokwe*, la atribución de nombres es parte integrante de las diferentes etapas de construcción de la noción de persona. Esto ocurre cuando los individuos nacen, son circuncidados en el ritual de iniciación *mukanda* y también cuando se es padre o madre. Entonces se van adquiriendo diferentes estatutos simbolizados por medio de nombres y que se tornan visibles en el cambio de identidad de los mismos y en la construcción de la idea de persona.

pasa a designar quién ha sido padre) *Lukombo* (que no tiene más hijos). En este contexto, y en sociedades matrilineales, podría significar simbólicamente que los que regresaban del *cipale* lograban el respeto de la comunidad y, por lo tanto, y como se mencionó anteriormente, la estabilidad y el prestigio social, equiparado al estándar de convertirse en padres. Este respeto ganado se derivaba de las cualidades que los trabajadores habrían desarrollado en sus labores, dada la violencia del trabajo, incluyendo la fuerza física, el valor, la resistencia psicológica, la solidaridad, la valentía, la resiliencia, la perseverancia, etc., y el mismo respeto se extendía a sus mujeres que permanecían en la aldea. Esta cualidad de *Salukombo* también se deriva de la importancia social de la distribución de los bienes entre la familia y el resto de la aldea, en un acto de solidaridad hacia el clan. Estos cambios fueron mencionados por Xavito Mwana Kakolo<sup>32</sup>, una tarde en compañía de su guitarra:

XMK. Cuando regresas, después de un año, hay una gran fiesta. Después la persona trae consigo dinero y bienes. Algunos bienes como zapatos, ropa y demás. En primer lugar, se celebra el *wino* [la danza], o *la kuhangana* [baile moviendo rítmicamente la cadera] en donde se involucra a todos los géneros de baile, debido a que la persona regresó, y está sano y salvo. Luego, se festeja por haber conseguido lo que no se tenía. Por ejemplo, alguien que nunca había visto un espejo... o una bicicleta, trajo telas y tal y tal. Por eso, era un motivo de celebración que podía durar dos o tres días, porque el fulano regresó y también se invitaba a los pueblos vecinos porque el fulano x ya regresó del *cipale*.

CSV. Y el contenido de las canciones ¿Lo recuerdas?

XMK. Por ejemplo [comienza a cantar y a tocar]:

*wasamba weza,*  
*wasamba weza tata,*  
*wasamba weza*  
*tata eh —isso já é ciyanda—*  
*wasamba weza wayile ku cipale,*  
*wasamba weza*  
*tata eh,*  
*wasamba weza*  
*wayile ku cipale,*  
*wasamba weza.*  
*Zambi kakukwasa,*  
*wasamba.*<sup>33</sup>

Le da gracias a Dios, dice que: “sea bienvenido y que Dios lo proteja porque sabemos que la misión fue dura, pero a pesar de todo, lo has logrado, todos estamos en enho-

<sup>32</sup> Xavito Mwana Kakolo nació en Kakolo, Lunda Sur, en 1978. Es hijo de un contratado de las minas de la *Diamang* durante la década de 1960. Es músico, vocalista y responsable del grupo de música tradicional *cokwe* ‘*Minungu Kufunga Tchako*, Xavito Mwana Kakolo’, en Saurimo.

<sup>33</sup> La transcripción de esta canción fue hecha por Catele Jeremias (13/04/2015, Lisboa).

rabuena. Lo que has obtenido no es sólo para ti, es para toda la comunidad. Estamos satisfechos. Lo más importante es la salud, no es la riqueza. *Wasamba Weza*, quiere decir que es muy bueno regresar”.

¡Y más, y mucho más! ¡Muchísimo más! Porque no es sólo una canción, son noches enteras. Siempre hay varios temas, siempre, que entran. *Wasamba Weza*, significa darle la bienvenida a nuestro hijo, nuestro padre, nuestro querido hermano... Es una gran fiesta, una enorme fiesta. (Saurimo, 08/30/2014)

Debido a ello, las esposas que permanecían en las aldeas sin sus maridos nos esperaban con gran alegría, así como toda la comunidad. Hablé sobre esto con la *Soba* Maria Quinta (*Soba* Cateta)<sup>34</sup>, con la *Sekulu* Celeste Natália Gomes<sup>35</sup> y con André Ihungo, quien acompañaba al *Soba* Cateta, acerca de sus recuerdos sobre esta alegría del retorno, que a su vez, vino a responder a mi pregunta sobre cómo se vivía la ausencia de los maridos de parte de sus esposas en las aldeas:

CSV. ¿En el pueblo las mujeres cantaban para recordar a sus maridos?

CNG. El marido cuando vuelve, llega, comienza a hacer su fiesta. A quitarse el polvo, comienza a frotarse la cara<sup>36</sup> y a bailar, dos días, tres días, canciones, todo, allí mismo, y a cantar. Recuerdo haber hecho esto. Mucha alegría, mucha alegría. Cogíamos cinco gallinas o seis cabras, claro que sí, para darle de comer a la gente. Beber. Todo de beber. Es lo que hacían. Y la música. [...]

MQ. Muchos toques de tambor, muchos de payaso<sup>37</sup> ...

CSV. Y, ¿las mujeres esperaban a sus maridos?

AI. Ah...algunas esperaban de verdad.

CNG. Esperaban.

AI. Antes, las madres esperaban.

MQ. ¡El marido se fue a trabajar y regresó con vida!

<sup>34</sup> Maria Quinta nació en Saurimo, Lunda Sur, en 1970. Es hija y sobrina de trabajadores contratados en las minas de *Diamang* en la década de 1970. En 2014 ejercía la función de *Soba* en el barrio Sambukila (Santo Antonio) en Saurimo

<sup>35</sup> *Sekulu* es un cargo de poder político tradicional representado por la generación más antigua de la aldea, y actualmente en los barrios de las ciudades, y tiene la función de aconsejar al *Soba*. Celeste Natália Gomes nació en Saurimo, Lunda Sur, en 1964. Su padre fue un trabajador contratado en las minas *Diamang*, y más tarde *cipaio*, durante la década de 1960. En 2014 ejercía la función de *Sekulu* en el barrio de Nzaje, en Saurimo.

<sup>36</sup> El producto al que se refiere es el *mpemba* —una argila blanca que en el contexto *cokwe* significa pureza, alegría, satisfacción y paz.

<sup>37</sup> “Payaso” es una designación portuguesa colonial (eurocéntrica) para designar a los bailarines con máscaras y que pasó a ser vulgarmente usada entre los *cokwe* para designar a los *Akixi* (ver nota nº 25). Los *akixi a kuhangana* (máscaras que bailan) (ver nota nº19) a los que se refiere la *Soba* Maria Quinta, no sirven únicamente para el entretenimiento y la diversión del público sino también para la orientación y la protección, teniendo un papel de intervención en la sociedad *cokwe* al regular actividades sociales y comportamientos, ahuyentando amenazas, malos augurios y atrayendo a lo invisible (Guerra-Marques, 2012: 134-135).

CNG. Ellas tienen que esperar a sus marido, ella sabe muy bien a dónde fue su marido. El día en que el marido viene también trae muchas cosas consigo: telas, tejidos de seda ... [risas].

MQ. Dinero, pescado ... [se ríe].

AI. Dinero (Saurimo, 08/22/2014).

Como estas conversaciones indican, el dinero ganado por uno o dos años de trabajo forzado (que, según mis interlocutores, fue considerado demasiado poco, parcialmente pagado y entregado al final del contrato en el *Posto Administrativo*, donde, además, el jefe “robaba” una parte) tendría que cumplir una serie de requisitos y obligaciones, deberes, aspiraciones y deseos colectivos, que se derivan de la lógica habitual de la solidaridad y el poder. Es decir, si el salario se obtenía de forma individual, el consumo se realizaba de forma comunitaria (Areia, 1975: 161), por lo que los hombres tenían que comprar bienes para distribuir en la aldea, principalmente para ser entregados al *Soba*, bajo pena de ser castigados si no cumplían, y también para su(s) esposa(s) e hijo(s), parientes maternos (hermanas, sobrinos / nietos / as, primos / as) y para el resto de la familia en un gesto de reciprocidad para dar gracias a la celebración proporcionada por el *Soba* en su honor. También podría haber cumplido con el monto necesario para pagar el Impuesto Indígena y, si fuera el caso, casarse, tener hijos y fundar su aldea, ya que el dinero y los bienes asociados (ejemplo: vajilla europea) eran incorporados como un valor simbólico e integrados en las prácticas rituales de la boda, substituyendo la azada de hierro y la pulsera de cobre como símbolos de compromiso o unión (Redinha, 1966: 82-83). En última instancia, los hombres *Salukombo* también podían abandonar la aldea, emigrar a otra región y hasta otros países para tener acceso a otros puestos de trabajo o a la educación secundaria y terciaria.

### 3.1.4. “El hijo puede adquirir una bicicleta, y la bicicleta no hace hijos”

De hecho, el trabajo de tipo industrial parece intervenir en las dinámicas sociales endógenas de las comunidades angoleñas *cokwe* al producir nuevos deseos, ambiciones, necesidades, percepciones del tiempo y procesos de diferenciación social y de empoderamiento y, al mismo tiempo, se encuentra en relación con sentimientos de pérdida, de injusticia y de violencia. Volviendo a la canción, recurro a Mateus Segunda Chicumba para que me lo explique:

Con el dinero recibido compraba una bicicleta [...] Con la cual podría realizar viajes y transportar una gran carga. También traían radios, gramófonos, en aquel momento, para hacer fiestas en el barrio. Por ejemplo, el individuo llega con su gramófono y el cual era necesario, ¿verdad? Para luego tocar música, dar fiestas... [El gramófono y la bicicleta] ambos son símbolos de la presencia occidental, ¡porque en nuestra tradición no existían! [Risas] [...] Y esta canción tiene ese carácter de querer demostrar que [...] quien tiene hijos es siempre mejor que aquellos que tienen bicicletas. Porque los que tienen hijos... *el hijo puede venir adquirir la bicicleta, y la bicicleta no hace hijos*. Es más o menos este aspecto para demostrar que había este instrumento que ya representaba a la modernización. [...] y debido a que había gente que se aferraba





Figura 6. Fotografía nº 15545. 1955. “Mandelena, solista del presente trozo” (MCUC, 6R MRFM, 1955: 138). (Sobado de Cingambo, región del Puesto Administrativo de Kamisombo. En el informe se refiere a otra canción, no a *Ciwewe*, pero los mismos intérpretes cantaban varias canciones desde que eran elegidos desde del principio de la campaña. Sexta Campaña, actual Lunda Norte). Fuente: Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales de Diamang.

más a la bicicleta, a la buena vida, quiero decir... a la buena vida moderna [...] y no se interesaban en temas más culturales... y no tenían familia y no sé qué ... (Lisboa, 14/04/2015) [las cursivas son mías].

En este contexto, el objeto “bicicleta” actúa como símbolo y agente de las relaciones sociales. Es decir, cuando la canción trata de la bicicleta se refiere a la consciencia nativa de la llegada de la modernidad occidental de la mano de la colonización, lo que significa varias cosas interconectadas y superpuestas entre sí.

Por un lado, un conjunto de lógicas opuestas a las dinámicas endógenas de la aldea: un sistema económico industrial basado en la acumulación de capital, la competencia, el individualismo, la íntima conexión entre el poder social y el acceso a los bienes económicos, un sistema discriminatorio y racista, basado en la categoría de raza y articulado con cuestiones de clase y género. Por otra parte, un sistema violento, pero que las personas contornaban para conseguir algunas ventajas a nivel material, simbólico y político. Al mismo tiempo, otro aspecto fundamental en la canción se presenta en estas frases: “La bicicleta no hace hijos”, y “el hijo puede adquirir la bicicleta.” En otras palabras, en la canción se extiende un mensaje de preocupación acerca de estos nuevos modelos de vida, a los que cada vez más personas se adherían, advirtiendo de esta forma que no olvidarán los valores tradicionales de la sociedad *cokwe* completamente, llamando la atención sobre el lado efímero, utilitario y la ostentación vacía en la vida, en comparación con los aspectos sólidos y perdurables de la cultura *cokwe*, evocando, de esta manera, a los niños como pilar de la vida. Entre varios aspectos, y como se mencionó anteriormente, a través del sentido dado a la familia se garantiza la descendencia familiar, la continuidad de las generaciones y sus conocimientos después de la muerte de los padres, lo que contribuye a la producción y reproducción de la riqueza y la transmisión en el tiempo, asegurando así



la estabilidad social y política del pueblo y la identidad cultural *cokwe*. Sin embargo, este recordatorio no responde a una lógica de alternativa, es decir, a la posibilidad de elección entre una de estas dos dimensiones, sino más bien se refiere a una articulación pensada y ponderada (un equilibrio) entre dos mundos diferentes, es decir, entre las normas y las costumbres tradicionales (la reciprocidad, los valores comunitarios y el poder del linaje) y las nuevas lógicas de producción de prestigio y estatus social mediadas por el sistema capitalista. Lo cual, en consecuencia, no originaba una nueva organización social o una nueva cultura (híbrida si se quiere), sino una especie de “dualismo cultural integrado” (Areia, 1974: 161).

Desde el punto de vista de las autoridades coloniales, estas personas, que estaban entre dos mundos, no renunciando totalmente a uno ni plenamente integrados en el otro, generaban confusión porque no encajaban en las clasificaciones anteriores que, como sabemos, servían para contener la diferencia, esto es, para controlar quién era percibido como esquivo e impredecible (Bhabha, 2007). Se trababa de individuos “indígenas” no del todo “tribalizados”, ni completamente “asimilados”, los que terminaban entonces por ser colocados en el cajón de los “destribalizados”, y que causaban extrañeza y temor a los funcionarios de la administración colonial. Estos individuos eran peyorativamente llamados de “calcinhas” (pantaloncitos) (debido a la ropa que llevaban los europeos, pantalones y abrigos) y, según José Redinha (conservador en funciones del Museo de Dundo), eran “el fermento de los desórdenes, los diseminadores irresponsables de las enfermedades venéreas, los animadores de las *rebitas* [bailes con influencias europeas] y de otros locales nocturnos, entre casas de mujeres y tabernas” (UC.RAMD, 1946: 34).

Este comentario coincide con lo que dice Johannes Fabian a propósito de la colonización de África Subsahariana, la “modernidad debía ser llevada a África, pero no alcanzada allí; el truco de las ‘políticas nativas’ era controlar y, si fuera necesario, retener la modernidad cada vez que las/los africanos sintiesen su presencia” (Fabian, 1998: 24). De hecho, el discurso colonial construyó dos tipos importantes de alteridad en la ideología colonial: la alteridad tradicional, la rural, lo que sería un africano “auténtico”; y la alteridad moderna, la urbana, un africano alienado (ídem) o una mala imitación del “evolucionado”. Cualquier cosa que no encajase en estas categorías estaba sujeta a la sospecha y el miedo. También en esta misma lógica, la modernidad occidental experimentada por los angoleños, por ejemplo, por medio de la búsqueda voluntaria de trabajo industrial en las ciudades provocaba la misma extrañeza y ha sido documentado como un proceso, irracional, realizado por cuerpos del tipo “zombis”, a la deriva, sin intencionalidad y conciencia, y parafraseando: “una especie de insensibilidad psíquica” (Redinha, 1966: 114), o el fruto de una “doble personalidad” que oscilaba de manera automática entre lo tradicional y lo moderno (ídem).

En el fondo, estos discursos implican una mirada de tipo colonial que fueron parte de las lógicas mono-rationales del sistema, es decir, de imposiciones de índole capitalista, colonialista y patriarcal, y que actuaban dentro de un pensamiento estereotipado, dicotómico y excluyente que además de esencializar a las identidades africanas, abogaba por la ecuación alternativa (o / o) en lugar de la convivencia entre diferentes racionalidades, culturas y lógicas (Santos, 2007; Masolo, 2009). En este sentido, hay que tener en cuenta que las relaciones coloniales fueron produciendo cambios en el sistema de pensamiento de las comunidades africanas y que se manifiestan en lo que Dismas Masolo (2009) interpreta como lógicas poli-rationales que

sirven, precisamente, a los procesos de subjetivación cruciales para los mecanismos de supervivencia en una realidad violenta e impredecible.

En resumen, esta canción revela un conjunto de transformaciones que estaban en marcha y, por encima de todo, revela a un sujeto subalterno al sistema colonial, y a un sujeto que no fue pasivo e indiferente a esta condición. Coincidiendo con Johannes Fabian, a propósito de su investigación sobre la cultura popular del entonces Zaire [antiguo Congo Belga y actual República Democrática del Congo] —donde analizó algunas canciones *swahili* recogidas por la administración colonial belga entre los años de 1940 y 1950, como expresiones culturales mundanas (que expresan inquietudes, ambiciones, emociones, alegrías, preocupaciones y sufrimientos)—, esta canción es parte de un proceso de formación de la conciencia política acerca de las condiciones de opresión y subalternidad (Fabian, 1978: 328). Pensando exclusivamente en el caso aquí expuesto, las canciones de las comunidades rurales *cokwe* pueden haber sido cruciales en la construcción de un conjunto de identidades (personal, étnica, social, cultural y nacional) formulado durante el régimen colonial y emergente luego de la independencia, de magnitud y experiencias plurales.

#### 4. Reflexiones finales: de las canciones a las relaciones coloniales del poder

Es sobre el sufrimiento que los portugueses nos producían, sobre nuestras condiciones de vida, muchas letras ... (Bernardo Mwacisenge<sup>38</sup>)

En aquellos tiempos nadie podía huir, tampoco podían protestar contra la *Diamang*. Ellos solo podían cantar y bailar. ¡Cantaban todo el tiempo! (Soba Domingos Liange<sup>39</sup>)

La perspectiva de donde parto se sitúa en la propuesta teórico-metodológica de las *Epistemologías del Sur* (Santos y Meneses, 2009); tiene la intención de apelar a la necesidad de inquirir sobre el otro lado de la historia, las otras narrativas, sobre los conocimientos y las experiencias de los sujetos que fueron concebidos por la modernidad occidental, y en gran parte por la etnografía colonial, como sujetos no contemporáneos del mundo moderno, contruidos al margen y colocados en el otro lado de la “línea abissal” que separa a las personas, al conocimiento y a los mundos (Santos, 2007). Básicamente, como Eric Wolf (1982) o Valentin Mudimbe (1988) proponen, se trata de reconocer el papel de la ciencia occidental y los relatos etnocéntricos del otro en la producción de colonialidades que finalmente terminan por reinventar a las

<sup>38</sup> Dundo, 27/08/2014. Bernardo Mwacisenge nació en Lovwa, Lunda Norte, en 1950. Fue un trabajador “voluntario” en las minas de la *Diamang*, en las décadas de 1960 hasta 1989. Después de la independencia de Angola, trabajó como “masseca” (cuidador de niños/niñas) en la casa de familias de empleados de *Diamang* (comunidad blanca) en la Dundo. Actualmente es funcionario del Museo Regional de Dundo y participante como coordinador y cantante del grupo de música tradicional *cokwe Akishi & Cianda*, en Dundo.

<sup>39</sup> Saurimo, 21/08/2014. Soba Domingos Liange nació en Saurimo, Lunda Sur, en 1927. Fue comerciante y jugador de fútbol. Trabajó para la *Diamang* como proveedor de uniformes de trabajo. Actualmente es Regedor-Adjunto (regula um conjunto de barrios y de Sobas) de la Regedoria de Sawlimbo en el barrio Mwangeji, en Saurimo.

culturas como homogéneas, sin historia, capaces de ser delimitadas y clasificadas, concibiendo a estos individuos como seres pasivos, y sin intencionalidad de cara a su relación con la vida occidental moderna.

De esta manera, en los estudios contemporáneos críticos sobre las realidades coloniales, se revela como fundamental una metodología de análisis “de abajo hacia arriba” centrada en las voces de las personas que una vez fueron construidas como *indígenas*, atendiendo a sus experiencias colectivas o individuales, ya sea en la memoria o post-memoria, y el subtexto del archivo colonial. Así surgen otras versiones de la historia a partir de subjetividades, es decir, de intenciones, deseos, metáforas, ironías, ansiedades, miedos, ambiciones, debilidades, emociones, negaciones y colaboraciones (Ellis y Flaherty, 1992: 1; Thomas, 1994: 58; Ortner, 1995: 183, 190; Vansina, 2010: 326; Roque y Wagner, 2012: 10). En este artículo, pretendí con estas narrativas deconstruir visiones dicotómicas de las identidades del colonizador/opresor y colonizados/víctima basado en regímenes discursivos (Said, 1994) para analizarlos como mutuamente contruidos, exaltando la calidad de lo que es performativo, ambiguo y heterogéneo (Young, 1996; McClintock, 1995; Bhabha, 2007; Brydon, Forsgren y Fur, 2014).

De hecho, la música no es sólo música. La música interpretada aquí en contextos no occidentales y que atraviesa otras expresiones de la cultura popular como la danza, el canto, la poesía, no sólo sintetiza expresiones de cosmovisiones, simbologías, interpretaciones, experiencias e identidades sino también reconfigura y construye otras relaciones de intersubjetividad que llevan a procesos sociales locales y globales (Mitchell, 1956; Bender, 1991; Blacking, 1995; Fabian, 1978, 1998; Seeger, 1987; Stokes, 1997; Barber, 1997; Agawu, 2003; Gilroy, 2006; Moorman 2008). En este sentido, hablar de la música es hablar de cultura, es decir, un conjunto de metáforas e intenciones que reúnen varios significados yuxtapuestos y entrelazados inscritos en las prácticas interpretadas que no son sólo los espejos de una comunidad, sino también herramientas de reflexión y de transformación del mundo (Geertz, 1973; Clifford y Marcus, 1986). En otras palabras, la cultura es poder.

En este sentido, es necesario explorar otras formas de dominación y resistencia, especialmente a través del papel de la música, o de otras expresiones culturales populares dentro de las relaciones de poder coloniales. Por ejemplo, y con respecto a las dinámicas de la resistencia anti-coloniales, es necesario pensar no sólo en las acciones que deliberada, explícitamente o no, denuncian las injusticias y desigualdades del régimen colonial (ver Vail y White, 1978; Moorman 2008), sino también en los procesos pequeños de resistencia de los “contra-folclore” (Rodgers, 2003: 136, 155) que, insidiosamente, atraviesan las relaciones intersubjetivas y cotidianas de los procesos coloniales (ver Naithani, 2001; Fabian, 1978). Por consiguiente, las fuerzas de poder, tanto de dominación como de resistencia, pierden su carácter absoluto para adquirir una dimensión performativa y, así, dar cuenta de la complejidad y la sutileza de los mecanismos político-identitarios en juego (Scott, 1990).

En el contexto colonial portugués, la canción *Ciwewe* sirvió como una herramienta en el manejo de la violencia y en la regulación de las dinámicas endógenas de la aldea y también consistió en un espacio público discursivo en donde se atribuyó sentido a un nuevo mundo a través de la transmisión de puntos de vista, de enseñanzas y de consejos. Al mismo tiempo, y paradójicamente, en un contexto potencialmente adverso a esto, estas narrativas, críticas con las nuevas condiciones de vida modernas y coloniales, fueron expuestas al agente colonizador, tanto en las fiestas de la Aldea

del Museo como en las recolecciones de la Missão. Es decir, eran expuestas (a petición de las autoridades coloniales) las voces (los conocimientos y las identidades) de quienes eran invisibles y marginados por el mismo sistema. Como parte de la misma moneda, esta canción, estudiada y divulgada como “curiosidad etnográfica” y construida por etnografías de “salvación” de la época, también contribuyó a la promoción del carácter benefactor de la *Diamang*, junto a la opinión pública internacional en la posguerra, y por lo tanto, sirvió para alimentar la máquina del colonialismo. Teniendo en cuenta estas complejidades y diversas apropiaciones, ¿en qué medida la canción *Ciwewe*, junto a otras canciones recogidas por la misión, han participado en los procesos de empoderamiento y de resistencia de las poblaciones *cokwe* dentro del colonialismo portugués en el este de Angola?

La canción *Ciwewe* muestra de qué forma a través de la música los individuos, diseñados *a priori* como subordinados al yugo colonial, *los indígenas*, fueron agentes activos en el proceso mismo de la modernidad occidental, asumiendo su voz por medio del canto, a pesar de que sus canciones no fueran escuchadas. Como hemos visto, esto se hizo a través de mensajes en los que se reprueban o se elogian comportamientos, y en donde se colocan preguntas y se presentan, o no, soluciones. Básicamente, su performance participó, y aún puede participar en el contexto de la post-colonia, en la recreación de la realidad a través de su reinterpretación y atribución de sentido, materializando así un conjunto de prácticas y de espacios de autonomía cultural y de subjetivación que emergen dentro de fuerzas culturales y políticas de imposición local y / o global, y que sutilmente se le resisten.

**Traducción: Victoria Antola Elhordoy**

**Revisión de la traducción: Sara Sama y María Cátedra**

## 5. Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2003). *Representing African Music. Postcolonial notes, Queries, Positions*. London: Routledge.
- Alexandre, Valentim (2004). “O império português (1825-1890): ideologia e economia”. *Análise Social*, vol. XXXVIII (169): 959-979.
- Areia, Manuel L. R. (1974). “La securité sociale dans les institutions traditionnelles de l’Afrique Centrale et l’introduction des syndicats”. *Revue de l’Institut de Sociologie*, 1: 149-164.
- Barber, Karin (Ed.) (1997). *Readings in African Popular Culture*. Oxford: James Currey.
- Barbosa, Adriano C. (1989). *Dicionário cokwe-português*. Coimbra: Instituto de Antropologia, Universidade de Coimbra.
- 2011. *Dicionário Cokwe-Português*. Luanda: Gestgráfica, SA.
- 2012. *Noções básicas de gramática Cokwe*. Lwena: Edição da Diocese de Lwena.
- Bastin, Marie-Louise (1992). “Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda district, Angola)”. *African Music*, Vol. 7, 2: 23-44.
- 2010[1961]. *Arte Decorativa Cokwe*. 1. Coimbra: MAUC e Museu do Dundo
- Bender, W. (1991). *Sweet Mother: Modern African Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

- Bhabha, Homi K. (2007[1994]). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Blacking, John (1995[1969]). “Expressing Human Experience through Music” in Reginald Byron (ed.), *Music, Culture, and Experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 31-53.
- Brydon, D., Forsgren, P., Fur, G. (Eds.) (2014). “Culture Bound and Unbound: Concurrent Voices and Claims in Postcolonial Places”, in *Culture Unbound*, Vol 6, 1253–1257.
- Cleveland, T. C. (2008). *Rock Solid: African laborers on the diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917–1975*. Tese de Doutorado. University of Minnesota, ProQuest, LLC.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James y Marcus, George E. (Eds.) (1986). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press.
- Coombes, Annie E. (1996[1994]). “The recalcitrant object: culture contact and question of hybridity”, in Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen (eds), *Colonial discourses/postcolonial theory*. Manchester: Manchester University Press, 89-114.
- Cruz, E. C. V. (2005). *O Estatuto do Indigenato – Angola. A Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.
- Dirks, Nicholas B. (Ed.) (1995[1992]). “Introduction: Colonialism and Culture”, in Nicholas B. Dirks (ed.), *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1-25.
- Ellis, Carolyn, Flaherty, Michael G. (1992). “An agenda for the interpretation of lived experience”, in Carolyn Ellis, Michael G. Flaherty (eds), *Investigating Subjectivity*, London: Sage Publications, 1-13.
- Fabian, Johannes (1978). “Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. To the Memory of Placide Tempels (1906-1977)”. *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 48, 4: 315-334.
- 1998. *Moments of Freedom: anthropology and popular culture*. USA: The University Press of Virginia.
- Fernando, Manzambi V. (2013). “Origem, Expansão e Fixação das populações Ruund, Cokwe e comunidades aparentadas”, in Samuel Carlos Victorino, Carlos Yoba, J. B. Panzo et al (eds), *A Rainha Lueji A’Nkonde e o Império Lunda. Actas da Conferência Internacional sobre a Rainha Lueji A’Nkonde*. Dundo: Lueji Editora, 34-45.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gilroy, Paul (2006). “‘Jewels brought from bondage’: Black music and the politics of authenticity”, in Andy Bennet, Barry Shank, Jason Toynbee (eds.), *The popular music studies reader*. London: Routledge, 179-186.
- Guerra-Marques, Ana Clara (2006). *Sobre os Akixi a Kuhangana entre os Tucokwe de Angola: a performance coreográfica das máscaras de dança Mwana Phwo e Cihongo*. Dissertação de mestrado em Performance Artística – Dança. Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.
- 2012. “Entre a arte e educação: manifestações culturais na sociedade tradicional Cokwe”, in Ana Clara Guerra-Marques (coord.), *Memória viva da cultura da região leste de Angola. Catálogo da exposição permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 129-155.
- Janmart, J. et al (1961). *Folclore Musical de Angola. Volume I, Povo Quioco (Área do Lóvuá)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.
- 1967 *Folclore Musical de Angola. Volume II, Povo Quioco (Área do Camissombo)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.



- Jordán, Manuel (Ed.) (1998). *Chokwe!: Art and initiation among Chokwe and related peoples*. Munich: Prestel.
- Kubik, Gerhard (2010[1994]). *Theory of African Music, I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lindsay, L. A. (2003). *Working with Gender: Wage Labor and Social Change in Southwestern Nigeria*. Portsmouth: Heinemann.
- Masolo, Dismas (2009[2003]). “Filosofia e Conhecimento Indígena: uma perspectiva africana” in Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (orgs.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 507-530.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and sexuality in the colonial contest*. London: Routledge
- Meneses, Maria P. (2010). “O ‘indígena’ africano e o controlo ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais”. *e-Cadernos do CES*: 68-93. Disponível em [http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos7/04%20-%20Paula%20Meneses%2023\\_06.pdf](http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos7/04%20-%20Paula%20Meneses%2023_06.pdf), consultado em diciembre de 2015.
- Mitchell, J. C. (1956). *The kakela dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press and The Rhodes-Livingstone Institute.
- Moorman, M. (2008). *In tonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, 1945 to Recent Times*. Ohio: Ohio University Press.
- Mudimbe, Valentin Yves (1988). “The Power of Speech”, in *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the order of knowledge*, USA: Indiana University Press, 44-97.
- Naithani, S. (2001). “An axis jump: British colonialism in the oral folk narratives of Nineteenth-Century India”, *Folklore*, Vol. 112: 183-188.
- 2010. *The Story-Time of the British Empire: Colonial and Postcolonial Folkloristics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ortner, Sherry B. (1995). “Resistance and the problem of ethnographic refusal”, *Comparative Studies in Society and History*, 37, 1, Jan: 173-193.
- Porto, N. (2009). *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT.
- Porto, Nuno e Valentim, Cristina Sá (2015). “‘A Terra Rica’ Colonialidade e propaganda no cinema colonial português em Angola” in Gisela M. Bester, Hermes A. Costa, e Gloriete M. Hilário (Eds.), *Ensaio de Direito e de Sociologia a Partir do Brasil e de Portugal: Movimentos, Direitos e Instituições*. Curitiba: Instituto da Memória Editora. Centro de Estudos da Contemporaneidade, 498-526.
- Ranger, Terence (1992[1983]). “The invention of tradition in colonial Africa”, in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Eds.), *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 211-262.
- Redinha, J. (1966). *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- 1988 *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.
- Richards, Audrey. I. (1982[1950]). “Alguns tipos de estrutura familiar entre os Bantos do Centro”, in A. R. Radcliffe Brown, Daryll Forde (Eds.), *Sistemas políticos africanos de parentesco e casamento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 283-338.
- Rodgers, Susan (2003). “Folklore with a vengeance: a Sumatran literature of resistance in the colonial Indies and new order Indonesia”. *The Journal of American Folklore*, Vol. 116, 460, Spring: 129-158.



- Roque, Ricardo y Wagner, Kim A. (2012). "Introduction: engaging colonial knowledge" in Ricardo Roque e Kim A. Wagner (eds.), *Engaging colonial knowledge: reading european archives in world history*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1-32.
- Said, E. (1994[1993]). *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.
- Santos, Boaventura de Sousa (2007). "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro: 3- 46.
- Santos, Boaventura de Sousa e Meneses, Maria Paula (Eds.) (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Scott, James (1990). "Voice under domination: The arts of political disguise", in *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven, 136-182.
- Sousa, Fonseca (2012). "Organização social e política dos Tucokwe", in Ana Clara Guerra-Marques (Coord.), *Memória viva da cultura da região leste de Angola. Catálogo da exposição permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 51-72.
- Stokes, Martin (1997[1994]). "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", in Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*. USA: Berg Publishers, 1-28.
- Thomas, N. (1994). *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2001). "'O bom povo português': usos e costumes d'aquém e d'além mar". *Mana*, 7, 1: 55-87.
- Young, R. (1996). *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*, London: Routledge.
- Vail, Leroy y White, Landeg (1978). "Plantation Protest, The History of a Mozambican Song", *Journal of Southern African Studies*, Vol. 5, n.1, Oct: 1-25.
- Valentim, Cristina Sá (2012). "Um som que silencia. Ciência e colonialidade nos estudos musicológicos da música cokwe da Lunda, 1961 e 1967.", *Realis. Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PósColoniais*, 2, 2, 132-151.
- (2015). "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola / [Songs with experiences inside. The 'Folk Music Collecting Mission' of Diamang, Angola]", *Kult, Journal for Nordic postcolonial studies*. Beyond the Empires, 12, 67-95.
- (2016). "À procura da 'autenticidade indígena'. Tradição, tradução e transformação nas recolhas etnomusicais do Museu do Dundo em Angola", *Journal of African Studies*, Número temático: "África: arqueologia e paisagem", 24, 107-128.
- Vansina, J. (2010). *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Wolf, E. (1982). *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.

## 6. Fuentes de historia oral

**Angola:** Avelino Santos, Saurimo, Lunda Sul - 25/08/2014; Bernardo Mwacisenge, Dundo, Lunda Norte - 27/08/2014; Celeste Natália Gomes, Saurimo, Lunda Sul - 22/08/2014; Domingos Liange Saulimbo, Saurimo, Lunda Sul - 21/08/2014; Domingos Cutwnga, Saurimo, Lunda Sul - 17/08/2014; Domingas Mussenga, Saurimo, Lunda Sul - 23/08/2014; José Domingos Mutambi, Saurimo, Lunda Sul - 07/08/2014; Maria Quinta, Saurimo, Lunda Sul -

22/08/2014; Manuel Mussumari, Lukapa, Lunda Norte - 10/08/2014; Xavito Mwana Kakolo, Saurimo, Lunda Sul - 30/08/2014.

**Portugal:** Catele Jeremias, Lisboa - 14/03/2015, 13/04/2015, 15/04/2015; Mateus Segunda Chicumba, Lisboa - 14/04/2015 e 15/04/2015.

## 7. Fuentes de archivo no publicadas

Universidade de Coimbra (UC)

### Archivo Documental de los Servicios Culturales de la *Diamang*

RAMD *Relatório Anual do Museu do Dundo* 1946, 1948-1950. (consultável em [www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net))

RMMD *Relatório Mensal do Museu do Dundo* 1948, mês novembro

MRFM *Missão de Recolha de Folclore Musical* 1-7R, 1950-1963. (consultável até 1954 em [www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net))

Pasta 84J.5b, *Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, 2ª Missão, Pinho Silva, 4º período de trabalhos, Março de 1953 a Junho de 1956.*

### Archivo Audiovisual de los Servicios Culturales

Fita Magnética, Coleção Povo Quioco/Série QUI, nº 185, Disco nº 633, faixa 2 (archivo digital aún no disponible en [www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net))

### Archivo Fotográfico de los Servicios Culturales

Fotografías de la Misión de Recolección de Folclore Musical (puede ser consultado hasta el año 1953 em [www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net)):

Figura 2. Fotografia nº 11933, caja 3º Relatoria II, 1951-1952

Figura 3. Fotografia nº 15017, caja 5º Relatoria, 1954

Figura 4. Fotografia nº 12875, caja 4º Relatoria, 1953

Figura 5. Fotografia nº 15539, caja 6º Relatoria, 1955

Figura 6. Fotografia nº 15545, caja 6º Relatoria, 1955