



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***UNA PERCUSIÓN DE MEDIO ORIENTE EN LA
CIUDAD DE MÉXICO.
EL DERBAKE: PRÁCTICA DE APROPIACIÓN Y
REINTERPRETACIÓN DE ELEMENTOS
CULTURALES.***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:

CAROLINA REYES CHÁVEZ



**ASESOR: MTRO. RODRIGO RUBÉN
HERNÁNDEZ GONZÁLEZ**

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A todos los derbakistas que colaboraron, gracias por compartirme sus testimonios con tanta apertura, pasión y franqueza. Sus experiencias son invaluable y enriquecieron enormemente esta investigación, a la vez que expandieron mis horizontes sobre el camino y la búsqueda que deseo tener a nivel musical, profesional y personal.

A Fran Bringas, por facilitarme muchos de los contactos e ideas que fueron dando forma a este proyecto desde el inicio, por orientarme en diferentes partes del proceso, corregirme y estar siempre dispuesto a apoyar.

A mi asesor, por ser siempre una guía clara, franca y entregada.

A Tonatiuh Ibarra, por estar presente durante todo el proceso y brindarme perspectiva frecuentemente. También por conminarme a realizar la parte económica de la investigación y apoyarme con el análisis de datos.

A mi familia, amigos y maestros, por ser un impulso constante.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I. Teoría crítica y definición de cultura.....	12
Bolívar Echeverría y su definición de cultura.....	14
Sobre la politicidad del sujeto social.....	20
Producción y consumo de significaciones.....	22
Código lingüístico y código cultural.....	27
La identidad del sujeto social y de sus miembros.....	31
El plano cultural.....	36
Bonfil Batalla y la noción de control cultural.....	41
La vida cotidiana tiene que ver con decisiones.....	41
Niveles y estructuras de decisión.....	47
La dinámica cultural de las relaciones interétnicas (<i>un sujeto nunca está solo</i>).....	49
CAPÍTULO II. Relaciones histórico sociales en México y el desarrollo de la música de percusiones.....	54
El ritmo primigenio.....	54
Música y percusiones en la época prehispánica.....	56
La Nueva España y el triple mestizaje musical.....	62
De la ópera al son: prácticas musicales en el México independiente (1810-1910).....	68
Música en la cultura nacionalista posrevolucionaria (1910-1940).....	74
Del mambo al rocanrol: México durante la segunda guerra mundial y posguerra (1940-1960).....	78
Movimientos sociales y música en los años 60 y 70.....	85
La música del mundo: globalización y revolución tecnológica.....	89
CAPÍTULO III. El derbake en México.....	94
El derbake, tambor del Creciente Fértil y el Magreb.....	94
El papel en la danza oriental.....	100
Un instrumento de Medio Oriente en tierras mexicanas.....	101
La presencia árabe en México.....	101
Adonis, restaurante de tradición árabe en la ciudad de México.....	103
Los primeros derbakistas mexicanos.....	105
La segunda generación.....	112
El derbake como fuente de ingresos. Importaciones, clases y otras prácticas.....	116

La tercera generación: del año 2010 a la actualidad	120
El papel del internet.....	122
Aumento del consumo a través de las tiendas en línea	125
Fabricación de derbakes en México.....	128
CAPÍTULO IV. El derbake en las prácticas musicales de la ciudad de México	131
Proyectos de fusión y experimentación sonora en la Ciudad de los Palacios	138
El derbake en la transformación de códigos culturales	144
Apropiación y resignificación en la ciudad de México	148
CONCLUSIONES.....	154
ANEXO 1. Proyectos que actualmente utilizan derbake en presentaciones en vivo en la ciudad de México.....	160
ANEXO 2. Registros de la Fonoteca Nacional de México	162
BIBLIOGRAFÍA.....	171
FUENTES.....	178
Imágenes	178
Producciones discográficas.....	180
Tiendas en línea.....	180

INTRODUCCIÓN

Decidir investigar sobre la práctica del derbake en la ciudad de México no es de ninguna forma una casualidad. Amén de comenzar a practicarlo hace aproximadamente tres años, el tema se convirtió en uno de principal interés tanto a nivel personal como profesional. En realidad, las preguntas iniciales que dieron origen a esta investigación fueron algo así como “¿qué significa hacer música?” y, de manera más acotada, “¿qué significa tocar derbake en la ciudad de México?, ¿de qué manera los sujetos se apropian de los significados de esta práctica musical?” Luego de valiosas retroalimentaciones, se hizo patente la idea de que, más que significaciones individuales, éstas son, en primera instancia, significaciones sociales, pues se insertan en un contexto socio-histórico que las posibilita. De esta forma, el tema de esta tesis viró hacia la práctica del derbake en la ciudad de México como una práctica social, y hacia su impacto en la cultura propia.

Para la disciplina sociológica, este tema encuentra relevancia en el hecho de que, a pesar de que las prácticas musicales han acompañado al ser humano siempre, éstas se han estudiado de forma marginal dentro de la sociología. No obstante, prueba de la importancia de las prácticas musicales son las reflexiones que a ellas han dedicado figuras emblemáticas de la disciplina como Max Weber, Georg Simmel y Theodor Adorno. Por lo tanto, recuperando la inquietud por éstas, la presente investigación pretende aportar a la reflexión sobre ese fenómeno que ha acompañado a las sociedades desde siempre: la música y su papel dentro de la configuración de las distintas sociedades.

Por otra parte, se pretende que este ejercicio permita comprender cómo han sido los inicios de la incorporación de un elemento cultural de Medio Oriente a la cultura mexicana y de qué manera ha impactado en ella. Por último, se espera que, reflexionando sobre un tema tan escasamente trabajado como éste, se pueda

contribuir de alguna forma al lenguaje y a las herramientas de la disciplina sociológica.

Entrando en materia, la estructuración de esta investigación tiene como pilar la definición de cultura propuesta desde la Teoría crítica por Bolívar Echeverría. Esta noción es capital pues permite entender la cultura como un proceso, una dimensión a la que se le da forma constantemente, y no como algo acabado e inmutable. De esta manera es posible comprender cómo las formas culturales se encuentran en perenne proceso de transformación y reafirmación, protagonizado por las prácticas de los sujetos que componen los diferentes sujetos sociales. A través de sus prácticas, los sujetos pueden transformar y enriquecer (o empobrecer) el código cultural. Durante la primera parte del capítulo I se desarrolla el concepto de cultura de Bolívar Echeverría, del que se desprende la noción de *código cultural*, misma que será central para esta tesis.

En la segunda parte del capítulo se expone el concepto de *control cultural* propuesto por Bonfil Batalla. Gracias a esta noción se puede entender cómo un código cultural puede transformarse al tener contacto con otro, siempre dentro de un contexto histórico social que posibilita e influye en esas transformaciones, gracias a la práctica de los sujetos. En realidad, ese es el tema central de esta tesis, a saber, cómo el código cultural local se transforma a partir del contacto y práctica de un elemento cultural proveniente de Medio Oriente.

Con base en este marco teórico, el marco histórico (capítulo II) se esbozó a partir de las siguientes preguntas: ¿Cómo se han desarrollado las prácticas musicales en México a lo largo del tiempo?, ¿qué contactos intergrupales han posibilitado que las prácticas musicales se configuren como lo han hecho?, ¿qué factores históricos, políticos y sociales hicieron factibles estos intercambios y cómo?, ¿cómo las prácticas de los sujetos han definido el curso de estas transformaciones?

De esta manera, el segundo capítulo es un recorrido histórico por la transformación de las prácticas musicales de nuestro país, haciendo énfasis en las relaciones histórico sociales que las permitieron y en los contactos entre diversos grupos

culturales que les dieron forma y enriquecieron. Dicho recorrido inicia en la época prehispánica y culmina en la era actual de la globalización y revolución tecnológica. Hacia la última parte del capítulo se atiende a la ciudad de México, ya que este panorama servirá como base para entender las condiciones específicas en las que el derbake se insertará y desarrollará a partir de los años 70, aproximadamente. En este apartado también se aborda el uso de los instrumentos de percusión a lo largo del tiempo.

El capítulo III inicia con una descripción del instrumento musical protagonista de esta investigación y de su uso en su región originaria. Una fuente importante para ello fueron los textos de la bailarina, investigadora y periodista Giselle Rodríguez, pionera mexicana en la investigación del tema. En esta sección histórica se dedica un apartado especial al papel del derbake en la danza oriental pues, como se verá en el capítulo IV, esta es la forma principal a través de la que el instrumento se introdujo a las prácticas culturales de nuestra ciudad. Posteriormente el capítulo toma la forma de una reconstrucción histórica de la llegada y desarrollo del derbake a la ciudad de México.

Al no existir fuentes bibliográficas sobre este tema, este recorrido tuvo que hacerse a través de distintas fuentes primarias. La construcción de esta historia se realizó gracias a la información proporcionada por bailarinas, músicos, casas de instrumentos de música e importadoras. La primera fuente es la crónica de la bailarina Nour Said, quien en su libro *México. Historias de danza (s/a)*, describe las noches de danza árabe en el restaurante Adonis de la colonia Polanco, donde el instrumento era practicado principalmente por músicos árabes. Para reconstruir el inicio de la práctica del derbake por músicos mexicanos, no obstante, resultó imprescindible el testimonio de Francisco Bringas, uno de los primeros músicos de nuestro país en tocar dicho instrumento en la ciudad de México, a quien se le realizó una entrevista personal.

Posteriormente, para construir la parte de lo que denomino “la segunda generación de derbakistas”, se realizaron también entrevistas personales a músicos que

comenzaron a tocar este instrumento durante la década de 2000. En esta sección, fueron clave los testimonios de Jacobo Guerrero Elías y Alejandro Sierra Manrique.

En este apartado también se decidió hacer una sección sobre el impacto económico del derbake en la ciudad de México. Para ello se aplicó un cuestionario a través de internet a buena parte de los maestros de derbake más activos en la ciudad, para observar el crecimiento de la demanda de clases de este instrumento. A dicha sección aportaron datos de suma relevancia los músicos Francisco Bringas, Eumir Zúñiga, Jacobo Guerrero, Ernesto Vega, Diana Rash y Alejandro Sierra. Aunque el músico libanés Fadi El Saadi - uno de los primeros maestros de este instrumento en México- proporcionó información relevante, ésta no fue incluida debido a que esta tesis se centra en la práctica del derbake por músicos mexicanos; por otra parte, también se incluyeron datos sobre el crecimiento de la importación y venta de estos instrumentos en nuestro país a lo largo del tiempo. Para ello se efectuaron entrevistas telefónicas al encargado de la tienda en línea de Gonher distribuidora -la importadora que ha traído más derbakes al país- y a uno de los gerentes de Casa Veerkamp Importadora. También se concertaron un par de entrevistas personales a uno de los empleados de la tienda RJD Galerías, una de las más socorridas por los derbakistas de esta ciudad, ubicada en el centro histórico. Adicionalmente se compararon las ventas de mostrador de esta tienda con las ventas en línea de Gonher distribuidora, para dar una idea del impacto de la transformación que el internet ha producido en el consumo de este instrumento.

Para finalizar esta sección se incluyeron las narraciones de 2 músicos cuya fuente principal de ingresos durante diversas temporadas ha sido la práctica callejera del derbake. Este apartado fue nutrido con las entrañables narraciones de Jesús Ochoa Miranda y de Alejandro Sierra Manrique, a quienes se les realizó entrevista personal.

Por otra parte, este capítulo incluye datos de los proyectos pioneros de la fabricación de derbakes en México, cuyos fundadores son Isaak Vissuet, Alejandro Sierra y Efraín Moreno. Estos 3 constructores y músicos concedieron entrevistas de lo más atractivas y reveladoras. Como acotación, aunque Efraín Moreno es el único

que no radica en la ciudad de México, sino en Guadalajara, su información resultó de suma relevancia y decidió incorporarse pues la fabricación de derbakes, como se desarrollará en el capítulo IV, es central para la incorporación de este instrumento al código cultural local.

Por último, la construcción del apartado de la tercera generación de derbakistas se realizó a partir de los testimonios de diversos músicos que iniciaron con este instrumento a partir del año 2010 y lo siguen practicando hasta la fecha. La información para esta sección debe agradecerse a la buena disposición de Laura Sanjuan, Darío Solís, Enrique Morales Aguirre y Sofía Sotres D'mijo. Mientras Laura y Darío fueron entrevistados de manera personal, Enrique y Sofía fueron contactados y entrevistados por internet, a través de messenger.

El criterio principal para elegir a los músicos que aparecen en este capítulo fue que residieran en la ciudad de México. Asimismo, se tomó en cuenta la actividad que tienen respecto al uso del derbake, el año en el que iniciaron a aprenderlo y, en el caso de los músicos de la primera y segunda generación, la influencia que han tenido sobre las generaciones siguientes. Tomando en cuenta este conjunto de factores, se diseñaron guiones diferenciados para cada entrevista. La mayoría del contacto con estos músicos fue posible a través de Francisco Bringas.

Por último, el cuarto capítulo se enfoca en la incorporación del instrumento a las prácticas propiamente musicales de la ciudad de México. El criterio principal de selección para este apartado fue el de proyectos musicales que utilizan el derbake frecuentemente y que tienen composiciones originales en las que incluyen este instrumento, sin importar el género musical. Dichos ensambles, finalmente, se agruparon en dos conjuntos: por una parte, música de fusión y ritmos del mundo, y por otra, proyectos de experimentación sonora. Posteriormente, a partir de la descripción de estos ensambles y de testimonios de derbakistas de las 3 generaciones, se observa y señala el impacto en el código cultural local. Para complementar lo anterior, en el apartado de anexos se incluyó un listado – de creación propia, nutrido con información proporcionada por los derbakistas involucrados en esta tesis- de las bandas que actualmente tocan derbake en vivo

de forma constante en la ciudad de México (o cuyos derbakistas radican en esta ciudad) y del tipo de música que hacen. Esto da muestra de la versatilidad de géneros en los que dicho instrumento se incorpora actualmente.

Adicionalmente a ello se hace énfasis en la percepción subjetiva que estos músicos tienen de la práctica del instrumento, de la forma en la que lo han incorporado a sus prácticas musicales cotidianas y de lo que esto último ha significado para ellos. Por último, se hace un esbozo de los tipos de espacios en los que el derbake puede escucharse actualmente en nuestra ciudad.

CAPÍTULO I. Teoría crítica y definición de cultura

Introducción

¿Qué es lo que define al ser humano como tal? ¿qué lo diferencia del resto de los animales y cuáles son sus implicaciones? ¿qué es la cultura y de dónde proviene? ¿cómo se configura e impacta la cultura en el desarrollo de la vida del ser humano?

La Teoría crítica es una escuela de pensamiento que se ha hecho estas preguntas y, en consecuencia, ha desarrollado maneras específicas de entender la realidad. Esta escuela comprende la realidad social como un elemento en constante transformación, en cuyo centro se encuentra la acción o praxis de los sujetos. La transformación de dicha realidad ocurre en términos amplios, es decir, la práctica de los sujetos no sólo construye y transforma las relaciones políticas o económicas, sino cada uno de los aspectos que puede tener la vida en comunidad. Todos ellos conforman el ámbito cultural, que define e impacta las prácticas de todos los sujetos dentro de su vida cotidiana. Así, la Teoría crítica se centra en la transformación de las prácticas culturales como un proceso llevado a cabo por los mismos sujetos que permite configurar su propia forma, subjetividad, identidad y socialidad¹.

Es con esta perspectiva teórica que se abordará el tema de esta tesis, que es la recepción de un instrumento musical extranjero y su práctica en la ciudad de México. La definición de cultura propuesta por Bolívar Echeverría, al concebir ésta como algo en perenne reconstrucción, me permitirá abordar la ejecución de este instrumento

¹ La discusión sobre el concepto de cultura no ha sido abordada únicamente desde esta escuela de pensamiento. En realidad, la definición de cultura tiene una larga tradición y ha sido ampliamente tratada por las ciencias sociales, principalmente dentro de la antropología, disciplina de la que la sociología ha abrevado de forma considerable al hablar sobre dicho concepto. Por su parte, la Teoría crítica cuenta con aportes significativos que diversos autores han realizado al respecto (véase Adorno y Horkheimer, 1998; Benjamin, 2003). La definición propuesta por Bolívar Echeverría, que es la que se utiliza de forma central en esta investigación, se eligió porque busca ser una síntesis de la discusión que se desarrolló sobre el concepto de cultura durante el siglo XX. A partir de la revisión de tal discusión, este autor articula la perspectiva semiótica (propuesta por la antropología) con la marxista, generando así su propia definición, misma que se expondrá durante el presente apartado.

como una práctica cultural que es resultado de distintos procesos socio históricos concretos, y que se inserta en transformaciones culturales particulares a la vez que las genera². Siendo así, utilizaré el concepto de cultura definido por Echeverría³ como noción central para esta investigación.

Aunado a esto, utilizaré conceptos desarrollados por Guillermo Bonfil Batalla respecto a la configuración de los ámbitos culturales de cada grupo social. La propuesta de este autor es valiosa porque permite comprender el proceso de la configuración de un sujeto social específico, de su subjetividad e identidad a partir de su relación con otros sujetos sociales. A partir de esta propuesta teórica abordaré la práctica del *derbake* en la ciudad de México como un proceso en el que un elemento cultural ajeno impacta en la configuración de la socialidad mexicana. También me permitirá observar cómo este elemento ha sido apropiado y resignificado por diferentes personas mexicanas, y cómo ello ha impactado en su subjetividad y en la configuración de su identidad.

En conjunto, ambas propuestas teóricas me permitirán pensar la práctica del *derbake* en México como parte y resultado de transformaciones socio históricas concretas. También podré señalar el impacto que tiene este instrumento en el código cultural de las personas que lo tocan, así como en la construcción de su identidad y su forma de simbolizar el mundo.

² Debido a los alcances de esta investigación, en este texto no se desarrolla la construcción del concepto de cultura en términos históricos, no obstante, un recorrido sobre ello puede encontrarse en *El proceso de la civilización* del sociólogo Norbert Elías (2015). En la primera parte de esta obra, dicho autor rastrea el origen histórico del concepto de cultura, y explica que surge en Alemania como oposición a la noción de civilización.

³ Este concepto, de forma sintética, define el plano cultural como el de todas las formas físicas y simbólicas que el ser humano ha construido a partir de su reproducción material. La configuración de este plano, en cada caso, es resultado de procesos sociales e históricos concretos, se encuentra siempre en constante reafirmación o reconstrucción e influye decisivamente en el comportamiento e identidad de los sujetos sociales.

Bolívar Echeverría y su definición de cultura

La dimensión cultural de la vida social es un hecho de realidad indudable que ha sido estudiado desde muchos enfoques, raramente armonizados entre sí (Echeverría, 2001)⁴. La definición de cultura propuesta por Bolívar Echeverría parte de lo que Karl Marx, en el siglo XIX, concibió como la naturalidad materialista profunda del ser humano. Esta concepción es explicada por Echeverría en su obra *Valor de Uso* (1998) de la siguiente forma: la materia que compone a un organismo vivo, el que sea, sigue un proceso de reproducción que le permite sobrevivir⁵, y existen seres vivos cuya reproducción es más compleja que la de otros⁶. Para Karl Marx, los animales gregarios, es decir, los que viven en comunidad, son los organismos vivos que han llevado la reproducción material, el comportamiento y la estructura general de la vida animal al nivel máximo de complejidad (Echeverría, 1998).

⁴ Una polémica sobre la concepción del concepto de cultura se dio a finales de los años 50 entre el antropólogo Claude Levi- Strauss y el filósofo Jean Paul Sartre. Mientras el primero formuló una concepción estructuralista del concepto, pretendiendo encontrar leyes que rigieran el comportamiento de la vida social (Levi-Strauss, 1969), Sartre defendió una concepción existencialista en la que la libertad de los individuos sociales es capaz de trascender las leyes naturales (1943). Es en esta polémica en donde se concentra la principal problemática contemporánea de la definición de cultura (Echeverría, 1998). Otro autor que reflexionó sobre las posturas teóricas acerca del concepto fue Edmund Leach. Este antropólogo, iniciador de la perspectiva semiótica de la cultura, planteó el debate entre la corriente empirista y racionalista, argumentando que dichos enfoques no deben considerarse contrapuestos sino complementarios, pues los hechos que ambos observan se enmarcan dentro de la dinámica de la comunicación y la transmisión de significados (Leach, 1989).

⁵ Para la biología el término adecuado, más que reproducción, sería replicación. Esto se refiere al proceso de duplicación del ADN, que es lo que permite que cualquier organismo vivo se mantenga en el tiempo y que las especies perduren.

⁶ En la biología existe toda una discusión sobre la complejidad de los seres vivos. Parte de la discusión propone que ningún ser vivo es más complejo que otro, pues la palabra "complejo" significa estar compuesto de elementos diversos y, como tal, cualquier organismo está constituido de esa manera. Por lo tanto, es cuestionable que un organismo sea más complejo que otro. No obstante, se puede ponderar la complejidad de un organismo si se toma como base la característica que se va a evaluar. Por ejemplo, las bacterias pueden degradar substancias que los seres humanos no, en ese sentido las bacterias serían más complejas que los seres humanos. Hablando en términos de reproducción biológica, la reproducción sexual es más compleja que la asexual. No obstante, cuando Marx habla de reproducción, específicamente de la de los animales gregarios, no sólo se refiere a la reproducción sexual sino a otra serie de elementos que se desarrollarán en esta argumentación.

Es necesario comprender, de principio, que para Marx la reproducción de la vida no se refiere únicamente a la reproducción sexual, sino a todo lo que un ser vivo debe llevar a cabo para sobrevivir. Esto implica un conjunto de funciones como alimentarse, expulsar los desperdicios del organismo y crecer o desarrollarse. Marx sintetiza este proceso de supervivencia con el nombre de reproducción material (Echeverría, 1998).

En el pensamiento de este autor, los animales gregarios han llegado al máximo nivel de complejidad de dicha reproducción pues, a diferencia de los animales solitarios, dependen de la estructura de un colectivo para poder reproducirse. Al hacer esto último, están posibilitando que el resto de su grupo también lo haga.

La complejidad de la reproducción de los animales gregarios en términos marxistas consiste en la especialización de los miembros en distintas funciones reproductivas dentro del colectivo que se acoplan unas con otras (Echeverría, 1998). Tal colectivo es llamado “sujeto gregario” o “sujeto global”. El ejemplo que Echeverría retoma de Marx es el de una colmena de abejas. Dentro de este sujeto gregario que es la colmena, cada organismo singular que lo compone tiene una función especializada y, para reproducirse, lo que dicho sujeto hace es actuar de forma organizada sobre la naturaleza para obtener un beneficio de ella. De esta forma el sujeto gregario (la colmena entera) puede reproducirse y con ello a cada uno de sus miembros.

Todo este desarrollo aparece en *Valor de Uso* (Echeverría, 1998) en forma de esquema bajo el nombre “Estructura del comportamiento vital”, y es explicado como:

Un principio autónomo de organización de la materia que sólo se cumple en una multiplicidad de organismos singulares y que sólo se mantiene con la reproducción cíclica de cada uno de ellos mediante la acción de los mismos sobre un medio natural y la integración de las reacciones favorables provenientes de éste. (Echeverría, 1998: 162)

La meta de este proceso es “...el mantenimiento de la *integridad* del organismo *singular* en calidad de representante o ejemplar de la *identidad de su especie*” (Echeverría, 1998: 162). Y es esta meta, así como la estructura de este comportamiento vital natural del animal gregario, a lo que Marx se refiere con su

concepción materialista de la naturalidad profunda del ser humano (Echeverría, 1998: 162). El comportamiento humano -que es un animal gregario por naturaleza- parte de esta base, es decir, de la necesidad de reproducirse materialmente a partir de la alteración del medio natural. A la reproducción del ser humano en colectividad se le llama reproducción social, y en este caso el sujeto gregario o global humano – una colectividad humana organizada- recibe el nombre de “sujeto social”. No obstante, aunque esta reproducción social sigue siendo animal en substancia, se diferencia de forma particular de las formas de reproducción del resto de los animales gregarios⁷.

Para explicar esta peculiaridad es sumamente útil iniciar con una cita a la que Echeverría hace referencia en *Valor de Uso y Utopía*. Es tomada de *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre y dice lo siguiente:

*La libertad es precisamente el vacío que hay en el corazón del hombre y que obliga a la realidad humana a hacerse en lugar de ser... para la realidad humana, ser es elegirse: nada le llega del exterior ni del interior que ella pueda recibir o aceptar. Está completamente abandonada, sin ayuda de ningún tipo, a la insostenible necesidad de construirse hasta en el más mínimo detalle. Así, la libertad no es un ser: es el ser del hombre, es decir, su vacío de ser.*⁸ (Sartre, 1943; citado en Echeverría, 2001: 166)

Partiendo de esta concepción, Echeverría explica que el ser humano es un organismo vivo que necesita reproducirse, pero, a diferencia del resto de los animales, no puede hacerlo de forma instintiva, sino que está obligado a la libertad de elegir las formas de su reproducción. Así, la reproducción del ser humano en colectivo, la reproducción social, tiene base en el trasfondo natural y orgánico de la

⁷ En esta concepción podemos encontrar un debate que ha sido fundamental dentro del concepto de cultura, a saber, la discusión de su oposición con la naturaleza: mientras Levi-Strauss argumenta que la cultura empieza ahí donde termina la naturaleza (1969), Marx concibe lo social como una forma diferente de esta última (2002). Es por ello que Marx define el proceso de reproducir la materialidad y darle una forma específica como lo propiamente humano. En su concepción, este aspecto nos distingue del resto de los animales, pero no nos opone a la naturaleza.

⁸ Citado en Echeverría en francés.

vida animal, pero la determinación de la figura concreta de dicha reproducción está entregada a la libertad y no al instinto.

Volviendo al ejemplo de la colmena, las abejas construyen por instinto celdas hexagonales y producen miel. Esta es la forma que milenariamente han tenido las celdas y la miel es el bien que las abejas han producido desde siempre, es decir, los mecanismos de reproducción material han sido evolutivamente perfeccionados y se repiten siempre de la misma forma. Las abejas y la colmena se reproducen siempre de la misma manera. Estos insectos no inventan nuevas formas de vivienda. En palabras de Echeverría, las funciones y relaciones de complementariedad para la reproducción material, que conectan entre sí a los distintos miembros del sujeto gregario consisten en “un ordenamiento de las mismas que se repite incansablemente de un ciclo reproductivo a otro, de un milenio a otro, como manifestación disciplinaria de la estrategia óptima de supervivencia que se halla congelada en el principio de organicidad [de la vida en comunidad]” (Echeverría, 1998: 165).

No obstante, es en las formas de reproducirse donde la libertad del ser humano se le impone a éste como una situación irremediable, pues las formas no le están impuestas por instinto, sino que deben elegirse cada vez, “en esto, el ser humano está privado del amparo que otorga al animal el seno omniabarcante de la legalidad natural.” (Echeverría, 1998: 166). En otras palabras, el ser humano está ineludiblemente apremiado, por instinto, a reproducir su materialidad, pero las formas que le da a esta reproducción no están constreñidas por el instinto, como sí lo está la forma “panal” a las abejas. El ser humano debe elegir, inventar.

Exponiendo ejemplos concretos, para satisfacer su necesidad de refugiarse de la intemperie, el ser humano ha utilizado e inventado innumerables tipos de vivienda como la forma “cueva”, “choza”, “mansión”, la forma “rascacielos”; para cubrir la necesidad reproductiva de alimentarse ha inventado la forma “pan”, la forma “sopa”, la forma “alta cocina”; y no sólo eso, no se alimenta haciendo uso únicamente de sus

extremidades, sino que ha inventado la forma “tenedor”, “plato”, “cuchara sopera”. Y así sucede con cada aspecto de su reproducción⁹.

El ser humano, a causa de su libertad, está en la condición de siempre tener que elegir e inventar qué figura darle a su reproducción y a los objetos para tal fin. Como lo expresa Echeverría en *Definición de la Cultura*:

Para el conjunto de la reproducción animal, lo importante parece estar en la repetición de una determinada manera de alterar provechosamente la naturaleza; para la reproducción humana, en cambio, lo importante parece estar en el ejercicio de la capacidad de inventar diferentes maneras para cada alteración favorable de la naturaleza. (Echeverría, 2001: 66)

Es así como, partiendo de su libertad, el ser humano reproduce su socialidad: los demás animales, al reproducirse instintivamente, están reproduciendo la forma de su animalidad. En cambio, el ser humano, al no generar automáticamente las mismas maneras, al tener siempre la necesidad de elegir las figuras, da una forma concreta a su reproducción, es decir, no puede más que reproducir su socialidad. Es esta diferencia en el proceso lo que vuelve a la humana una reproducción social y no solamente animal; es la libertad, la necesidad de elegir y dar forma, la que caracteriza y define la forma concreta de dicha reproducción. De esta manera, la socialidad es la forma específica en que cada sujeto social se reproduce utilizando los medios y herramientas que su libertad y raciocinio posibilitaron en un momento determinado, en las circunstancias específicas de ese colectivo.

Así pues, la reproducción humana parte de la reproducción natural, pero conlleva forzosamente un segundo plano, el social. En palabras de Echeverría:

Todos aquellos comportamientos que parecen ofrecer la clave de la definición de lo humano [...] pueden ser comprendidos a partir de una descripción del proceso de reproducción del ser humano como un proceso en el que la reproducción de su

⁹ Más adelante, esta noción será importante para entender por qué algunos músicos de la ciudad de México construyen y eligen la forma “derbake” para reproducirse socialmente, musicalmente hablando, y qué es lo que implica esta elección.

materialidad animal se encuentra en calidad de portadora de una reproducción que la trasciende, la de su materialidad social. (Echeverría, 1998: 164)

Así, la forma de dicha socialidad dependerá de las formas que el sujeto social elija y construya para reproducirse. El *sujeto social*, por lo tanto, puede definirse como una colectividad que comparte el proceso de reproducción, como proyectos colectivos de solución de necesidades. Es importante insistir en que el sujeto social es una entidad global, abstracta, que se define por la repartición, ubicación e individuación específica de todos sus miembros dentro de un sistema de funciones necesarias para su reproducción global. Dentro del sujeto social, los miembros están conectados por un conjunto de relaciones de oposición y complementariedad que se generan al producir y consumir las figuras específicas de su reproducción material (Echeverría, 1998).

De esta manera la socialidad -es decir, la forma del grupo en el que está inscrito el animal gregario humano, la manera en que se reproduce y la estructura de las relaciones entre sus miembros- no es algo dado por naturaleza, sino que se construye y reconstruye a través de la práctica del sujeto social. Así, para Echeverría es fundamental la idea de que cada sujeto social define su propia forma y la configuración de las relaciones en su interior. Dicha configuración es dinámica, resultado de un proceso concreto dentro de un sinnúmero de conjuntos particulares de condiciones étnicas e históricas. De esta manera, "cada una de las formas en las que se ha actualizado esa estructura constituye la identidad o figura concreta de una sociedad" (Echeverría, 1998: 157).

Del plano de reproducción animal surge entonces un segundo plano de reproducción material: el de la socialidad. Al respecto, el autor expresa lo siguiente:

El proceso de reproducción física del animal humano está ahí, en el fundamento de lo humano, pero está sólo en calidad de plano básico o soporte que da lugar o posibilita otro tipo de "reproducción" que se ha sobrepuesto a él y lo domina; una reproducción que se cumple en un segundo nivel, en otro plano de materialidad, el de la socialidad. (Echeverría, 2001: 67)

De esta última cita se desprende una afirmación fundamental: que el plano social predomina sobre el natural. Tal afirmación será clave para la definición de la cultura

que explicaré más adelante, pero para llegar a ello es necesario abordar primero la cualidad de “politicidad” del ser humano.

Sobre la politicidad del sujeto social

El ser humano, al estar dotado de libertad, no está “programado” para reproducirse de la misma forma, como sí lo están el resto de los animales. El humano está impelido a elegir y decidir, y esta capacidad y necesidad de decisión es lo que lo convierte en un animal político (Echeverría, 2001).

Siendo así, al reproducirse, el sujeto social está concretando ideas y proyectos; está inventando, ideando y construyendo aquello que decidió; al alterar la naturaleza está partiendo de una imagen pensada sobre lo que quiere realizar. Al respecto, no es poco significativa la cita que Echeverría utiliza al inicio del capítulo “La producción como realización”: “Antes de que el constructor – en cualquier ámbito de la vida- sepa su plan, tiene que haber planeado ese plan; tiene que haber anticipado su realización como un sueño luminoso, capaz de animarlo decisivamente”. (Bloch citado en Echeverría, 2001: 49).

Es en esto en lo que consiste la politicidad: la capacidad de decisión conlleva que en cada cosa que se produce se realiza un proyecto basado en una idea previa¹⁰. De esta forma, la reproducción social es siempre una en la que la cualidad instintiva queda subordinada a la politicidad humana. En palabras de Echeverría: “Según

¹⁰ Echeverría no está hablando de político o política en términos de representatividad. La politicidad del ser humano consiste en su capacidad de decisión que, como se desarrollará más adelante, conlleva implicaciones sociales de construcción de la identidad, de otorgamiento de sentido y de institucionalización de formas de reproducción. Echeverría ilustra el uso del término “política” de la siguiente manera: “*A la reproducción social, considerada en este nivel puramente formal o cualitativo (...), la podemos llamar ‘reproducción política’ del sujeto social. ‘Política’ porque pensamos que era a ella justamente a la que hacía referencia el término ‘pólis’ en la época de los griegos; es decir, a lo que estaba en juego en el ágora, a la identidad de la ciudad, a la figura de la comunidad, a aquello que, por sobre todo lo demás, el proceso de la reproducción social ‘produce’ y ‘consume’, es decir transforma y ‘disfruta’, instituye y ‘vive’.*” (Echeverría, 2001: 68)

Marx, el proceso de trabajo o producción del sujeto social, a diferencia de lo que es el proceso de transformación que pueden realizar sobre la naturaleza otros animales, es un proceso de *realización (verwirklichung)* de proyectos” (2001: 63). Dicho de otra forma, producir es el reflejo de una proyección del sujeto; al realizar no sólo se produce, también se hacen patentes las ideas que se tuvieron sobre esa producción, se da forma.

Siendo así, a la reproducción social -este segundo nivel de reproducción material- se le puede llamar “la reproducción política del sujeto social” (Echeverría, 2001: 68), entendiendo lo político como la decisión del colectivo social de qué producir y qué forma darle. Ejemplo de ello es la construcción de distintos tipos de instrumentos musicales -como el que se analiza en esta investigación-, cada uno con características únicas, resultado de la realización de proyectos específicos, llevados a cabo durante procesos sociales e históricos concretos.

A partir de lo anterior se concluye que la reproducción social es siempre un proceso político. Ello también significa que, a diferencia del resto de los animales, éste será inestable en cuanto a ciclos y formas, pues siempre habrá posibilidad de cambio:

El hecho de esta biplanaridad físico-política de la vida humana, en la que el plano político domina sobre el físico, habla de un proceso de producción/consumo de cosas que está destinado a reproducir un “mundo de la vida” de consistencia cualitativa inestable: el mundo de un sujeto cuya identidad está siempre en proceso de reconstituirse. (Echeverría, 2001: 67)

Como puede observarse en esta última cita, las cualidades de libertad y politicidad del ser humano impactan en un aspecto fundamental del sujeto: la definición -o más bien, en la construcción- de su identidad. No obstante, para hablar de ello es necesario tratar primero el tema de la “semioticidad” del ser humano.

Producción y consumo de significaciones

En el desarrollo anterior se ha podido observar cómo Bolívar Echeverría utiliza la perspectiva materialista para definir una parte fundamental del concepto de cultura. No obstante, si bien Marx (2002) hace referencia a las formas específicas en que se reproduce la socialidad, y con ello nos permite pensar en la perspectiva simbólica de la cultura, no desarrolló este último argumento. Debido a ello, Echeverría abreva de la tradición antropológica para poder articular la perspectiva materialista con la simbólica, completando así su propuesta teórica. Por lo tanto, en este apartado se planteará la condición simbólica que este autor confiere a la reproducción social, y en el siguiente se expondrá cómo utiliza la teoría lingüística de Roman Jakobson sobre la producción de significados¹¹, con lo que al final logrará generar un concepto materialista y simbólico de la cultura¹².

Así pues, como el sujeto social produce objetos partiendo de imágenes pensadas sobre lo que quiere realizar, produce entonces, inevitablemente, significados. Para un ser cuya condición fundamental es la libertad, que produce y consume figuras concretas, hacerlo implica necesariamente producir y consumir significaciones. Dicho de otra forma, “es el carácter ‘político del animal humano lo que hace de él, inmediatamente, un ser semiótico.’” (Echeverría, 2001: 83)

Y es que las formas, al no ser “inocentes”, al haber sido pensadas y proyectadas, tienen por ende un significado. No son inocentes porque son el resultado de una elección entre una serie de posibilidades, pero, más importante que eso, porque la figura de un bien producido determina la forma que habrá de adoptar el sujeto que lo

¹¹ Dicha concepción estuvo planteada, antes de Jakobson, por Ferdinand de Saussure (2010), quien utilizó la lingüística para dotar a la antropología de toda la perspectiva simbólica de la cultura.

¹² Previo a Echeverría, el concepto de cultura ya había sido planteado desde la perspectiva marxista por Lenin y, posteriormente, por Gramsci. Ambos aportes han alimentado la reflexión contemporánea sobre la cultura, no obstante, a diferencia del punto de vista antropológico, estos autores no plantean el concepto desde un enfoque semiótico, sino que “abordan el análisis de las producciones culturales sólo o principalmente en función de su contribución a la dinámica de la lucha de clases y, por lo tanto, desde una perspectiva políticamente valorativa” (Giménez, 2005: 56). Estas y otras concepciones de cultura pueden consultarse en la obra de Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura* (2005).

consume (Echeverría, 1998:170). Poniendo un ejemplo: la forma de una silla limita el significado de cómo consumirla -una silla no es para “acostarse”, es para “sentarse”; la forma “pantalón” implica una manera determinada y socialmente institucionalizada de cómo usarse, que difiere de la forma “falda”; un derbake se toca tradicionalmente de cierta manera y no de otra; y lo mismo ocurre con cualquier objeto. La propia forma de cada uno implica que el sujeto se comporte respecto a él de cierta manera, la figura de un objeto nos indica cómo interactuar con él, forma que ha sido construida socialmente. Así, cada objeto implica –o significa- la forma misma de su consumo. Es por ello que cada objeto práctico es a la vez 2 cosas: su propia forma o figura y lo que ella significa (Echeverría: 2001)¹³.

Y es también por ello que producir y consumir objetos es lo mismo que producir y consumir significados. El hecho de que los sujetos sociales produzcan formas particulares implica necesariamente que dichas formas contengan un significado igualmente particular. No es lo mismo consumir algún líquido en una copa de vidrio que en una jícara de madera. En este ejemplo, las formas “copa de vidrio” y “jícara de madera” son, cada una, producto de un proceso histórico y social que terminó cristalizándose en esa figura específica. Más adelante se verá cómo hacer música a través de un derbake implicará algo distinto que hacerlo, por ejemplo, mediante una batería. Es decir, esas formas se produjeron con intenciones diferentes, tienen una historia desigual, significan cosas distintas. Cualquier objeto que se produce tiene un significado implícito, derivado de su proceso social de producción.

La reproducción social implica entonces dos planos: el material y el simbólico o de los significados¹⁴. Reproducirse materialmente, en el ser humano, es igual a

¹³ Esto no implica que la materialidad de un objeto defina *per se* la forma en que ha de usarse, sino que éstos contienen una significación a partir de su proceso específico de producción.

¹⁴ Uno de los primeros en desarrollar la perspectiva semiótica de la cultura fue el antropólogo Clifford Geertz. En contra de la tendencia a entender la cultura como un concepto omniabarcador utilizado para dar respuesta a todas las incógnitas de la vida social (E.B Taylor en Geertz, 1983), este autor propone entender la cultura de forma delimitada como una urdimbre o un tejido de significaciones que debe ser interpretado (Geertz, 1983). Por lo tanto, el ejercicio de analizar la cultura no debe consistir en buscar leyes universales, sino en interpretar tales significaciones para así poder explicar las expresiones sociales. Para desarrollar este concepto, Geertz se apoya en uno de los padres fundadores de la sociología, Max Weber, quien concibe la sociedad como una trama de significaciones. En efecto, para Weber (2004), toda acción social debe entenderse como aquella a la que los sujetos enlazan un sentido subjetivo, es decir, un significado.

reproducirse simbólicamente. La producción y consumo del mundo material conlleva necesariamente la producción y consumo del mundo simbólico. Los objetos materiales no pueden existir sino a condición de significar. Así, el segundo plano de reproducción material, es decir, el plano de la socialidad y de la politicidad, resulta ser en esencia un plano semiótico. En palabras de Echeverría: “El proceso de reproducción social es [uno] al que le es inherente la semiosis, la producción y el consumo de significaciones –de signos propiamente dichos y no sólo de señales, como en la comunicación animal-.” (Echeverría, 2001: 84). Por lo tanto, si existen múltiples formas de reproducción material, existen también múltiples formas de reproducción simbólica, y ello impactará irremediablemente en la subjetividad de los sujetos y en su identidad.

Ahora bien, los objetos son resultado de un sujeto social que los produjo. Esto significa que son formas sociales. Cualquier objeto que produzcan los seres humanos –quienes por fuerza están insertos en un conjunto social- es considerada una forma social. El maíz, un libro, un edificio, un instrumento musical... todas, incluso las que parecen más cercanas a la naturaleza, son formas sociales generadas a partir de la politicidad de un sujeto social que se organizó para producirlas. Una mazorca, por ejemplo, aunque sale de la tierra, no pudo haber sido producida sin que un colectivo humano creara las condiciones para sembrarla, cuidarla y cosecharla.

Por otra parte, es necesario precisar la relación entre un sujeto social y sus miembros individuales para que no haya confusión cuando se habla de la producción de formas sociales. Se definió antes al sujeto social como una entidad global y abstracta, compuesta por miembros individuales concretos, interconectados a partir de labores de producción y consumo dadas en un momento y situación histórico específico. Por ejemplo, el pueblo Huichol en México es un sujeto social y la tribu Yoruba en África es otro. Ambos sujetos crean y producen distintas figuras de reproducción, diferentes tipos de casas, herramientas, vestimenta, música. No obstante, quienes materializan todos esos objetos son los miembros del sujeto, es decir, individuos concretos. Un objeto práctico no puede ser creado por un ente

global abstracto sino por personas reales. Sin embargo, ello no significa que una única persona sea la responsable de crear una forma social. Aunque un individuo termina materializando el objeto, la idea central es que ese objeto es producto de un desarrollo histórico y social que posibilitó su existencia. Incluso la persona es el resultado de condiciones socio-históricas específicas. Pensemos en alguien que construye un djembé (instrumento musical africano de percusión). Aún en un caso hipotético en el que un solo individuo construyera todo el tambor, la simple existencia de la forma “djembé” es el resultado de una sociedad concreta, de relaciones sociales específicas que generaron las condiciones de posibilidad para la existencia de esa figura y de prácticas sociales que hicieron que este instrumento se volviera una tradición.

Las formas sociales tienen una historia al igual que sus significados, y tanto la forma misma como su significado están siempre abiertos a la posibilidad de transformarse, pues surgen de la práctica de los sujetos y, al igual que ellos, experimentan el transcurrir del tiempo, por lo que ninguna forma surge de la nada: siempre es resultado de un proceso socio histórico particular¹⁵. Ahora bien, pensemos en esos ejemplos en los que una persona ha inventado algo, como el clásico ejemplo de la imprenta de Johannes Gutenberg. Si bien Gutenberg terminó materializándola, no la produjo de la nada. Para diseñarla partió de ideas que ya existían, utilizó materiales -producidos por otras personas- que llevaban mucho tiempo siendo utilizados y se valió de medios institucionalizados por la sociedad alemana para crearla. Así pues, tanto el producto como el mismo Johannes fueron resultado de condiciones socio-históricas específicas que posibilitaron que esa nueva forma social fuera producida. Con esto quiero reiterar que la construcción de la socialidad es voluntaria pero social,

¹⁵ La idea de articular la perspectiva semiótica de la cultura con el contexto socio histórico en que estos significados se producen es parte fundamental del planteamiento del sociólogo John B. Thompson. En *Ideología y cultura moderna* (2002), recuperando autores como Geertz, dicho autor plantea que el concepto de cultura puede utilizarse para referirse al carácter simbólico de la vida social, no obstante, es necesario incluir en el análisis las relaciones de poder, formas de conflicto o la desigual distribución de recursos, según sea el caso. De esta forma, Thompson define una *concepción estructural* de la cultura, en la que “los fenómenos culturales pueden considerarse como *formas simbólicas en contextos estructurados*; y el análisis cultural puede concebirse como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas” (Thompson, 2002: XXIV).

no individual. Son procesos sociales e históricos los que posibilitan el dar forma a la socialidad.

No obstante, ello no significa que el ingenio, la creatividad o la “individualidad” de Gutenberg no hayan tenido nada que ver. Al contrario, es a partir de la práctica de los individuos concretos como pueden producirse nuevas figuras sociales, nuevas ideas. Las prácticas de los miembros del sujeto social son las que otorgan dinamismo a éste en todos los sentidos. Ejemplificando lo anterior, en el último capítulo de esta investigación se observará cómo sujetos mexicanos han propuesto una práctica novedosa y creativa para la forma “derbake”. Lo que hay que entender es que la práctica de los individuos deviene de condiciones y relaciones específicas, ya institucionalizadas.

Además, la producción de un objeto no suele ser el resultado del trabajo de una sola persona. Por ejemplo, fabricar un djembé (de la forma tradicional) implica obtener un trozo de madera y tallarlo para que tenga forma de copa; posteriormente debe ahuecarse, lijarse y cubrirse con cera. Por otra parte, debe generarse un aro de hierro, piel de cabra y lazo, para poder fijar dicha piel a la madera utilizando el aro y trenzando el lazo alrededor. En ciertos casos, para finalizar, también se decora la madera.

Es casi imposible -o por lo menos poco usual- que una sola persona produzca todo el tambor de la nada, con todos los elementos que se requieren. Quien genera dichos elementos, quien ha diseñado y construido los medios y herramientas, y ha institucionalizado o vuelto tradicionales esas formas, no es un individuo aislado, sino un conjunto social organizado durante un largo periodo de tiempo.

El djembé entonces está cargado de significados a partir de su forma y de todas las relaciones sociales que implicaron su construcción y reproducción, eso sin contar los múltiples usos simbólicos que pueden dársele a su práctica. Todos estos factores, inherentes a este tambor específico, también determinan cómo un sujeto habrá de comportarse respecto a él, para qué habrá de usarlo y cómo. El sujeto interpretará cómo incorporará esa forma a su propio comportamiento, cómo habrá de dejarse modificar por ese objeto y en qué medida (Echeverría, 2001).

Es por todo lo anterior que la producción y consumo de objetos es en esencia un proceso de comunicación, pues fabricar un objeto es también cifrar un mensaje en él, un factor simbólico, mientras consumir dicho objeto implica necesariamente recibir e interpretar el mensaje de su significado. Como un mismo sujeto contiene en sí mismo las fases de productor y consumidor:

En la fase productiva sucede como si el sujeto humano intentara “decir algo” a ese “otro” que será él mismo en el futuro “inscribiéndolo” en el producto útil; intención que se cumpliría en la fase consuntiva, cuando él mismo, deviniendo “otro”, “lee” dicho mensaje en el útil producido. (Echeverría, 2001: 82-83).

De esta manera, el nivel de reproducción social, que es en esencia un nivel simbólico, revela su carácter comunicativo. Para poder abordar la definición de la cultura es necesario explicar cómo es que esta comunicación se lleva a cabo y la importancia del código lingüístico en la creación y transmisión de significados.

Código lingüístico y código cultural

Para ilustrar este proceso de creación y comunicación de significados, y explicar cómo la producción material está ineludiblemente ligada con la significación, Echeverría (2001) utiliza la teoría de la comunicación lingüística propuesta por Roman Jakobson en 1960. En dicho proceso existen los siguientes elementos: un agente emisor que cifra un mensaje, un agente receptor que lo descifra, una conexión física entre ambos a la que llama “contacto” (el aire, el sonido), un mensaje que consiste en la información que el emisor cifra e incorpora en el contacto, haciendo de él un material simbólico, y el elemento que permite que la información pueda ser cifrada y descifrada por los agentes y que se pueda incorporar en el contacto una consistencia simbólica: el “código”. Este último es el elemento lingüístico que tanto el emisor como el receptor poseen, y del que ambos hacen uso activo para llevar a cabo el acto comunicativo.

En el proceso de la comunicación lingüística, al igual que en el de producir objetos prácticos, existen 2 momentos: el de producción y el de consumo. En el primero el emisor se apropia del exterior - al que Jakobson llama “referente”, es decir, la naturaleza fuera del emisor con la que éste tiene contacto-, toma una información acerca de dicho referente, la cifra a través del código lingüístico de simbolización que posee y la envía a través del contacto, convertido ahora en mensaje, al receptor. En el segundo momento el agente receptor recibe el mensaje y, haciendo uso activo del código, descifra la información, hecho que le permite apropiarse cognitivamente del referente.

Así, la función en esencia de todo acto de comunicación lingüística es referencial o cognitiva, es decir, existe por la necesidad de comunicarse con otros acerca del exterior (Echeverría, 2001). De esta manera, el código lingüístico, principalmente, posibilita el conocimiento y la comunicación del medio, que es lo que permite sobrevivir a los seres humanos. En este sentido, el código lingüístico tiene un carácter instrumental.

Echeverría incorpora la teoría de Jakobson al proceso de reproducción social porque producir formas y significados específicos sólo es posible a partir del uso del lenguaje, pero también porque el proceso de creación de objetos es esencialmente uno de comunicación de significados a partir de los mensajes que se cifran en la materialidad de dichos objetos. Tal comunicación durante la producción y consumo de formas sólo será posible a partir de la creación y el uso activo de un código específico compartido por todos los miembros del sujeto social en cuestión, al que Echeverría denomina código cultural. Dentro de este último, el factor lingüístico tendrá un peso preponderante.

Es importante señalar que, aunque el código lingüístico no es la única manera de transmitir e interpretar significados, la palabra es concebida como el elemento u objeto con mayor posibilidad de significación debido a su poca materialidad, puesto que la única materia que se transforma son las ondas sonoras (Echeverría, 2001). En otras palabras, debido a su carácter efímero, la palabra tiene una enorme capacidad semiótica y ello es lo que vuelve al lenguaje el elemento central en la

configuración de los distintos códigos culturales. Sin embargo, el lenguaje es solamente una forma de significación y en una sociedad existen múltiples formas de construir y transmitir significados. Todas esas formas conforman el código cultural.

Desarrollando esta idea, aunque el lenguaje se ha configurado como la forma más eficiente de comunicación, existen expresiones que transmiten significados sin la necesidad de usar palabras, como la música, la fotografía, la arquitectura o la danza. Es por ello que las expresiones artísticas son tan relevantes, pues trascienden el código lingüístico y transmiten significados que las palabras no pueden hacer de la misma forma, es decir, nos impactan sin necesidad de pasar por el lenguaje. Existen también múltiples cosas que nos impactan y nos significan algo, pero que no sabemos traducir en palabras. Aquello que podemos nombrar no se compara con todo aquello que no podemos, y que igualmente nos impacta. Esta manera de “hacer sentido”, de otorgar un significado a las cosas, es posible gracias al código cultural.

Otra forma de expresión no lingüística es justamente la de los objetos prácticos - como un derbake-, que a partir de lo que conllevó su proceso social de producción, nos transmiten un significado desde su propia figura y materialidad, sin necesidad de usar palabras. Utilizaré el ejemplo de una mesa: el simple hecho de percibir la forma “mesa” detona un proceso de significación en la que la propia figura o materialidad del objeto indica su significado y forma de uso: su forma, derivada de todo un proceso de producción cargado de significados, indica que “es para colocar objetos encima de ella”. Incluso si alguien viera una mesa por primera vez en su vida y no supiera lo que es, su forma le significaría “algo”, y ese algo estaría limitado por sus cualidades materiales y por el contexto histórico de recepción del propio objeto. La construcción lingüística vendría después, al racionalizar y poner en palabras lo que ese objeto significa. Así, lo que utilizamos para significar el mundo y para dar sentido a todo, incluso a aquello que no sabemos nombrar, es el código cultural, que implica todos los elementos significativos dentro de una sociedad.

De esta forma, si reproducirse socialmente implica necesariamente producir y consumir significaciones, esto sólo ocurre a partir del código cultural. Desde él se simboliza y otorga significado al mundo, y es gracias a éste que los sujetos pueden

incorporar nuevos referentes, significados y comunicarlos. En otras palabras, es el código cultural lo que permite que la reproducción social ocurra. Más aún, el ciclo de la reproducción como proceso de la vida social sólo es un producir/consumir significaciones, un cifrar/descifrar intenciones transformativas sobre la naturaleza de acuerdo a un *código* instrumental común (Echeverría: 1998).

Ahora, al igual que los objetos prácticos, el código es dinámico. Como las formas sociales están en constante transformación, el código (tanto el lingüístico como el cultural) también se encuentra en incesante construcción, reafirmación y modificación. En palabras de Echeverría, es “un código que, al ser empleado para constituir el sentido de las cosas, exige ser él mismo, simultáneamente, reconstituido, reafirmado con la misma o con otra composición” (Echeverría, 1998: 186). El código es también entonces resultado de procesos históricos y sociales específicos, que se modifica con la práctica de los sujetos, por lo que también es dinámico e inestable.

Por último, el código también es abierto. Como es practicado por cada uno de los sujetos individuales, significa que cada uno de ellos lo posee y utiliza de forma activa en su vida cotidiana. Por lo tanto, cuando el código de un individuo tiene contacto con el de otro, puede reafirmarse o incorporar nuevos elementos y modificarse. De esta forma, siempre existe la posibilidad de que el código –tanto individual como socialmente- pueda enriquecerse. En el caso de esta investigación, más adelante se verá cómo un nuevo elemento (el *derbake*) se incorpora al código cultural local.

Así, la reproducción social consiste en un juego de reciprocidades entre sujetos, que son al mismo tiempo productores y consumidores de objetos, significados y código. El cómo los sujetos utilizan dicho código para construir objetos y significados impactará decisivamente en su subjetividad e identidad, tanto individual como colectiva¹⁶. Es por ello que todos los individuos sociales están:

¹⁶ En el capítulo III de esta investigación podrá observarse cómo la forma “*derbake*” es interpretada de manera específica por músicos mexicanos, para quienes tal instrumento ha implicado significados particulares, y cómo dichos significados han impactado en sus subjetividades y en la forma de su socialidad.

(...) en un proceso permanente de “hacerse” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros y dejándose “hacer” por ellos. Todos intervienen, los unos en la existencia de los otros, en un juego cruzado de reciprocidades; todos se transforman entre sí tanto directamente, uno a uno, como indirectamente, a través de la transformación del conjunto de ellos. (Echeverría, 2001: 84)

Siendo así, construir la forma de la socialidad consiste en producir figuras específicas, cifrando mensajes en ellas, modificando en su forma al sujeto que las consume, y consumir dichas figuras, recibiendo e interpretando un mensaje y dejándose transformar por él. Al hacer esto último, también se está invitando al otro a transformarse (Echeverría, 2001). Por lo tanto, cada individuo tiene la capacidad de alterar la figura o identidad del otro y, en conjunto, de modificar la identidad del sujeto social global. Antes de abordar la definición de cultura se hablará, por último, de la configuración de la identidad.

La identidad del sujeto social y de sus miembros

Se dijo ya que la figura de la socialidad dependerá de las formas que los sujetos sociales den a los objetos y procesos con que satisfacen sus necesidades. Por lo tanto, dicha forma dependerá de las figuras que el sujeto social elija y construya para reproducirse. Ésta se concretará en relaciones específicas complejas al interior del colectivo, a partir de las cuales se llevará a cabo la producción y consumo de objetos y significados. De esta manera, cuando un sujeto social construye su forma específica, construye al mismo tiempo su identidad y la identidad diferencial de sus miembros (Echeverría, 1998).

Es decir, cuando el sujeto social decide transformar la naturaleza para obtener un beneficio de ella, proyecta también su propia transformación, en palabras del autor, el sujeto “proyecta ser él mismo pero en una figura diferente (así sea sólo la de ‘satisfecho’) a partir del momento en que llegue a consumir las transformaciones que pretende hacer en la naturaleza.” (Echeverría, 2001: 64). Al ser así, la modificación

de la naturaleza es una transformación que impactará en la forma del sujeto, pues no hay manera en que el sujeto pueda inventar o modificar los objetos con que se reproduce sin que con ello invente o modifique también su propia figura.

Es así como “el sujeto social transforma su identidad al introducir modificaciones cualitativas o de forma en la consistencia de las cosas que componen su mundo” (Echeverría, 2001: 68). Con su práctica reproductiva, al producir y consumir la forma concreta de su socialidad, el sujeto produce su propia forma. Construir la especificidad de su socialidad equivale entonces a construir su propia especificidad, a definirse así mismo, a construir su identidad. En otras palabras, al elegir unas formas determinadas para su reproducción, el sujeto se da una figura determinada y no otra: “El proceso de reproducción social sería así un proceso a través del cual el sujeto social se hace a sí mismo, se da a sí mismo una determinada figura, una “mismidad” o identidad”. (Echeverría, 2001: 64).

Por lo tanto, al igual que las formas sociales y la figura de la socialidad, la identidad es resultado de transformaciones socio-históricas concretas. Esto quiere decir que la identidad también es dinámica, se construye y reafirma con la práctica cotidiana de los sujetos. Es aquí donde las palabras de Sartre cobran todo su sentido e impacto: la realidad humana debe *hacerse* en lugar de *ser*, *ser* es *elegirse*, la realidad humana está completamente abandonada a la necesidad de construirse hasta en el más mínimo detalle. (Sartre, 1943; citado en Echeverría, 1998: 166)

Como esta necesidad del ser humano de hacerse a sí mismo parte de la condición de que para él las formas de reproducción nunca son fijas, entonces transformarse a sí mismo es algo que necesariamente le ocurre al sujeto. De esta manera, al sujeto resultante del proceso de reproducción social le está no sólo abierta sino impuesta la posibilidad de ser diferente del sujeto que lo inició (Echeverría, 2001). En el caso de estudio que se está tratando, por ejemplo, los músicos tendrán una forma diferente antes y después de incorporar el derbake a sus prácticas musicales. Esto se reflejará, entre otras cosas, en que a partir de la práctica cotidiana del instrumento, algunos se identificarán a sí mismos como “derbakistas”.

Es por las mismas razones que las relaciones entre los miembros del sujeto social no están determinadas por naturaleza, como sí lo están para el resto de los animales gregarios. Antes se explicó que lo que da identidad a éstos últimos es cómo están colocados dentro del conjunto de relaciones al interior de su colectivo. La función específica que desempeñen dentro del proceso general de reproducción de su grupo, es lo que define su identidad en calidad de representante o ejemplar de la identidad de su especie (Echeverría, 1998). Retomando el ejemplo de la colmena, la identidad de una abeja zángano siempre será, por naturaleza, esa: *abeja zángano*, y al serlo se ocupará siempre de las mismas funciones al interior de la colmena, eso es lo que la identificará.

No obstante, la identidad del ser humano nunca estará determinada por naturaleza, pues el sujeto “debe modificar y ‘usar’ las relaciones sociales de convivencia que le caracterizan y que interconectan e identifican a sus diferentes elementos o miembros individuales” (Echeverría, 2001: 62). Es decir, es verdad que, naturalmente, un individuo es un representante del género humano, pero su politicidad y libertad implican que no tenga una función específica dentro de su colectivo que deba cumplir instintivamente desde el nacimiento hasta la muerte, y que no esté colocado siempre en la misma posición dentro de las relaciones de su grupo¹⁷. Es esto a lo que Echeverría se refiere con que el sujeto debe modificar y ‘usar’ las relaciones sociales de convivencia que le caracterizan. Si la socialidad no es algo definido por naturaleza, tampoco lo son las relaciones al interior del grupo. Cada sujeto social debe crearlas y definir las, y el cómo se definan estas relaciones dará una figura determinada a la identidad del sujeto. Siendo así, “la identidad del sujeto humano – lo mismo comunitario que individual- consiste en la figura concreta que tiene en cada caso el conjunto de relaciones de convivencia que lo constituyen, la figura concreta de su socialidad” (Echeverría: 2001, 65).

¹⁷ Hay que aclarar que no en todos los colectivos de animales se da una especialización tan definida de funciones como en una colmena, por ejemplo, en una manada de elefantes, la de mayor edad o “matriarca” es la que guía al resto. Un elefante no nace matriarca, sino que se convierte en ello al llegar a ser la de mayor edad. No obstante, las funciones que desempeñe cada miembro del grupo a lo largo de su vida están marcadas por instinto, y esta es la diferencia con los colectivos humanos.

Ahora, es necesario precisar que la identidad del sujeto global no determina la identidad de sus miembros individuales. Es la práctica de estos últimos la que lo hace. No obstante, al igual que las formas sociales, las identidades individuales se construyen dentro de contextos sociales ya institucionalizados. Cuando un individuo nace dentro de un colectivo, ya existe una estructura de relaciones específica dentro de la que el nuevo sujeto se desarrollará y podrá elegir.

Pongamos un ejemplo: el sujeto social “pueblo Rarámuri” en México ha construido, históricamente, las condiciones para la definición de su identidad. También ha construido estructuras de relaciones específicas en su interior – estructuras que difícilmente tendrá otro sujeto social-, que permiten que la producción y consumo de objetos para su reproducción se lleve a cabo. Y la producción de objetos específicos del pueblo Rarámuri trae consigo construcciones simbólicas que sólo pertenecen a él. Son todos estos factores los que definen la identidad de dicho pueblo, y cuando un nuevo sujeto nace dentro de él, ciertamente puede elegir y construir su identidad individual, pero las elecciones que tome estarán condicionadas, en principio, a las posibilidades que le ofrezca el pueblo Rarámuri. Al ser así, el sistema de producción y consumo de objetos y significados que define la identidad del sujeto global, “establece el conjunto de líneas de fuerza, la red de posibilidades dentro de la cual cada uno de los individuos sociales tiene su ubicación diacrítica y puede afirmar su identidad singular” (Echeverría, 2001: 70).

Por otra parte, la identidad del sujeto abstracto “pueblo Rarámuri” sólo puede concretarse cuando individuos reales la reafirman. Cuando los miembros realmente existentes que lo componen, con su práctica cotidiana, eligen y actualizan las posibilidades que ofrece este pueblo, y se sitúan realmente dentro del sistema de relaciones existente al interior de ese colectivo, reafirman la identidad global “pueblo Rarámuri”. Así, las identidades global e individual también se encuentran en un juego de reciprocidad. En palabras del autor: “La dinámica de la identidad del sujeto comunitario determina la dinámica de la identidad de los individuos sociales; pero también, a la inversa, la afirmación de la identidad de éstos determina la existencia del primero” (Echeverría: 2001, 71).

Por todo lo anterior puede decirse que la construcción de la identidad –tanto individual como comunitaria- parte de la reproducción de la vida social. Las múltiples figuras de reproducción material dan lugar a una enorme diversidad de formas de reproducción simbólica y, al ser así, existen por lo tanto múltiples formas de construcción identitaria. Dichas construcciones, al igual que los objetos prácticos, se encuentran en duda, pues deben reafirmarse o modificarse constantemente. Es por ello que:

Producir y consumir objetos resulta ser, para el sujeto social, un constante reproducir –instaurar, ratificar o modificar- la forma de las relaciones de producción y consumo. Siempre en proceso de re-sintetizarse – aunque sólo sea para reafirmarse en lo que es-, la identidad del sujeto social está permanentemente en juego, lo mismo como identidad global de la comunidad (...) que como identidad diferencial de cada uno de sus individuos sociales. Si el sujeto global tiene que hacerse a sí mismo, en el sentido de que debe darse una unidad “política” que no ha recibido por naturaleza, los individuos sociales que lo componen son también, necesariamente, partícipes de este destino. Su ubicación en el sistema de relaciones de convivencia también está, en esencia, siempre en juego. (Echeverría, 1998: 173)

Por otra parte, como la identidad global se reafirma con la práctica efectiva de cada uno de sus miembros, cada sujeto individual -pero siempre dentro de procesos sociales institucionalizados dentro de su sujeto global- puede contribuir a la alteración de sí mismo y de los otros. En palabras del autor:

La subjetividad de la comunidad haciéndose a sí misma, reproduciendo su identidad, está hecha (...) de la interacción de los innumerables actos en los que cada sujeto singular, más o menos individualizado, con el simple hecho de elegir, entre todas las posibles, una figura concreta para la forma de los objetos prácticos, está ‘haciendo’ al otro, alterando su identidad y, de manera necesariamente recíproca, está siendo hecho por él, alterado por él en lo que es. (Echeverría, 2001: 70)

Por último, es necesario precisar que ni las formas sociales ni las identidades varían a cada momento, pues ello conllevaría un caos absoluto y no podría haber permanencia en ninguna de las sociedades. La práctica de construcción puede y suele ser una de reafirmación, de institucionalización de formas o identidades, y es

por ello que puede haber orden y continuidad en el orden social. No obstante, las prácticas de reafirmación siguen siendo eso, prácticas, es decir, no hay nada estático ni automatizado en las dinámicas sociales. Citando a Echeverría:

El sujeto social no puede sino cambiarse a sí mismo. Aun cuando aparentemente no lo hace cuando mantiene una misma forma y respeta las mismas instituciones, el mismo orden social, por largos períodos, ello es resultado de una repetida ratificación de ese orden, de una recreación o re-hechura del mismo. No hay posibilidad de un verdadero automatismo (...) en el sujeto social. (Echeverría, 2001: 69)

Es todo este proceso de construcción de la socialidad – de producción y consumo de objetos y significados, de institucionalización e invención de formas sociales, y de construcción, transformación y reafirmación de la identidad- lo que engloba la dimensión cultural.

El plano cultural

Toda esta dimensión de reproducción que en el ser humano va más allá de la simple reproducción “natural” puede llamarse plano cultural. Es aquel que surge a partir de un sujeto social que construye formas específicas de objetos prácticos, de relaciones sociales y de figuras simbólicas. La cultura surge de la necesidad de decidir, que conlleva inevitablemente a la producción de formas sociales y significados casi inagotables. Ello, como ya se desarrolló en un apartado anterior, implica la comunicación a través de un código compartido, mismo que permite la apropiación cognitiva del exterior y la supervivencia de los miembros del sujeto social. La cultura también implica, a partir de todo este proceso de reproducción, la construcción de la identidad de un sujeto social global y de cada uno de sus miembros individuales.

El plano cultural, por tanto, es el de la diversidad de figuras, tanto materiales como simbólicas, que se origina a causa de la necesidad de inventar(se) del ser humano.

Es la consecuencia necesaria de un ser que está dotado de politicidad y libertad, y que se encuentra inserto en circunstancias socio-históricas específicas. Esta dimensión se sobrepone a la reproducción material, porque al ser humano no le queda otra opción más que producir un mundo de formas específicas e ilimitadas que impactan en todos los ámbitos de su vida, figuras que están inevitablemente cargadas de significados.

No obstante, esto no significa que dicha dimensión defina lo material, o que primero se creen los significados y luego los objetos que habrán de materializarlos. En realidad, se trata de una relación dialéctica en la que formas y significados se definen mutuamente (Echeverría, 2001). En otras palabras, los objetos materiales creados por el ser humano no pueden existir si no es a condición de significar, así como un significado no puede transmitirse si no es a través de la modificación de la materialidad (así sea, como en las palabras, la simple manipulación de ondas sonoras). De esta forma, la materialidad y el significado del objeto se dan de manera simultánea, se influyen de forma recíproca.

El ser humano produce objetos para sobrevivir, les otorga significados y a partir de ellos continúa produciendo, repitiendo o modificando las formas. Dichos significados se construyen porque el ser humano tiene la necesidad de dar una explicación a aquello que vive, y existe bajo la condición de otorgar un sentido a sus experiencias y a todo aquello que crea. Por lo tanto, las formas que produce y sus significados se definen mutuamente a partir de lo que el ser humano crea, vive, racionaliza y significa. Dicho de otra forma, la cultura surge de todo aquello que el ser humano cultiva, tanto simbólica como materialmente, en cada aspecto de su vida. De hecho, la palabra "cultura" viene del latín *cultus* (cultivo, cultivado) y *ura* (resultado de la acción), y puede definirse como todo aquello que el ser humano cultiva a partir y a través de lo que vive.

De esta manera, el plano cultural puede apreciarse en todos los ámbitos de la vida del ser humano, pues se refiere a todos los objetos o formas materiales y simbólicas en su conjunto que éste ha producido, desde los más simples (como una silla) hasta los más complejos (como una religión o el Estado Nación). En otras palabras, es todo

lo que se ha cultivado material y simbólicamente, siempre dentro de un contexto y circunstancias específicas. Es por ello que todo lo que se cultiva tiene que ver con los procesos socio históricos que cada sujeto social ha experimentado. Al ser así, la reproducción material y simbólica se traduce en formas sociales muy diversas que varían de un sujeto social a otro, pues a partir de sus circunstancias y entornos, cada uno ha otorgado significados distintos a aquello que lo rodea y construido significaciones diferentes a partir de lo que vive y de las figuras específicas que construye.

Para ilustrar lo anterior, Echeverría (2001) pone los siguientes ejemplos: no todas las sociedades han desarrollado una técnica de la misma manera, por ejemplo, los teotihuacanos, aunque produjeron formas circulares, no desarrollaron la rueda de la misma forma 'productiva' que otras sociedades en diferentes partes del mundo; dentro del mundo institucional, la doctrina cristiana ha sufrido siempre adaptaciones y modificaciones dependiendo de la región en que se ha establecido; en el mundo no existe "la democracia" sino distintas maneras en que ella se ha desarrollado e institucionalizado, siempre con particularidades específicas dependiendo de la época y el lugar; y lo mismo puede decirse del socialismo realmente existente, que no ha sido lo mismo en Alemania que en Rusia, China o Cuba. Esto significa que toda figura que el ser humano haya producido tendrá esta particularidad, por ejemplo, las formas casa, piano, derbake, religión, ecologismo, diferentes modelos educativos o económicos, prácticas musicales y una inagotable lista, que han tomado figuras diferentes dependiendo de su contexto sociohistórico.

Es por eso que la cultura no es una dimensión más de la vida que se codee con otras, como la dimensión económica, política o social. La cultura es el conjunto de todas ellas, las rodea y comprende a todas:

(...) al hablar de cultura pretendemos tener en cuenta una realidad que rebasa la consideración de la vida social como un conjunto de funciones entre las que estaría la función específicamente cultural. Nos referimos a una dimensión del conjunto de todas ellas, a una dimensión de la existencia social, con todos sus aspectos y funciones, que aparece cuando se observa a la sociedad tal como es cuando se

empeña en llevar a cabo su vida persiguiendo un conjunto de metas colectivas que la identifican o individualizan (Echeverría, 2001: 45).

Esto quiere decir que, históricamente, cada conjunto humano ha dado una figura particular a su reproducción en todos los sentidos. Las maneras en que cada sujeto social resuelve las necesidades para su supervivencia, la forma que a partir de ello les otorga a los objetos que produce, y todo lo que material y simbólicamente ha cultivado, dependen de las circunstancias, herramientas, decisiones, capacidades y entornos histórico geográficos de cada grupo. Por lo tanto, la figura de la socialidad y las construcciones identitarias que se generan son el resultado de diversas transformaciones socio-históricas específicas. Todos esos procesos, que han variado de un sujeto social a otro a lo largo de la historia de la humanidad, son la causa de que exista una multiplicidad casi inagotable de figuras materiales y simbólicas (o culturales) en todo el mundo (Echeverría, 2001).

Para finalizar este apartado, resumiendo lo expuesto hasta ahora, el plano cultural surge de la práctica de los sujetos, de su apropiación cognitiva de la naturaleza para poder transformarla y de todas las figuras que se producen o “cultivan” a partir de ello. A partir de la transformación del medio y de la creación de objetos se producen y consumen significados, mismos que originarán las estructuras simbólicas que impactarán en la subjetividad de los sujetos, y que terminará por definir su identidad. Todo ello sólo es posible a partir de la creación y el uso de un código instrumental que permita comunicar y simbolizar el mundo. Ese es el código cultural y la reproducción social gira en torno a éste, pues a partir de él se otorga significado. Dentro de dicho código, el cómo los sujetos utilizan el lenguaje para significar y lo que producen a partir de ello impacta directamente en las formas culturales que generan. De esta forma, el código termina siendo un instrumento para la concreción del plano cultural, para la definición misma de la socialidad.

Aunado a ello, el código cultural es abierto y dinámico, por lo que, si un sujeto llega a un lugar nuevo o tiene contacto con formas culturales diferentes a las suyas, la manera en que utiliza el código siempre tiene la posibilidad de actualizarse y crear nuevos significados, y en este sentido, puede enriquecerse (o empobrecerse). De

esta forma puede decirse que la cultura no es estática, pues todas las figuras materiales y simbólicas que un sujeto social cultiva y produce, el cómo simboliza el mundo, el cómo se comunica y consume siempre pueden adaptarse, reconfigurarse o reafirmarse. De ello se desprende que todo lo que sea resultado de procesos culturales (objetos, afinidades, ideologías, religiones, construcciones políticas, corrientes artísticas, sistemas de producción, sistemas económicos y un largo etcétera) no está dado o determinado “por naturaleza”. Todo ello se encuentra en un perenne proceso de reconstrucción. Ocurre lo mismo con la identidad -tanto colectiva como individual- pues su definición se inscribe en la construcción siempre dinámica del plano cultural.

Se puede concluir entonces que la cultura surge de un proceso dinámico que pertenece a la vida práctica de todos los días y que permea todos los aspectos de la vida social. La realidad cultural es dinámica, está siempre en proceso de reafirmación o reconstrucción y dicho proceso es el que permite configurar tanto la propia socialidad humana como la identidad y subjetividad.

Bonfil Batalla y la noción de control cultural

Guillermo Bonfil Batalla, en *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos* (1988), esboza una propuesta teórica partiendo de la siguiente premisa: dentro del proceso de configuración de la socialidad, las sociedades nunca se encuentran aisladas sino en contacto con otros grupos sociales. Un sujeto social global siempre se encuentra dentro de un conjunto de relaciones con otros. ¿Qué ocurre entonces a partir de estos contactos? ¿en qué afecta a una colectividad para la concreción de su propia forma relacionarse con otra? ¿cómo se define un sujeto social a partir de su relación con otro? La intención de Bonfil es crear una propuesta teórica que permita comprender cómo es que un grupo, su cultura y su identidad se relacionan internamente (dentro de la misma unidad social), pero, al mismo tiempo, que pueda entenderse la configuración de esta unidad en su relación con otros sujetos sociales, sus identidades y culturas (Bonfil Batalla, 1988). Para entender estos procesos, el autor propone la noción central de “control cultural”. En este apartado se desarrollará dicho concepto y los elementos que lo componen, ya que algunos de ellos se utilizarán para analizar el tema de la práctica musical que es el tema de esta tesis.

La vida cotidiana tiene que ver con decisiones

En cada una de las acciones cotidianas los sujetos deben poner en juego una serie de recursos de distintos tipos, que deben ser los adecuados para la acción que desean realizar. Estos recursos son conceptualizados por Bonfil como *elementos culturales*. Parafraseando al autor, para realizar todas y cada una de las acciones sociales -mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones- es indispensable la

conurrencia de elementos culturales de diversas clases que deben ponerse en juego. Para cada acción, esos elementos deben ser adecuados a la naturaleza y al propósito de la misma (Bonfil, 1988).

Los elementos culturales son de distintas clases. Bonfil los clasifica en las siguientes categorías:

Materiales: son todos los objetos, ya sea naturales o transformados por el trabajo humano, que un grupo esté en condiciones de aprovechar en un momento dado de su devenir histórico: tierra, materias primas, fuentes de energía, herramientas y utensilios, productos manufacturados, etcétera.

De organización: son las relaciones sociales sistematizadas al interior del grupo, a través de las cuales se hace posible la participación de los miembros para cumplir la acción.

De conocimiento: Son las experiencias asimiladas y sistematizadas que se elaboran, se acumulan y transmiten de generación a generación y en el marco de las cuales se generan o incorporan nuevos conocimientos.

Simbólicos: Son los códigos que permiten la comunicación entre los miembros del grupo al momento de realizar alguna acción. Aunque el código fundamental es el lingüístico, existen otros sistemas simbólicos que se comparten al interior de un grupo.

Emotivos: que también pueden llamarse subjetivos. Son las representaciones colectivas, las creencias y los valores institucionalizados e integrados que motivan a la participación y/o a la aceptación de las acciones, o al rechazo de ellas. La subjetividad es un elemento cultural indispensable (Bonfil, 1988).

Todos estos elementos son fundamentales para el funcionamiento de un sujeto social, pues “en los actos comunes de la vida cotidiana, como en acciones periódicas y en situaciones de excepción, tanto los conjuntos sociales como los individuos echan mano de los elementos culturales disponibles que son requeridos para cada caso” (Bonfil Batalla, 1988: 6).

Ahora, el contenido específico de cada apartado no puede fijarse como algo teóricamente predeterminado para todos los sujetos sociales existentes. Para el grupo indígena Mixe en México, por ejemplo, los elementos materiales o simbólicos serán unos, mientras que para los Inuit en Canadá o para los habitantes de la ciudad de México serán otros. Es por ello que el autor insiste que en cada caso es necesario hacer un estudio del conjunto social en cuestión para poder determinar el contenido real de dichos elementos. Además, es importante señalar que esta clasificación es puramente metodológica pues, en la realidad, la cultura no es un agregado de rasgos inconexos, sino una interrelación dinámica entre todos ellos que, aunque es orgánica, no siempre es armónica o del todo coherente. Esas contradicciones, tensiones o inconsistencias forman parte de los procesos y dinámicas de los sujetos (Bonfil: 1988).

Volviendo a la noción central, la puesta en juego de los elementos culturales necesarios para cualquier acción exige que se tenga capacidad de decisión sobre ellos. Esa capacidad de decisión es lo que el autor denomina *control cultural*. Dicha capacidad existe en distintas formas y niveles en cada sociedad y articula un conjunto global de relaciones específicas. En otras palabras, cualquier acción en la vida implica la necesidad de decidir sobre los elementos materiales y simbólicos a utilizarse, y estas formas de decisión se concretan de manera específica en cada grupo social, desarrollando relaciones sociales concretas.

No obstante, Bonfil, dentro de su propuesta, desarrolla que las maneras en que se toman decisiones varían dentro de un espectro muy amplio:

“no sólo de un grupo a otro sino al interior de cualquiera de ellos, según el nivel de las acciones consideradas. Hay acciones individuales, familiares, comunales, por grupos especiales, macrosociales, etc., y en cada una de ellas las decisiones se toman de una manera concreta cuyas características son material de investigación empírica. (...) El conjunto de niveles, mecanismos, formas e instancias de decisión sobre los elementos culturales en una sociedad dada, constituye el sistema global de relaciones que denomino control cultural” (Bonfil, 1988, p. 6).

En este punto es importante matizar que el autor no insinúa que todas las acciones que puedan ocurrir dentro de los grupos sociales partan de decisiones; aún dentro de la politicidad inevitable del ser humano puede haber acciones fortuitas, circunstanciales, que ocurren sin que haya habido un proceso de decisión efectuado específicamente para generarlas. En sus propias palabras:

“Hay, desde luego, acciones espontáneas, no concertadas, únicas, pero en la vida social parecen ocupar un espacio reducido, [sin embargo] tales acciones pueden dejarse de lado en esta reflexión porque la posibilidad de comprender los fenómenos descansa en el postulado de que hay regularidades en su ocurrencia y en sus características, lo que permite una aproximación metódica a los mismos”. (Bonfil, 1988: 6)

Regresando a los elementos culturales, Bonfil explica que, dentro de una situación de contacto entre grupos sociales, estos elementos pueden ser *propios* o *ajenos*. Los propios son los que el conjunto social ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores, y que es capaz de producir, reproducir, mantener o transmitir. Los elementos ajenos son aquellos que forman parte de la cultura que vive el grupo, pero que éste no ha producido ni reproducido. En situaciones de contacto entre grupos sociales, en especial cuando entre ellos existe una relación de sujeción o dominación de uno sobre otro, la cultura incluirá elementos tanto propios como ajenos (Bonfil, 1988)¹⁸.

Ahora bien, las decisiones sobre esos dos tipos de elementos también pueden ser propias o ajenas. A partir de la combinación de esas posibilidades, surgen las siguientes 4 categorías o ámbitos culturales:

Cultura autónoma. Ocurre cuando la unidad social (o el grupo) toma decisiones sobre elementos culturales que ella misma produce o conserva. Este ámbito es autónomo porque no hay dependencia externa en relación a los elementos sobre

¹⁸ Bonfil lo plantea así porque está estudiando procesos coloniales. Eso no significa que las relaciones de dominación sean las únicas en las que esto puede ocurrir. En la presente investigación, la noción de control cultural será utilizada para analizar la posibilidad de formas que no parten de una relación de dominación como aspecto central.

los que se ejerce control. En otras palabras, el grupo no depende de que otro conjunto social produzca los elementos sobre los que el primero habrá de decidir. Bonfil pone como ejemplo las prácticas curativas tradicionales que se realizan en muchas comunidades y grupos étnicos de México. En estos casos, los remedios que los curanderos preparan se hacen con elementos propios, generados a partir de un elemento de conocimiento también propio; la realización de las prácticas médicas obedece a decisiones internas, y el código simbólico que se utiliza para la comunicación en la relación médico-paciente es propio también.

Cultura impuesta. En este ámbito, ni las decisiones ni los elementos son propios del grupo. Uno de los ejemplos que el autor utiliza es el de la evangelización pues, al menos en las primeras etapas, ni el personal misionero, los contenidos dogmáticos, los rituales, ni las decisiones eran propias de los grupos evangelizados.

Cultura apropiada. Este ámbito se forma cuando el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. En este caso, los elementos continúan siendo ajenos, pues el grupo en cuestión no tiene aún la capacidad de producirlos por sí mismo. Ello implica que exista una dependencia externa en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales, pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso. El ejemplo que utiliza el autor es el de cualquier aparato o herramienta de producción externa que se utilice para fines propios, como una podadora de césped, una grabadora producida en otro país, un arma – o en el caso de esta tesis, un instrumento musical extranjero-, en fin, cualquier objeto producido por otro grupo social que se utilice para fines propios (Bonfil, 1988). Este ámbito de cultura apropiada es significativo porque implica el desarrollo de ciertas transformaciones en la subjetividad. Para decirlo con las palabras del autor:

El uso de tales elementos culturales ajenos implica, en cada caso concreto, la asimilación y el desarrollo de ciertos conocimientos y habilidades para su manejo, la modificación de ciertas pautas de organización social y/o la incorporación de otras nuevas, el reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permitan el manejo subjetivo del elemento apropiado, etc.; son esos cambios en la cultura autónoma los

que hacen posible la formación de un concepto de cultura apropiada. (Bonfil, 1988: 8).

Cultura enajenada. Este ámbito se forma con elementos propios del grupo, pero que se ponen en juego a partir de decisiones ajenas. En este caso el grupo ha perdido, al menos en cierta medida, la capacidad de decisión sobre sus propios elementos culturales. El ejemplo que utiliza el autor es el de la folklorización de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico. En estos casos los elementos materiales, simbólicos y de organización propios quedan bajo decisiones ajenas, pasando a formar parte de la cultura enajenada. Otro ejemplo, en la situación de un grupo dominado, puede ser el de la fuerza de trabajo que, aunque es un elemento personal, puede quedar al servicio de decisiones ajenas, “bien sea por compulsión directa (trabajo forzoso) o como resultado de la creación de condiciones que indirectamente obligan a su enajenación (emigración, trabajo asalariado al servicio de empresas ajenas, etc.)” (Bonfil, 1988: 8).

Los ámbitos de cultura autónoma y cultura apropiada forman el campo general de la *cultura propia*, en el que los elementos culturales están bajo decisión del grupo. La cultura impuesta y la enajenada, por su parte, forman el campo de la *cultura ajena*, en el que los elementos culturales están bajo el control de otro grupo (Bonfil, 1988)¹⁹.

Con la intención de matizar las categorías anteriores, el autor señala que un mismo elemento cultural puede, en ciertos casos, estar sujeto a decisiones propias y, en otros, estarlo a decisiones ajenas. De esta forma, un mismo elemento puede formar parte de dos ámbitos de la cultura, dependiendo la forma y el contexto dentro del que se ponga en juego. Con ello queda claro que la ubicación de los elementos en uno u otro ámbito de la cultura no es inflexible. La ubicación de los elementos culturales no puede determinarse de antemano pues depende de las relaciones específicas de cada grupo social, y por ello es necesario hacer una investigación

¹⁹ El planteamiento sobre la cultura impuesta y enajenada también puede leerse desde lo que Adorno y Horkheimer (quienes escribieron desde la Teoría crítica) denominan *industria cultural* (1998). Este concepto hace referencia a la cultura de masas y a su modificación con base en bienes e ideas estandarizados.

empírica para conocer dichas relaciones en concreto. Es por esto que no puede decirse que los cuatro ámbitos de la cultura están definidos por los elementos que los componen, por sí mismos. Más bien, son las estructuras y relaciones de decisiones sobre dichos elementos los que definen la extensión y composición de cada ámbito, es decir, son las dinámicas y relaciones de control cultural las que lo hacen (Bonfil, 1988).

Por último, el autor insiste en la importancia de entender que todo el planteamiento anterior, que resulta ser muy esquemático, sólo adquiere sentido y concreción cuando se analiza en grupos específicos, pues la configuración de los distintos ámbitos de cultura no es la misma en todos los casos ni puede determinarse teóricamente. La única manera de conocer los procesos y niveles de control cultural de cada grupo es a través de la investigación empírica, pues “en cada grupo considerado y en los diversos momentos de su trayecto histórico, la configuración del control cultural y, en consecuencia, las acciones específicas que integran cada uno de los cuatro campos, puede variar considerablemente” (Bonfil, 1988: 8). Es decir, su propuesta es la de un modelo analítico que busca determinar relaciones reales entre elementos culturales y ámbitos de decisión propios o ajenos, mismas que son producto de procesos históricos específicos de cada grupo social.

Niveles y estructuras de decisión

Existen diferentes niveles de decisión. Uno de ellos es el de la vida privada, que abarca decisiones individuales y de grupos pequeños que comparten la vida doméstica. Además de éste, en las distintas sociedades existen niveles de decisión diversos. Por ejemplo, en varios países de América Latina, las autoridades de las comunidades locales en el medio rural pueden tener un peso fundamental en la toma de decisiones de las acciones cotidianas. Existen también instancias de decisión de nivel superior, como los gobiernos estatales o

nacionales, las grandes empresas transnacionales, las instancias de decisión dentro de las organizaciones religiosas, etcétera (Bonfil, 1988).

Siendo así, y viendo que en una decisión pueden intervenir múltiples instancias, Bonfil se cuestiona cuál puede ser el criterio para definir que una decisión es propia. Explica entonces que, dentro de un grupo étnico (que es el tema que él está investigando), las decisiones propias son aquellas a las que se les reconoce legitimidad y que involucran principalmente elementos culturales propios. Debido a ello, lo que es una “decisión propia” tampoco puede definirse a priori, teóricamente, sino que debe definirse empíricamente y de manera simultánea a la definición del grupo y su cultura propia (Bonfil, 1988).

Aunque en esta tesis no se pretende estudiar un grupo étnico, el planteamiento de Bonfil es valioso porque permite comprender que la toma de decisiones propia es un proceso que forma parte de una cultura específica, y que ese proceso debe describirse y definirse empíricamente. De esta forma podrá entenderse, más adelante, el caso concreto de la apropiación y resignificación de un instrumento musical proveniente de otra cultura.

Ahora bien, el autor trata tres aspectos importantes al momento de tomar decisiones: el aspecto de la libertad, el de la negociación y el de las cadenas de decisiones. Comenzando por el primero, Bonfil señala que la toma de decisiones no se hace en absoluta libertad, sino dentro de un conjunto de circunstancias específicas. En sus palabras:

Ninguna decisión es absolutamente libre, sino que se toma siempre en un contexto dado que ofrece un número discreto de opciones posibles, en función de factores de muy diversa índole que forman parte de la circunstancia. (...) Es necesario tener en cuenta el marco de las limitaciones externas que restringen la gama de opciones posibles para el ejercicio de las decisiones propias; esos factores limitantes forman parte del sistema general de control cultural que se estudia: obedecen a decisiones ajenas que condicionan las decisiones propias. (Bonfil, 1988: 13)

El autor suscribe la postura de que tanto las decisiones como las acciones de la vida social son resultado de procesos y circunstancias históricas y sociales

específicas. Las decisiones no se toman en el aire. Todas estas circunstancias limitan o restringen una toma de decisión propia a una serie de opciones concretas, por lo tanto, las circunstancias histórico-sociales tienen una parte fundamental en el sistema de control cultural de cada grupo social.

Por otra parte, necesario tener en cuenta que, en muchos casos, una acción implica una cadena de decisiones, y que no siempre todas las decisiones necesarias son propias o ajenas. Con frecuencia, “la decisión superior, la que obliga a la acción, es una decisión ajena, en tanto que las decisiones que corresponden a la instrumentación pueden caer en el ámbito de lo propio” (Bonfil, 1988: 13). Por ejemplo, en casos de colonias o protectorados, la decisión superior y ajena del gobierno extranjero puede permitir un margen de libertad, por mínimo que sea, al momento de realizar las acciones. La manera en que esos mínimos márgenes de libertad de acción se aprovechan pueden revelar la presencia de procesos de resistencia, innovación o apropiación (Bonfil, 1988).

Por último, está el aspecto de la negociación. Ante una decisión de la sociedad dominante, el grupo tiene en ocasiones la posibilidad de negociar, es decir, de influir sobre las decisiones ajenas o dominantes.

La dinámica cultural de las relaciones interétnicas (*un sujeto nunca está solo*)

Los cuatro ámbitos de la cultura que se describieron anteriormente (cultura autónoma, cultura impuesta, cultura apropiada y cultura enajenada) no son estáticos, pues su configuración es el resultado de procesos y cambios que ocurren en las relaciones y en sus contenidos concretos. En palabras del autor, “El movimiento de los cuatro ámbitos de la cultura, la extensión mayor o menor de cada uno de ellos y los cambios que ocurren en los contenidos concretos que abarcan, deben entenderse en función de varios procesos principales.” (Bonfil, 1988: 15).

Recapitulando, los ámbitos de la cultura se forman a partir de la relación entre elementos culturales (propios o ajenos) y las decisiones sobre ellos (propias o ajenas). La configuración específica de esos elementos, las relaciones de decisión y la preponderancia de unos sobre otros es lo que define cada ámbito en específico. Ahora bien, que los elementos sean propios o ajenos significa que existe un contacto entre 2 o más grupos sociales distintos, así como una relación entre ellos. Estos contactos y relaciones pueden dar lugar a 6 procesos principales que influirán en la definición de los grupos, en sus elementos culturales, dinámicas y relaciones de decisión. Tales procesos son los siguientes:

Resistencia. Ocurre cuando un grupo dominado actúa para preservar los contenidos concretos de su cultura autónoma²⁰. La resistencia puede ser explícita o implícita, consciente o inconsciente. Es explícita y consciente, por ejemplo, cuando se defiende armadamente un territorio amenazado. Por otra parte, el mantenimiento de una costumbre o la actitud conservadora ante elementos o iniciativas ajenas puede ser una resistencia implícita o inconsciente.

Apropiación. “Es el proceso mediante el cual el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos” (Bonfil, 1988, 15). Cuando el grupo puede ya no sólo tomar decisiones respecto al uso de los elementos, sino que puede producirlos y reproducirlos por sí mismo, el proceso de apropiación termina y los elementos pasan a ser elementos propios.

Innovación: A través de este proceso, un grupo crea elementos culturales propios que pasan a formar parte de su cultura autónoma. Las innovaciones culturales son bastante frecuentes, pues no se está pensando en los grandes inventos que marcan el curso de la historia sino, sobre todo, en cambios cotidianos aparentemente nimios (Bonfil, 1988). En realidad, “otros procesos que aquí se están esbozando sólo son posibles porque en la cultura del grupo ocurren innovaciones: la apropiación de una tecnología, un objeto, una idea, sucede únicamente a condición de que se

²⁰ Aunque el autor se centra en los procesos intergrupales, yo utilizaré sus conceptos para abordar procesos más individuales.

modifiquen prácticas y representaciones simbólicas previas. Esas modificaciones son, en general, innovaciones” (Bonfil, 1988: 15).

Ahora bien, la creatividad expresada en los procesos de innovación no se da en el vacío sino en el marco de la cultura propia, más específicamente en el de la cultura autónoma, ésta es el plano que posibilita y al mismo tiempo pone límites a las capacidades de innovación. En otras palabras, los componentes específicos de este ámbito son la materia prima para la creación cultural (Bonfil, 1988).

Imposición. Es el proceso mediante el cual un grupo dominante introduce elementos culturales ajenos en el universo cultural de otro grupo. Las formas de imposición son muy variadas y pueden darse a través de diversos mecanismos, desde el uso explícito de la fuerza hasta la introducción por medios más sutiles, como el uso de propaganda. En los casos sutiles –pero no menos efectivos-, los elementos impuestos pueden distinguirse de los apropiados porque los primeros continúan bajo el control del grupo dominante, en tanto que un elemento apropiado queda sujeto a decisiones propias.

Supresión. A través de ella, el grupo dominante elimina espacios de la cultura propia del grupo dominado. Esto puede consistir desde la supresión de la capacidad de decisión hasta la de elementos materiales. Este proceso también puede ocurrir explícita y formalmente, o de manera implícita por condicionamiento indirecto.

Enajenación. El grupo dominante aumenta su control cultural al adquirir capacidad de decisión sobre elementos propios del grupo subalterno. “No elimina ni prohíbe tales elementos; únicamente desplaza al grupo dominado como instancia de decisión y pone los elementos culturales al servicio de sus propios proyectos o intereses” (Bonfil, 1988:16).

Estos seis procesos permiten comprender la dinámica de las relaciones interétnicas asimétricas en términos de control cultural. Como puede observarse en el proceso de innovación, no todos los cambios culturales obedecen a la relación entre grupos sociales; otros resultan de factores internos, endógenos, que actúan permanentemente en cualquier cultura. No obstante, es frecuente que los procesos

mencionados ocurran en situaciones de contacto entre grupos sociales. Por esta razón y por el tema específico de la investigación de Bonfil -que es la relación interétnica- se pone especial atención en las situaciones de contacto y relación intergrupales. Por otra parte, las relaciones entre grupos sociales no son necesariamente de dominación y subyugación. Debido a que en esta tesis el tema de investigación no tiene que ver con la relación entre un grupo dominante y uno subyugado, solamente se usarán los conceptos de apropiación en innovación.

Ahora bien, estos procesos no sólo son grupales sino individuales. En esta investigación se abordarán, más que grupos, individuos que comparten un elemento cultural común, y los elementos que se utilizarán serán los de cultura autónoma, cultura apropiada, apropiación e innovación.

Para redondear dichos conceptos, Bonfil utiliza el concepto de *Matriz cultural*. Esta noción es útil pues permite matizar la categoría de cultura autónoma. Se explicó ya que los contenidos específicos del ámbito de la cultura autónoma son variables y no pueden definirse a priori, sino que en cada caso debe hacerse una investigación empírica que los defina. No obstante, esta afirmación no debe llevarse al extremo de suponer que en el ámbito de la cultura autónoma pueden haber toda clase de elementos culturales sin relación alguna entre sí, por el contrario, este concepto sólo adquiere congruencia y utilidad si se parte de la premisa de que debe contener conjuntos de elementos y relaciones articulados, sistemas que relacionen y den sentido al total de elementos culturales que lo componen (Bonfil, 1988).

En otras palabras, la matriz cultural es el núcleo de elementos, representaciones y estructuras de relaciones dentro de un grupo social específico que da sentido a la existencia de éste. En él se incluyen sistemas organizados y articulados entre sí, que permiten la apropiación, creación e innovación de otros elementos. En este sentido, la “matriz cultural” se denomina así, precisamente, por su capacidad generadora (Bonfil, 1988).

Así pues, aunque los sujetos y sus relaciones cambien con el tiempo, la matriz cultural en la que se encuentran insertos permite que sus acciones, su vida cotidiana y sus decisiones sigan teniendo sentido dentro de un plano general de

representaciones colectivas e individuales. Parafraseando a Bonfil, este plano general o matriz específico de cada cultura, que es cambiante a lo largo del devenir histórico, articula y da sentido a los diversos elementos, particularmente en el ámbito de la cultura autónoma (Bonfil, 1988). Siendo así y teniendo en cuenta este concepto y su capacidad generadora, se pueden entender entonces, cabalmente, los procesos de apropiación e innovación de elementos culturales que se analizarán en esta tesis.

CAPÍTULO II. Relaciones histórico sociales en México y el desarrollo de la música de percusiones

La música, como cualquier otro aspecto de la socialidad, no surge de la nada, tampoco es como es por sí misma. Al pertenecer al código cultural, sigue siendo una materia a la que se le da forma, responde a un contexto más amplio que incluye relaciones socio históricas que la posibilitan e influyen en la transformación de las prácticas musicales, así como a las prácticas diarias de los sujetos.

El caso de México es un ejemplo concreto. Diversos factores han influido, posibilitado y definido las prácticas musicales a lo largo de su historia hasta llegar a nuestros días. En este capítulo se propone un recorrido a través de este desarrollo, hasta llegar a la época de la globalización y la revolución tecnológica, contexto en el que se inserta y desarrolla la práctica del derbake actualmente. En dicho recorrido será posible observar la transformación del código cultural en el ámbito musical a partir de las relaciones sociohistóricas que posibilitaron que las prácticas musicales se desarrollaran tal como lo hicieron, poniendo énfasis en los contactos intergrupales y su impacto en la conformación de dichas prácticas. A partir del siglo XX, la narración es más pormenorizada y se centra en las relaciones históricas y en las prácticas musicales de la ciudad de México pues, como se explicará posteriormente, es el espacio en el que se insertará y desarrollará el derbake.

El ritmo primigenio

¿Por qué surgió la música y cuáles fueron los primeros instrumentos musicales? Distintas disciplinas han intentado dar respuesta a estas preguntas. Paralela a la tesis que asegura que el instrumento primigenio fue la voz humana, que buscaba emular los sonidos de la naturaleza, está aquella que afirma que el primer instrumento musical fue percutivo. La inquietud tan natural y antigua por recrear

sonoridades de percusión viene de una raíz profunda que no es otra que el latido del corazón humano. Expuestos a él desde el primer momento, es un sonido – y un ritmo- que nos acompaña desde antes de nacer hasta la muerte. No es por tanto extraño asegurar que el primer impulso musical del ser humano fue reproducir patrones rítmicos. Los instrumentos primigenios, además de la voz, fueron entonces troncos, rocas y el propio cuerpo humano, donde también se percutía. No obstante, los vestigios de instrumentos percutivos en las diferentes culturas no pueden rastrearse sino hasta la creación de materiales resistentes al paso del tiempo, como la cerámica. Se asegura que es porque los materiales utilizados inicialmente se desintegraron con el paso del tiempo (como las pieles de animales con las que se hacían los parches donde se percutía), o porque, precisamente, se golpeaba sobre troncos o rocas, y esas marcas son difíciles de rastrear.

Ahora bien, ¿en qué momento se empezó a hacer música de manera socialmente organizada y con qué sentido? Desde la sociología, Georg Simmel se planteó estas interrogantes y concibió el hecho musical como una condición originaria del ser humano, para lo que se propuso analizar los usos y funciones de la música para descubrir cómo y por qué las sociedades se adueñan de ella para utilizarla en diferentes contextos (Hormigos, 2012). Así, en *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música* (1882), Simmel “realiza un estudio del hecho musical desde una vertiente eminentemente social, centrándose en el papel que ocupan la melodía y el ritmo en la vida cotidiana de las sociedades” (Hormigos, 2012: 4). En el desarrollo de su investigación, Simmel plantea que la música, al ser una exteriorización de nuestros sentimientos internos, necesita ser también una práctica social, y es ahí, en su relación con la sociedad, donde la música toma fuerza.

En realidad, el porqué de la música y del hecho de que haya acompañado a la humanidad desde prácticamente sus inicios, no es tema de esta investigación que, por lo demás, no tendría el espacio suficiente para abarcarlo. Quien ha disfrutado de la música pero, sobre todo, quien se dedica a ella con disciplina y pasión, ha podido vislumbrar, en su propia experiencia, la profunda raíz que estas respuestas pueden tener.

Música y percusiones en la época prehispánica

¿Cómo era la música en la época prehispánica y para qué se hacía? ¿qué papel jugaban las percusiones en estas prácticas y, sobre todo, cuáles fueron las relaciones históricas y sociales que posibilitaron que la música se desarrollara de esta forma? En Mesoamérica hay evidencias de instrumentos de percusión hasta avanzada la época prehispánica. En realidad, los instrumentos musicales más antiguos de los que se tiene registro son silbatos de una sola abertura, también de cerámica, que emulan sonidos de la naturaleza y datan de la era arcaica (Saldívar, 1934). Hasta la fecha, no se han encontrado restos de instrumentos percutivos de esta época.

El punto que no hay que perder de vista es que la música (como cualquier otra expresión cultural) no es como es solamente porque sí. Ésta cambia de forma y evoluciona junto con las sociedades que la practican, y al igual que los grupos sociales, es resultado de diversas relaciones históricas particulares. Partiendo de lo que señala Bonfil Batalla (1988) respecto a los procesos de contacto interétnico, uno de los factores principales que moldean esta expresión (al igual que a muchos de los otros elementos culturales de cualquier sociedad) es el contacto con otros grupos. En este sentido, lo primero que hay que vislumbrar es lo que señala Julio Estrada al principio de *La música en México* (1984): que el mundo musical prehispánico debe entenderse inserto dentro de “aquel universo integrado por un conjunto de pueblos cuyo desarrollo se ubica dentro de una larga evolución que comprende más de 3,000 años” (Estrada, 1984:13).

El contacto entre pueblos durante estos milenios fue intenso y constante. Esta época comprende desde el año 1500 a.C., año aproximado en el que aparecieron los primeros grupos sedentarios organizados en Mesoamérica, y culmina con el florecimiento y conquista de las grandes culturas mesoamericanas en 1521 d.C. Durante todos estos años, las guerras, el comercio y las relaciones políticas y diplomáticas mantuvieron en contacto a los distintos pueblos.

Como lo apunta Bonfil, las relaciones entre los diferentes grupos sociales hace que adquieran e intercambien aspectos culturales. Esto se refleja en que las distintas sociedades prehispánicas, dentro del amplio desarrollo cultural que tuvieron, participaron de varios rasgos comunes (Dultzin y Gómez, 1984).

Un rasgo característico y definitorio de la vida cotidiana que fue preponderante en las civilizaciones mesoamericanas fue el sentido religioso²¹. En palabras de Dultzin y Gómez, “el sentido religioso fue el principio fundamental de su quehacer social ya que la vida era considerada sagrada. No existió actividad humana que no requiriera su ritual” (Dultzin y Gómez, 1984:17-18).

Esta concepción religiosa definió las prácticas musicales de manera importante. Tan sagrada era la música para los pueblos prehispánicos que, en la concepción del pueblo teotihuacano, ésta venía del mismo reino del dios Sol, y los instrumentos para hacerla sonar eran dioses mismos convertidos en tambores. El primer registro oral sobre la aparición de los instrumentos musicales en el centro de México dice así:

Cuenta la leyenda que, cuando murieron los dioses en Teotihuacán, dejaron las mantas con que se cubrían, a sus sacerdotes. [...] Llenos de pesar, con el corazón oprimido, diéronse a caminar, a vagar sin rumbo fijo, invadidos de profunda tristeza; y erraron, vagabundos sin estrella, llevando en alto los divinos ropajes, temerosos de mancharlos con el polvo del camino o con el sudor de sus cuerpos, respetuosos de la memoria de sus divinos muertos. Uno de ellos llegó a la orilla del mar, se tendió en la arena, cansado de su continuo peregrinar y allí permaneció varios días, habiéndole hablado Texcatlipoca tres o cuatro veces, instruyéndole para que fuera a pedirle al dios Sol, cantores e instrumentos musicales para honrar el recuerdo de los dioses muertos y mitigar un poco sus penas.

Formáronle las tortugas, las ballenas y las sirenas un puente sobre el mar, por el que caminó el afligido creyente, llamando con enternecedoras y dulces

²¹ Una muy bella y detallada descripción de este estilo de vida, en el que el sentido religioso impactaba en el grueso de las actividades cotidianas, puede encontrarse en la novela *El corazón de piedra verde* de Salvador de Madriaga, publicada en 1942.

*palabras. Llegó a la morada del Sol y le expuso el motivo de su viaje; el Sol no queriendo disminuir su corte había prevenido a todos sus acompañantes que no contestasen a lo que habían escuchado, so pena de arrojarlos a la tierra; pero obró tal efecto el melífluo decir del mensajero, que hubo quien no pudiera resistir a la tentación de contestarlo, cayendo bajo la sanción del divino mandato, y fueron arrojados de la presencia del Sol dos personajes, el uno Huéhuetl, el otro Teponaztli, que vinieron a este planeta en compañía del devoto peregrino. [...] desde entonces tienen música los hombres en la tierra [...] y fue también desde ese día que los hombres pudieron celebrar sus danzas, la primera dedicada al loor y gloria de los dioses.*²² (Saldívar, 1934: 4-5)

Si las sociedades y culturas evolucionaron durante 3,000 años, su música, como parte de la forma concreta de su socialidad, también lo hizo. Lo mismo ocurrió con los instrumentos, y el contacto entre pueblos fue determinante para que, en cierto momento, tanto el huéhuetl como el teponaztli fueran utilizados prácticamente por todas las culturas que en ese momento habitaban el territorio. Saldívar explica que estos instrumentos se reprodujeron rápidamente por todas las tierras del Anáhuac y pasaron al Istmo, a Yucatán y a Centroamérica (Saldívar, 1934). Aquí puede observarse el concepto de cultura apropiada de Bonfil, pues en todo el país no sólo se apropiaron de estos instrumentos, sino que además los volvieron de su cultura propia, pues cada pueblo pudo recrearlo y construirlo por sí mismo.

Así pues, la concreción de la socialidad en esta región en específico, que en este caso tuvo un fuerte sentido religioso, impactó decisivamente en la música y en los mismos instrumentos musicales. Tanto fue así que:

El teponaztli y el huéhuetl eran dioses que vivían un exilio terrenal; por lo tanto eran tratados como imágenes mismas de dioses. Como instrumentos musicales tenían el poder de traspasar el umbral de lo sobrenatural para crear estados emocionales, incluso hipnóticos, en quienes se integraban en comunión con el

²² Saldívar considera este el primer relato oral debido a que precisar el origen de la música es imposible.

lenguaje sacramental del conocimiento supremo de los dioses. (Dultzin y Gómez, 1984: 20)

Saldívar explica que estos dos instrumentos conservaron su función preponderantemente religiosa. En Tabasco y Yucatán, por ejemplo, el teponaztli recibió el nombre de *tun-kul*, que significa tambor sagrado. Además, esta percusión se consideró símbolo de poderío en distintas regiones. Con el tiempo, el huéhuetl y el teponaztli se convertirían en los instrumentos principales, volviéndose indispensables en casi todos los ritos y ceremonias religiosas.

En Mesoamérica existía una enorme variedad de instrumentos musicales de distintos tipos, y todos ellos estaban pensados y diseñados para los rituales en los que se habría de rendir culto a las deidades. Los diversos instrumentos, como la música misma, eran concebidos y pensados para ser la mejor forma de entrar en contacto con los dioses. En palabras de Dultzin y Gómez, la música era:

(...) vehículo de comunicación, elemento intangible del contacto con lo sagrado (...) Cada calidad tímbrica...cada ritmo corresponde a determinado propósito y es ideado según el carácter de la ceremonia o danza (...) Tanto las sonajas como los silbatos y los tambores están asociados con lo sobrenatural por su carácter rítmico y vital” (Dultzin y Gómez, 1984: 20-21).

El nivel de desarrollo de las sociedades prehispánicas puede observarse en los instrumentos musicales. Julio Viguera (2013) expresa que se requerirían numerosos tomos de investigación etnográfica, etnomusicológica y de organología musical para abarcar todo el instrumental prehispánico de México y otras latitudes de Centro y Sudamérica. Hablando exclusivamente de percusiones, Saldívar describe al menos quince instrumentos distintos. Estaban los hechos de barro y con parche de piel de animal, generalmente de tigre. Existían también percusiones fabricadas con troncos ahuecados que se golpeaban con un remo, e incluso se hacían tambores con cráneos humanos que se ahuecaban en la parte superior y eran cubiertos por una membrana tensa que se golpeaba. En Monte Albán fue rescatado un enorme *chichahuaztli*, raspador de costilla de ballena, de más de dos

metros de largo, con ranuras ideadas para producir cuatro tesituras y cuatro timbres distintos (Dultzin y Gómez, 1984: 27).

Otro rasgo común de las grandes civilizaciones prehispánicas era la rígida estratificación social, que definía las prácticas musicales, más aún cuando eran parte de los ritos religiosos. Un ejemplo de ello es que no podía ser interpretada por cualquier persona. Para poder hacer música se necesitaba una amplia y más que disciplinada formación académica, y esto implicaba una fuerte estructura social, e incluso económica, que definía este tipo de práctica:

La música formaba parte de la jerarquización social que rígidamente se vivía en la época prehispánica. Era uso exclusivo de una casta de profesionales, que pedía del músico una educación extremadamente estricta y compleja, integrada a un ritual que exigía ejecución e interpretación perfecta. Las faltas y errores en la música ofendían a los dioses y se pagaban con pena de muerte. (Dultzin y Gómez, 1984: 19)

La guerra era otra actividad fundamental para las civilizaciones mesoamericanas. Este aspecto también definió parte de las prácticas musicales. Dultzin y Gómez explican que a través de la ejecución musical se transmitían órdenes y se alentaba y enardecía a los combatientes. En este sentido, Saldívar habla de un instrumento de percusión, la rodela, que servía tanto como percusión para acompañar ciertas danzas, como arma de defensa para la guerra.

Por supuesto, la música tenía asimismo un papel importante en el esparcimiento profano. Aunque este tipo de práctica no está tan documentada como la música religiosa, podemos encontrar más de un par de pasajes en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, en los que Bernal Díaz del Castillo (2004) registró cómo el emperador Moctezuma solía realizar sus actividades cotidianas acompañado de música. Citando uno de ellos:

Mientras que comía, ni por pensamiento habían de hacer alboroto ni hablar alto los de su guarda, que estaban en las salas, cerca de Montezuma. Traíanle fruta de todas cuantas había en la tierra, mas no comía sino muy poca de

cuando en cuando. Traían en unas como a manera de copas de oro fino con cierta bebida hecha del mismo cacao [...] traían sobre cincuenta jarros grandes, hechos de buen cacao, con su espuma, y de aquello bebía, y las mujeres le servían al beber con gran acato, y algunas veces al tiempo de comer estaban unos indios corcovados, muy feos, porque eran chicos de cuerpo y quebrados por medio de los cuerpos [...] y otros que le cantaban y bailaban, porque Montezuma era aficionado a placeres y cantares, y [a] aquellos mandaba dar los relieves y jarros del cacao... (Díaz, 2004:167).

En otro fragmento, al describir las posesiones del emperador, relata:

No olvidemos las huertas de flores y árboles olorosos, y de los muchos géneros que de ellos tenía, y el concierto y paseaderos de ellas, y de sus albercas y estanques de agua dulce; cómo viene el agua por un cabo y va por otro, y de los baños que dentro tenía, y de la diversidad de pajaritos chicos que en los árboles les criaban, y de qué yerbas medicinales y de provecho que en ellas tenía era cosa de ver, y para todo esto muchos hortelanos, todo labrado de cantería y muy encalado, así baños como paseaderos, y otros retretes y apartamientos como cenaderos, y también adonde bailaban y cantaban; y había tanto que mirar en esto de las huertas como en todo lo demás, que no nos hartábamos de ver su gran poder... (Díaz, 2004: 170).

Así, se sabe que la música en Mesoamérica estaba inevitablemente ligada al canto y la danza. Estas tres expresiones, explica Guzmán Bravo (1984), formaban una unidad indivisible que se usaba en ocasiones muy específicas. La música era un medio de expresión comunal y su norma era el ser ejecutada en conjuntos.

La Nueva España y el triple mestizaje musical

La conquista de Mesoamérica por europeos fue un hito en la historia moderna. Este hecho definiría gran parte de la nueva conformación geopolítica a nivel global. Sin embargo ¿qué ocurrió en términos culturales cuando se dio tal choque entre civilizaciones tan diferentes? Los efectos de esta coyuntura pueden ser inconmensurables y las consecuencias permear en todos los aspectos de la cultura resultante.

La transformación de los códigos culturales en este caso fue drástica. Luego de las epidemias que asolaron a los indígenas (que causaron la muerte de más de la mitad de la población) y la conquista, durante la colonización se dio una ávida imposición y supresión de elementos culturales. En primer lugar, los nuevos dominantes de la zona tuvieron que construir una justificación ideológica que respaldara el hecho de que pretendían imponerse por completo sobre la población nativa sobreviviente. Había razones políticas y económicas de mucho peso para ello, pues poseer una nueva colonia rica en materias primas no le venía nada mal a los planes expansionistas de España. La idea que se concibió entonces fue sencilla: que los futuros colonizados no tenían alma, por lo tanto, debían ser guiados, conducidos, salvados, evangelizados. Amén de ello, todas sus creencias debían ser erradicadas, sus templos, destruidos, sus prácticas, cristianizadas, sus territorios, tomados. Y todo esto debía hacerse con celeridad.

Una imposición ideológica de esa magnitud debía tener un reflejo de la misma proporción en las prácticas culturales. En este caso, el hecho político, económico e ideológico de la colonización definió de forma contundente la transformación de las prácticas musicales. Uno de los aspectos donde más rápida y radicalmente se dio esta transformación fue en la música sacra. ¿Cómo hubieran podido mantener los evangelizadores la justificación de los seres sin alma, cuando precisamente estos sujetos desarrollaron una compleja estructura musical dedicada a la religión y, en ese sentido, a la espiritualidad?

Era un asunto difícil. Además, como la música prehispánica estaba indisolublemente ligada a la religión, su práctica representaba un enorme obstáculo para los fines evangelizadores. Así, naturalmente, se buscó que las prácticas musicales existentes fueran suprimidas lo más pronto posible. De esta forma, dichas prácticas no solamente fueron transformadas, sino que se buscó explícitamente que fueran erradicadas y sustituidas por otras²³. Quizá ésta es la razón por la que actualmente no contamos con ningún registro de cómo sonaba la música antes de la conquista.

Así pues, “el celo de las autoridades eclesiásticas para borrar de la memoria del indio todo lo que pudiera recordarle sus antiguas creencias, contribuyó en forma decisiva para imponer a la masa indígena la música importada de Europa” (Ponce, 1993:27). En este sentido, no sólo hubo “nueva música” como resultado de la colonización, sino que además se buscó conscientemente que esta expresión fuera utilizada para los fines evangelizadores. Saldívar explica que:

(...) bien pronto se destruyó la música existente, adquiriéndose la exafonía que imponían los frailes, al reunir en los atrios de las iglesias y obligar a cantar los himnos religiosos de la liturgia romana a millares de indígenas de todos los lugares a donde pudieron penetrar los misioneros, liturgia que más aprendieron por la melodía que por el convencimiento de la idea (...) (Saldívar, 1934: 156).

La música eclesiástica europea se fomentó y tuvo un gran peso en la evangelización. Lo notable es que la música polifónica-religiosa²⁴ se desarrolló muy rápidamente por toda la Nueva España. En poco tiempo, no sólo había indígenas componiendo obras dentro de este estilo, sino que, además, tanto las composiciones como las interpretaciones adquirieron un desarrollo y riqueza admirables. Asimismo, los indígenas aprendieron a construir instrumentos musicales europeos y comenzaron a recrearlos con gran habilidad. Todo esto tuvo

²³ Pensándolo con Bonfil Batalla (1988), este es un caso completamente explícito de supresión de elementos culturales.

²⁴ La palabra polifonía viene *polyphonia*, que quiere decir “variedad de tonos”. En la música, este término define a un estilo de composición en el que varias voces o líneas melódicas suenan simultáneamente, moviéndose cada una con independencia, pero formando con las demás un todo armónico. Un ejemplo de polifonía, sumamente ingenioso y complejo, es la obra “Sol-fa de Pedro”, escrita por el criollo novohispano Manuel de Sumaya en 1715.

que ver no únicamente con la destreza de los indígenas, sino con un amplio aparato educativo que se desarrolló para ello. Los resultados fueron impactantes. En palabras de Guzmán:

No deja de sorprender el hecho de que a unos pocos años de iniciada la evangelización ya se tengan noticias de organistas en Yucatán, de misas polifónicas en Tlaxcala, de talleres de laudería y organería en Michoacán y de magníficas escuelas de enseñanza musical en la capital de México (Guzmán, 1984: 78).

¿Qué factores posibilitaron que ocurriera una apropiación con esa velocidad y de tal magnitud? Sin duda uno fue el enorme impulso y peso institucional que se le dio a la enseñanza de la música. Solamente 5 años después de la conquista, en 1526, ya se había fundado la primera escuela de la Nueva España, en la cual se enseñaba lectura, escritura, música y canto (Ponce, 1993). Además, conforme la construcción de iglesias y conventos fue proliferando, en muchos de ellos se crearon clases de canto e instrumentos para el servicio ordinario. Más aún, en algunas de las grandes catedrales novohispanas:

(...) se destinaban áreas para impartir conocimientos musicales desde la noción musical, la construcción y ejecución de instrumentos y hasta la elaboración de manuscritos musicales, copiando los grandes libros de coro, es decir, eran verdaderos conservatorios en donde se enseñaba música teórica y práctica. (Guzmán, 1984: 89).

La apropiación en este caso fue fomentada de forma sistemática e institucional, no sólo a nivel de las prácticas musicales, sino incluso a niveles educativos y, por qué no, también ideológicos. Respecto a los procesos de innovación y resignificación por parte de los colonizados, un ejemplo concreto fue el de la creación de instrumentos musicales, que fueron incorporándose en las nuevas prácticas culturales y fueron mezclados con instrumentos mesoamericanos. Guzmán explica que para la segunda mitad del siglo XVI, los primeros tambores europeos que llegaron a este continente, llamados atabales, ya eran construidos en Tlaxcala al estilo español, y eran mestizados con el huéhuetl (Guzmán, 1984).

Por último, está el hecho de que los españoles se valieron de estructuras que ya existían en mesoamérica. La férrea estructura jerárquica de la época precortesiana, que definía la implacable disciplina que los indígenas practicaban en todos los ámbitos de su vida, fue la base que los colonizadores aprovecharon y que sin duda influyó en tan exponencial desarrollo de las prácticas musicales. Todo esto, aunado a la destreza y práctica constante de los sujetos colonizados, produjo una apropiación sin precedentes, hecho en el que también, como se explicó en el capítulo precedente, puede apreciarse la transformación de su código cultural.

Ahora bien, ¿qué música llegó a la nueva España además de la música sacra? Esto es importante pues impactó de forma decisiva la conformación de la música popular que se desarrolló posteriormente, mucha de la cual existe hasta nuestros días. Ponce explica que en tanto los misioneros trajeron a la Nueva España la música religiosa, el resto de los españoles trajeron las canciones populares profanas (Ponce, 1993).

Lo primero que hay que considerar es que la música que llegó a este continente ya era producto de un mestizaje de siglos entre las culturas europea, árabe y africana. Amén de los 800 años de presencia mora en la península ibérica, la música arábica fue ágilmente aceptada y difundida en España²⁵. Asimismo, la presencia de esclavos africanos en la península impactó irremediablemente en la conformación de la música europea. Fue la mezcla, asimilación y concreción de estas culturas lo que llegó a tierras americanas. De esta forma, producto de un mestizaje previo del otro lado del océano Atlántico, llegaron para mezclarse de nuevo con factores del

²⁵ Ya para tiempos del descubrimiento de América, instrumentos como el úd, el qanun y el rebab (laúd, salterio y violín árabes) se encontraban perfectamente instalados en el instrumental castellano, y a través de éste pasaron al resto de Europa y posteriormente a América:

No nos extrañe encontrar entre los huicholes de la Sierra de Jalisco, rahueros o violines rebab (...), las enormes variedades de vihuelas, cítaras y guitarras en tamaños desde tiple hasta el bajo guitarrón que se extendieron entre los grupos indígenas de México, los salterios y arpas que llegaron en los primeros años de colonización; todos estos instrumentos acusan una profunda herencia andaluza. (Guzmán, 1984: 92-93).

continente americano los fandangos, zambras, sarabandas y contradanzas, lo mismo que zapateados, sevillanas, y boleros (Guzmán, 1984).

Además, con la llegada de la cultura africana al continente americano -pues los colonos trajeron consigo una considerable cantidad de esclavos negros- llegó también la primigenia y riquísima tradición musical negra. Las prácticas musicales de los esclavos aportaron una gran variedad de ritmos, formas de ejecución musical, danzas, costumbres e instrumentos²⁶.

Así fue efectuándose el mestizaje entre las culturas hispana, indígena y negra, o como lo llama Guzmán, un triple mestizaje:

“Estos tres elementos –lo indio, lo hispano y lo negro- se tocan por primera vez en América (...) y tienden desde un principio y por su naturaleza mestiza, a entremezclarse, dando origen a las variadas formas de folclor de nuestro continente” (Guzmán, 1984: 79).

Esta nueva mezcla tuvo una fuerte impronta en la música popular que se desarrollaría posteriormente. En palabras de Ponce:

Así fue efectuándose el mestizaje que dio origen a nuestra música actual. (...) Los romances populares o “corridos”, como se les llamaba en España, fueron los ancestros de nuestros corridos y valonas. (...) Más tarde el zapateado, la sevillana, el bolero, la jota, influyeron en la creación de nuestro jarabe, del huapango, de la zandunga. (Ponce, 1993: 28)

Además de los romances y la glosa en décimas (comúnmente conocida como “valona”), que fueron géneros que muy pronto formaron parte del gusto popular, otros que llegaron fueron guajiras, seguidillas, tangos, peteneras y malagueñas, que gradualmente se convertirían aquí en los sones y jarabes (Sánchez, 2013).

²⁶ Un muy detallado estudio sobre este tema se encuentra en la obra *La música afro-mestiza mexicana* (Pérez, 1990), en la que el autor rastrea los elementos de la música negra en diferentes géneros musicales mexicanos modernos. La influencia es tal que el autor rastrea elementos rítmicos africanos en sones de Michoacán y Guerrero, en sones de mariachi de Jalisco, en la música tradicional de la Huasteca y en canciones como Cielito Lindo, por mencionar algunos ejemplos. Esta influencia fue luego incorporada a la música académica o de concierto. Ejemplos pueden encontrarse en el Huapango de Moncayo y en el Danzón 2 de Arturo Márquez.

La trascendencia de este triple mestizaje musical, como lo anotó Ponce, es que mucho de ello se conserva hasta nuestros días en la música popular tradicional²⁷.

Haciendo un espacio para hablar específicamente de instrumentos de percusión, José Antonio Guzmán Bravo enlista, entre instrumentos de origen indígena, hispanoarábigo, europeo, africano o asiático, los instrumentos percutivos membranófonos utilizados en México entre los años de 1521 a 1821:

Atabal, atambor, batería, bombo, bongos, caja militar, redoblante, tambora, tamborcitos, tambor cuadrado, tambores de tamborileros, tamborita, tambor tarahumara, tarola, timbales antillanos, timbales clásicos y tumbadoras. Entre las percusiones no membranófonas se encuentran nombres como castañuelas, cencerro, caja marinera, címbalos, claves, güiro, machete de madera, marimba, marimbol, matraca, pandero, platillos, quijada, sonajas, triángulo, xilófono y campanas de iglesia.

En este instrumental pueden observarse los procesos de apropiación e innovación por parte de los indígenas al aprender a construir buena parte de estos instrumentos, así como el de resistencia al seguir utilizando algunos de su cultura propia, aunque ahora para reproducir otro tipo de música (si bien la música prehispánica no sobrevivió, varios de los instrumentos sí lo hicieron).

²⁷ Una observación para el concepto de triple mestizaje es que muchos, si no es que la totalidad de los elementos musicales prehispánicos, fueron suprimidos. En contraste con el hecho de que las influencias de la música africana se encuentran fuertemente presentes en varios tipos de música popular (como tangos, sones, danzones, rumbas y jarabes), en el origen de la música mexicana hay pocos indicios del factor indígena. Éste se encuentra probablemente restringido solamente al ritmo en cierto género de composiciones. Tanto es así, que es mucho más fácil identificar elementos africanos que prehispánicos en la música mexicana. (Saldívar, 1934).

De la ópera al son: prácticas musicales en el México independiente (1810-1910)

Los cien años que transcurrieron entre la Independencia y la Revolución (1810-1910) fueron especialmente turbulentos para la historia de nuestro país. ¿Qué ocurrió y cómo estos hechos impactaron en las prácticas culturales, específicamente en las musicales? Para dar respuesta a ello es necesario hacer un somero recuento de las aventuras bélico-políticas de la incipiente nación.

Habiendo quedado en la orfandad, luego de 300 años de depender en todos los sentidos de la corona española, la recién formada nación debió enfrentarse a una serie de procesos de adaptación, construcción y reestructuración en diferentes aspectos. El naciente país quedó huérfano justo después de una guerra, debiendo dinero a otros países y siendo rico en materias primas que en ese momento no tenía la capacidad de explotar ni convertir suficientemente rápido en dinero. Intentar sacar provecho de un país que posee semejante riqueza y que se encuentra en tal estado de vulnerabilidad no debió ser poco tentador para otros países, sobre todo para aquellos con fines expansionistas. Las 2 intervenciones extranjeras en menos de 20 años son prueba fehaciente de ello. Estas coyunturas, entre otros sucesos internacionales, fueron el contexto de la inestabilidad que caracterizó la reestructuración y construcción política de la incipiente nación, que durante un lapso de más de medio siglo se sumergió en una desgastante guerra civil.

La primera intervención extranjera, luego de la Independencia, fue la estadounidense (1846-1848), que tuvo como desenlace a “Su Alteza Serenísima”, Antonio López de Santa Anna, firmando la anexión al territorio invasor de toda la superficie terrestre mexicana al norte del Río Bravo. Santa Anna siguió con su gobierno hasta que la Revolución de Ayutla lo desterró del poder en 1854. Los liberales, quienes resultaron vencedores de esta coyuntura, promulgaron una nueva Constitución en 1857, la cual ratificaba las disposiciones contenidas en las Leyes de Reforma que, entre otras cosas, cesaron los fueros militares y eclesiásticos y desamortizaron las tierras propiedad de la Iglesia. Bajo la presidencia de Benito

Juárez, estas leyes “minaron de manera sustancial el poderío político y económico de la Iglesia Católica y causaron un enorme malestar entre la facción conservadora y buena parte de la población” (Bivián, 2014: 22).

En respuesta a ello y al grito de “religión y fueros”, los conservadores enarbolaron una ávida contienda contra el gobierno liberal y promulgaron el Plan de Tacubaya que abolía la Carta Magna del 57. Entonces el gobierno volvió a las manos de la facción conservadora, los liberales se mantuvieron conteniendo bajo el férreo liderazgo de Benito Juárez y la nación se vio sumergida en una guerra civil que paralizó al país.

La facción liberal saldría vencedora y Juárez regresaría al poder en 1861, encontrando las arcas del país en un estado tan deplorable que decidió anular el pago de la deuda externa. Esta medida traería como consecuencia la invasión francesa que se extendería de 1862 a 1867. En medio de la contienda, los franceses presentes en el país apoyaron el regreso de la facción conservadora al poder, la cual ofreció el gobierno de la nación al príncipe austriaco Maximiliano de Habsburgo. Éste aceptó y con ello dio inicio el 2º Imperio Mexicano.

No obstante, el nuevo monarca estuvo lejos de tener un mandato pacífico. Juárez y la facción liberal siguieron implacables y representaron una amenaza constante para el mandato de Maximiliano. La “estabilidad” y permanencia del Imperio fue entonces apoyada por Napoleón III, quien envió parte de su ejército a México. Sin embargo, en 1866 las tropas francesas comenzaron a volver a su país ante la inminente guerra Franco-prusiana. Maximiliano se quedó entonces sin el apoyo de Napoleón y también sin el de los conservadores, pues durante su mandato decretó varias normas que mermaban sus intereses (Maximiliano era también bastante liberal). Los republicanos avanzaron y el emperador fue capturado y fusilado en 1867.

Juárez volvió al poder y con ello inició el periodo de la República Restaurada. Este mandatario fue sucedido por Lerdo de Tejada en 1872 y éste por el primer gobierno de Porfirio Díaz en 1876. El nada pacífico mandato de Díaz sería interrumpido por única ocasión entre 1880 y 1884, para luego permanecer dictatorialmente intocable

hasta 1911, cuando abandonó la silla presidencial mientras el país se sumergía en la guerra de revolución que duraría más de un lustro.²⁸

Mientras pasaba todo esto, ¿qué acontecía en el ámbito cultural, específicamente en el musical? En este ambiente general de turbulencia, es difícil pensar que el desarrollo de las artes pudiera ocupar un lugar significativo o que los apoyos a los artistas nacionales fueran cuantiosos. En realidad, la asistencia a conciertos u otros eventos culturales era muy inestable. La población que podía pagar una entrada a los teatros era escasa, además, la atmósfera bélica redujo la asistencia a los actos artísticos, y la guerra civil y la pobreza traerían consigo la parálisis de la vida artística y cultural del país (Bivián, 2014).

No obstante, en la música hubo un amplio desarrollo de un género en específico: la ópera. La intervención francesa y el imperio de Maximiliano posibilitaron que en ese momento llegara a México la música europea culta o de concierto. ¿Por qué la ópera encontró un terreno tan fértil en nuestro país, o por qué la población la abrazó tan rápida y febrilmente? Es difícil responderlo, el hecho es que ésta comenzó a cultivarse asiduamente en México, principalmente en las ciudades.

Así, durante todo el periodo, en la ciudad de México hubo diversas temporadas de ópera a la que fueron invitados muchos artistas europeos y varias compañías de ópera italianas, y aunque la concurrencia a los eventos artísticos era inestable, todos estos artistas fueron recibidos con el mayor entusiasmo (Bivián, 2014). Dicho género fue entonces incorporado al código cultural local y con ello hubo un verdadero florecimiento de la ópera mexicana. Surgieron compositores y artistas de talla internacional como Ángela Peralta y Melesio Morales, y en las ciudades, entre

²⁸ Todo este contexto se encuentra apasionantemente narrado y rico en detalles en el texto de Ingrid Saray Bivián Carmona (2014) *El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castera*. Tesis para obtener el título profesional como Licenciada en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

las clases media y alta, cobraron auge las clases de piano y canto, apegadas lo más posible al estilo europeo²⁹.

Durante este periodo, a partir de la influencia de las instituciones musicales europeas y del impacto de la ópera en México, se dieron los primeros intentos de institucionalización musical. La sociedad mexicana empezó a ver la necesidad de producir sus propios músicos y orquestas. Entonces se hizo clara “la imprescindible fundación de una instancia académica pública y gratuita que a su vez fuera responsable de equiparar a los mexicanos con una formación musical internacional” (Gómez, 2013).

Se conformaron entonces las primeras orquestas, se creó la primera Sociedad Filarmónica, se fundó el primer Conservatorio oficial y comenzó a generalizarse la enseñanza de la música académica (Carmona, 1984). Para 1866, ya estaría fundado el que actualmente es nuestro Conservatorio Nacional de Música.

Con todo ello, se incorporaron al código cultural local los instrumentos musicales propios de una orquesta. En el ámbito percutivo llegaron entonces los timbales, bombos, marimbas, tarolas, panderetas, xilófonos y otros. Varios de estos instrumentos serían incorporados posteriormente por la música popular.

Consecuencia de todo ello fue un fenómeno que implicó tanto a la música “cultura” como a la popular: los compositores de concierto comenzaron a tomar y adaptar la música popular para incorporarla a sus obras. Este proceso de innovación se concretó en una estilización culta del “folklore” (Mayer, 1941), que significó adaptar la música popular al lenguaje de la música de concierto. Así, jarabes, aires nacionales y contradanzas mexicanas se incorporaron a los repertorios académicos. Los compositores incorporaban los sones populares a sus melodías, y entre los músicos extranjeros que visitaban los grandes teatros mexicanos, se hizo costumbre el incluir en su repertorio europeo algo de música mexicana. Incluso, en

²⁹ Una nota de época del *Monitor republicano* se expresa que “el maestro de canto por excelencia tenía el don de inculcar los preceptos y las bellas tradiciones de la mejor escuela italiana a sus discípulos” (*El Monitor Republicano*, 1867, en Bivián, 2014:10).

1884, ya dentro del Porfiriato, se fundó la primera orquesta *típica* mexicana. (Moreno, 2008).

De esta forma, los compositores conjuntaron los dos grandes recursos que tenían, la música europea y la música popular mexicana, y por un tiempo los amalgamaron en una sola expresión. Por su parte, la música popular también estuvo fuertemente impactada por la enorme presencia e influencia de la música europea. A México llegaron entonces, en la primera mitad del siglo, diferentes géneros propiamente populares, principalmente de bailes de salón de origen centroeuropeo (Alemania, Polonia, República Checa, Austria). De esta manera se popularizaron la polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienés, el schottisch (que aquí se renombraría como chotís) y la galopa. Todas estas formas fueron incorporadas al código cultural, “aclimatándose y transformándose según el peculiar sentir de los compositores nacionales” (Moreno, 1979: 21). Como lo explica Sánchez:

“estos nuevos bailes (...) se amalgamaron con los elementos musicales ya arraigados en México, y dieron lugar a expresiones diferentes y llegaron a formar parte del gusto y la idiosincrasia del pueblo mexicano tal como los géneros populares coloniales” (Sánchez, 2013: 438).

Un ejemplo de apropiación a destacar es el vals, cuya popularidad se extendió por más de seis décadas. Es sabido que incluso fue uno de los géneros más apreciados durante el porfiriato. Dicha forma musical se convirtió pronto en una de las preferidas por varias generaciones, y se aclimató tanto a México que puede hablarse incluso de un específico vals mexicano (Moreno, 1979)³⁰.

Los fenómenos de apropiación e innovación se dieron en diversos géneros musicales populares. Un ejemplo representativo es la *chilena*. Lejos de lo que su nombre pueda hacer creer, este género no proviene de Chile, sino que se gestó en México como resultado de “La fiebre del Oro”, fenómeno ocurrido en Estados Unidos entre 1848 y 1855. Durante este lapso, miles de personas de Centro y Sudamérica

³⁰ El vals mexicano, de forma general, puede distinguirse del original vienés por presentar un carácter más íntimo en sus melodías y cierto clima de añoranza, más que de vitalidad rítmica (Moreno, 1979).

se trasladaron a las cercanías de San Francisco para extraer el metal. En la larga travesía, muchos viajeros sudamericanos, en especial chilenos y peruanos, hacían parada (y se quedaban una larga temporada) en los puertos de Acapulco, Guerrero, Puerto Ángel, Huatulco y Puerto Minizo, Oaxaca. Así fue como ritmos como la cueca, la zamacueca (chilenos) y la marinera (peruana) se encontraron con los sones del sur de nuestro país. De este contacto derivó, principalmente, la *chilena*, género representativo de la zona limítrofe entre Guerrero y Oaxaca (Sánchez, 2013).

En contraposición con la ópera y demás música de concierto, que fueron expresiones que se desarrollaron en las ciudades, la *chilena* perteneció a las expresiones musicales no citadinas. Otros géneros de este tipo que ya se habían desarrollado o se estaban gestando para finales del siglo XIX fueron tales como sones, pirecuas, música norteña, trova yucateca y canción romántica (Moreno, 1979). A partir de ello también se desarrollaron, entre la época colonial y el periodo de la Independencia a la Revolución, conjuntos como mariachis, trovadores, bandas jarochas, orquestas típicas, conjuntos de son y bandas de pueblo.

En todo este contexto, el código cultural mexicano incorporó los nuevos instrumentos musicales que llegaron con los géneros europeos de músicaailable, y muchos de ellos fueron incorporados a la música popular. Entre ellos destacan el contrabajo, la guitarra clásica española, el acordeón y la armónica. Respecto a las percusiones, las bandas norteñas incorporaron la tarola, platillos y bombo de forma fundamental.

Música en la cultura nacionalista posrevolucionaria (1910-1940)

El contexto mundial en el que se insertó el gobierno de Díaz fue el periodo de expansión del capitalismo en el mundo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Dentro de este contexto, las medidas adoptadas durante el porfiriato estuvieron direccionadas hacia la consolidación del capitalismo dentro del país, mismas que condujeron a un crecimiento económico elevado, pero también al despojo de tierras campesinas, a la explotación del sector obrero y a la agudización de diferencias sociales.

En esta dinámica, uno de los sectores más afectados fue el campesinado. Desde la República Restaurada, la ley Lerdo generó fuertes perjuicios a las comunidades campesinas que fueron despojadas de las tierras comunales que mantenían, dejando a los ocupantes sin medios de subsistencia y acarreando con ello la explotación de indígenas que pasaron a formar parte de las filas de los peones acasillados al servicio de los nuevos propietarios (Gilly, 1994). Las malas condiciones del grueso del sector productivo campesino se vieron potenciadas por la necesidad de cubrir las necesidades del mercado ya no sólo nacional sino también internacional (debido a la inversión extranjera fomentada por Díaz), lo que trajo como consecuencia una expropiación de tierras campesinas sin precedente. Las numerosas manifestaciones campesinas ante las expropiaciones y el avance de las vías férreas fueron reprimidas violentamente.

Por otra parte, el desarrollo capitalista aumentaba cada vez más la explotación del proletariado en las ciudades. Como consecuencia, a principios del siglo surgieron numerosos movimientos obreros, cuyas expresiones más representativas fueron las huelgas de Río Blanco y Cananea, ambas reprimidas brutalmente por la fuerza militar. Por último, el sector clave inconforme con las condiciones de la dictadura, que inició la revolución, fue la naciente burguesía que había ido creciendo a la par del desarrollo de las ciudades.

Madero convocó a las armas para derrocar al gobierno porfirista en 1910 a través del Plan de San Luis y buscó apoyo en las enormes masas campesinas, garantizándoles la restitución de tierras. Se produjo entonces una enorme movilización campesina que abarcó casi todo el país y a ella se sumó la nueva masa obrera en resistencia a la explotación asalariada (Gilly, 1980).

Cuando 6 meses después, Díaz dejó el país y el sector pequeñoburgués maderista se volvió gobierno, se dio oficialmente por terminado el levantamiento. Sin embargo, para la enorme masa campesina la tierra no se había repartido, es decir, la revolución no había triunfado. Los zapatistas lanzaron el Plan de Ayala y continuaron en la lucha apoyados por el movimiento obrero. La revolución se tornó así en una guerra civil que enfrentó a burgueses, obreros y campesinos durante casi una década.

Nueve años después, para que la revolución pudiera terminar, tuvieron que tomarse en cuenta las demandas del grueso de los sectores participantes. De esta forma, la Constitución de 1917 establece un nuevo Estado burgués garante de la propiedad privada: integra al movimiento obrero al Estado y redistribuye dicha propiedad. Así, cuando Obregón ascendió al poder al término del conflicto, lo hizo retomando las demandas de las clases contrapuestas. La posterior construcción del Estado nación, aunque fuese un proyecto burgués, necesitó apoyarse en los diversos sectores de las masas populares, pues surgió de ahí. Esto resultó clave para la formación de las futuras instituciones y de la cultura post revolucionaria en su conjunto (Gilly, 1980).

La construcción del nuevo proyecto de Nación debió basarse en un pacto que integrara a todos estos sectores. Fue así como, a la par del proceso de desmilitarización de la política, fue constituyéndose la política cultural de la revolución, que debió ser una que generara consenso y creara una identidad nacional poli clasista (Meyer,1977). En este contexto se construyó el discurso del mestizaje y la Raza Cósmica para crear una sola identidad nacional. Cultural e ideológicamente, este discurso sirvió para homogeneizar a todos los sectores en el

mismo proyecto de nación³¹. Este discurso fue el fundamento de la construcción de las instituciones posteriores del nuevo Estado e implicó generar una nueva cultura nacional.

En las artes, la consecuencia fue el surgimiento de la corriente nacionalista, que buscó construir la noción identitaria de “lo mexicano” e institucionalizar el folclor nacional (Estrada, 1984). En la pintura, la corriente muralista de Rivera, Orozco y Siqueiros es uno de los mayores aportes de esta concepción. En la música, el iniciador de tal corriente fue el compositor zacatecano Manuel M. Ponce, quien buscó y seleccionó lo que, a su criterio, fueron las melodías más representativas de la música popular (o mestiza) e hizo arreglos de ellas utilizando las técnicas de composición europeas que poseía. Siguiendo el ejemplo de Ponce, una nueva generación de compositores de clase media se proclamó defensora de lo nacional y buscó “sintetizar la esencia de lo mexicano como parte de la creación musical” (Tello, 2010: 487-488). El nacionalismo cobró verdadero auge una generación después y surgieron músicos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas quienes, junto con Ponce, definieron el rumbo de lo que sería la música mexicana durante la primera mitad del siglo XX:

El curso de la música en México tomó entonces el sello que le imprimieron estos creadores. Si Ponce partía de la canción mestiza para la construcción de su lenguaje, Chávez lo hizo desde el mundo sonoro indígena y Revueltas desde la reinención de los sonidos del universo urbano. Para todos, el reto fue el mismo: edificar una obra que siendo profundamente nacional fuera a la vez

³¹ Esta política integracionista, no obstante, negó muchas cosas. Entre otras, pretendió integrar a los indios y campesinos a la construcción del Estado, e incorporarlos cultural y económicamente a un proceso moderno productivo. Entonces surgió la noción de “indio” como lo atrasado, como aquello que no lograba integrarse al nuevo proyecto de nación. Toda esta política tuvo también un gran impacto en la educación, pues la idea fue que la nueva cultura se reprodujera a través de la educación como difusora de la nueva ideología, base sobre la que se construyó la Secretaría de Educación Pública. La meta era que indios y campesinos fueran culturizados para poder ser incorporados al proyecto de nación, y que tanto ellos como el resto de los sectores se identificaran con el Estado y sus ideales burgueses. Así se generó una enorme infraestructura de escuelas públicas. En este impulso modernizador, las mujeres también fueron incorporadas al proceso educativo (Meyer, 1977).

moderna, que estando fincada en añejas raíces históricas reflejara el cambio que vivían el país y el mundo. (Tello, 2010: 491)

Como resultado de la búsqueda en las raíces prehispánicas surgieron obras emblemáticas como *El fuego nuevo* de Carlos Chávez (1921), *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas (1939) y *Sensemaya* (1938), también de Revueltas. En estas obras pueden apreciarse referentes indígenas y recursos de composición propios de la tradición musical europea e instrumentos de diferentes culturas, incorporados en una sola composición musical mexicana. Respecto al uso de las percusiones, la música de concierto incorporó a su lenguaje parte del instrumental indígena y percusiones de origen afro cubano como congas y claves.

La corriente nacionalista permeó también en la música popular. Principalmente, en la búsqueda de un sonido identitario, se intentó establecer y consolidar una canción que pudiera definirse como auténticamente mexicana³². Así, también de la pluma de Ponce, inspirado en las canciones campiranas del Bajío, surgieron canciones como *Estrellita* y *Lejos de ti* (Sánchez, 2013).

La influencia de la corriente operística que vivió su mayor auge en el siglo anterior se pudo sentir en esta nueva música popular. Canciones como *Farolito* de Ponce, *El día que me quieras* de Manuel Esperón o *Júrame* de María Grever, tienen aún la impronta de la escuela operística, además de que las primeras canciones del periodo fueron originalmente difundidas por voces estudiadas, principalmente tenores. Posteriormente, la canción mexicana fue matizando el lenguaje sofisticado y florido al dejar atrás términos como plenilunio, inefables, ensoñación o corona imperial y comenzaron a aparecer términos como surco, arado, yunta y corral, alusión directa al trabajo en el campo. Las canciones producidas por la fructífera rama de la “auténtica canción mexicana” se han cantado a lo largo de todo el siglo por una gran cantidad de cantantes de varias generaciones como Lucha Reyes, Jorge Negrete, Pedro Infante, Lola Beltrán, el trío de Los panchos y por los conjuntos de mariachi (Sánchez, 2013).

³² Retomando lo que se desarrolló en el primer capítulo, aquí puede observarse cómo construir una forma cultural específica impacta de manera irremediable en la definición de la identidad.

En esta época también se dio una prolífica formación de instituciones musicales. Se conformaron, entre otras, la Orquesta Sinfónica Nacional y de la UNAM, y el Instituto Nacional de Bellas Artes. El Departamento de Música de este instituto constó de tres áreas: creación e investigación, educación y difusión. Ésta última tenía a su cargo la Orquesta Sinfónica Nacional, la Ópera de Bellas Artes, el Coro del Conservatorio y el Coro de Madrigalistas, principalmente. Se fundaron también la Ópera de México, la Ópera de Bellas Artes y la Facultad de Música.

Para finales de los años 40, la corriente nacionalista empezó a decaer. El mundo se hallaba ya inmerso en la segunda guerra mundial, conflicto armado que traería importantes cambios sociales, económicos, políticos y culturales en todo el mundo.

Del mambo al rocanrol: México durante la segunda guerra mundial y posguerra (1940-1960)

Durante la segunda guerra mundial, México vivió una época de bonanza. Debido a la crisis global económica por la guerra, el país tuvo un incremento exponencial de exportaciones; obtuvo cooperación y créditos para construir infraestructura y se convirtió en el principal abastecedor de materias primas y diversos recursos fundamentales para Estados Unidos y otras potencias. Así, en 1940 se inició una etapa caracterizada por el desarrollismo y la modernización capitalista del país (Agustín, 2001).

Las noticias de la conflagración mundial llegaban a través de la radio. Para entonces, estos aparatos se colaban a donde quiera que llegaba la electricidad. En ellas se transmitían “canciones, información, entrevistas y también las radionovelas diarias y las series de radio, que tenían pegada a la gente al aparato. Cri Cri, Agustín Lara o Pedro Vargas fueron parte esencial de la radio.” (Agustín, 2001: 40). A través

de este medio empezaron a llegar a México nuevos géneros musicales, principalmente de Estados Unidos, como el swing y el jittsburg.

En las artes, el impulso modernizador fue el contexto de una nueva tendencia cosmopolita. Para estas fechas el Nacionalismo ya se había vuelto parte del discurso de la cultura “oficial”, lo cual había desembocado en un nacionalismo “de cliché”. Siendo así, los artistas comenzaron a virar hacia otro tipo de expresiones. En la música, los nacionalistas abandonaron esta corriente e iniciaron camino en la música de vanguardia, tomando sus influencias de la ya madura vanguardia internacional (Agustín, 2001). La introducción de las corrientes vanguardistas tuvo lugar desde finales del cardenismo, en 1939 cuando, consecuencia de la Guerra civil española, llegó a México un conjunto de compositores ibéricos. Estos músicos introdujeron estilos como el dodecafonismo, el atonalismo y el politonalismo. La música académica mexicana giró entonces hacia la exploración en diferentes lenguajes musicales, con una actitud de búsqueda y experimentación constante. Los compositores se avocaron a las probabilidades microtonales que Julián Carrillo ya había desarrollado en su teoría del Sonido 13³³ y a otras expresiones como la música concreta, el serialismo y la indefinición tonal, entre otros, todos ellos estilos de experimentación que buscaban sonoridades más allá de las tradicionales (Tello, 2010).

La influencia internacional también se pudo sentir en el cine con la presencia de Hollywood. Sin embargo, el boom para 1942 era el cine mexicano que estaba en plena expansión. Durante la década de los años 40 se consolidó la llamada época de oro del cine nacional, con estrellas como Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Tin-Tan y Cantinflas. Este fenómeno tuvo una gran penetración en la población del país y, como se expondrá más adelante, fue un factor importante para la introducción de la danza árabe y de la música oriental en las prácticas culturales locales.

³³ En la música occidental “tradicional”, el sistema tonal está compuesto por tonos y semitonos. El microtonalismo es la corriente que utiliza intervalos menores a un semitono. Julián Carrillo desarrolló, en 1922, una teoría en la que propuso el uso de los microtonos.

Por otra parte, el gobierno del entonces presidente Ávila Camacho inició el desmantelamiento de la reforma agraria campesina, parcelando los ejidos y fortaleciendo a los propietarios privados. Esto generó el inicio de lo que después se volvería un verdadero éxodo del campo a las ciudades. Un año antes del término de este gobierno, la segunda guerra mundial llegó a su fin. Con ello comenzó a configurarse la hegemonía de Estados Unidos como la principal potencia económica y política de occidente.

Tal configuración se hizo evidente durante el contexto de la Guerra Fría, conflicto posterior a la segunda guerra mundial que duró 46 años (toda la segunda mitad del siglo XX) y dividió al mundo en los 2 grandes bloques político-económicos capitalista y socialista, con sede en E.U y la URSS, respectivamente. La Guerra Fría consistió en una serie de enfrentamientos indirectos entre ambas potencias (de ahí su nombre), además de una carrera económica, política, ideológica y armamentista cuyo objetivo era ejercer la mayor influencia posible en el resto de las naciones del mundo. Se desató, además, una guerra ideológica cuyo objetivo era desprestigiar al bloque contrario. En el capitalista se construyó el que sería el estándar del desarrollo y felicidad para la población estadounidense y para el resto de las naciones occidentales: el *American Way of Life*. Esta medida fungió, entre otros aspectos, como coacción ideológica para consolidar el consumismo como el punto central del desarrollo y fue perseguido en general por las naciones del bloque capitalista (Hobsbawm, 2001).

El enfrentamiento de la Guerra Fría también pretendió ejercer una influencia decisiva sobre las colonias y los países tercermundistas. En Latinoamérica se desarrolló la política económica del “Desarrollo estabilizador” como estrategia para estabilizar las economías periféricas. En México, estas medidas iniciaron en el sexenio de Ruiz Cortínez en 1952, bajo el amparo del recientemente creado Fondo Monetario Internacional (FMI). Así, en México se subsidió y financió la industria privada, hubo un considerable aumento de la inversión extranjera y se subordinó el campo a la industrialización, la cual, a su vez, pertenecía a la industria privada.

Ante estas medidas, el campo fue paulatinamente abandonado, pues muchos campesinos comenzaron a emigrar a las ciudades en busca de mejores condiciones de vida. Este conflicto se vio potenciado por el fin del programa *Bracero*, acuerdo celebrado entre México y E.U durante la guerra mundial para enviar trabajadores agrícolas mexicanos como apoyo al campo estadounidense. El programa finalizó a la par de la guerra y con ello inició el regreso de aproximadamente un millón de campesinos a México (Agustín, 2001). El resultado fue un éxodo del campo a las urbes en los años 50, donde una enorme masa campesina empezó a formar parte de la nueva clase obrera de ciudades como Guadalajara, Monterrey y la ciudad de México.

Las migraciones al entonces Distrito Federal no eran materia nueva. Adolfo Sánchez explica que, por ejemplo, a la salida de la revolución, la política de desarrollo de carácter liberal, modernización e industrialización tuvieron énfasis en el comercio y en los servicios, e implicaron un proceso de urbanización creciente. Esto consolidó la ciudad de México como el principal centro político y económico del país (Sánchez, 2004). No obstante, durante el desarrollo estabilizador, la migración fue tal que comenzaron a surgir sectores periféricos no planificados como Ecatepec y ciudad Nezahualcóyotl.

A la par de la modernización de la ciudad -donde empezaron a inaugurarse nuevos servicios de transporte como el Trolebús- se fueron conformando las nuevas clases urbanas. Surgió, por ejemplo, un nuevo sector de profesionistas de clase media y hubo un crecimiento exponencial de la clase obrera. Dentro de este contexto, a la ciudad "(...) ya habían llegado los detergentes y toda una invasión de aparatos electrodomésticos: refrigeradores, licuadoras, lavadoras, planchas, aspiradoras, cobijas eléctricas y demás maravillas-del-mundo-occidental" (Agustín, 2001: 98), y la cultura de masas continuaba expandiéndose a través del radio, el cine y la recientemente adquirida televisión, que tuvo su primera transmisión en México en 1950.

Todas estas condiciones propiciaron transformaciones importantes en el código cultural local, que pudieron apreciarse, entre otros aspectos, en las prácticas

musicales. La fuerte inmigración conllevó la llegada a la ciudad de México de muy diversos géneros. Esto fue aprovechado por la emergente cultura del entretenimiento –compuesta por el teatro de revista y las industrias de la radio, el cine y el acetato-, que promovió fuertemente la urbanización de la música regional que llegó con la migración. Los músicos de diversas regiones del interior de la República llegaron con sus sones, huapangos, chilenas, jarabes y canciones yucatecas, dispuestos a acoplarse al gusto que fomentaban las industrias musicales (Sánchez, 2013). De esta forma:

El escenario natural del performance tradicional –constituido por plazas, cantinas, mercados y fandangos- fue sustituido por los escenarios urbanos al servicio del entretenimiento del espectador. Ya en la ciudad los cánones establecidos por la industria mediática comercial de esa época determinaron los elementos que debían ser transformados en las tradiciones musicales provenientes del campo. (Sánchez, 2013: 473)

La música tradicional sufrió diversas modificaciones. En el caso de los sones, por ejemplo, se eliminaron las coplas libres e improvisadas para dar paso a canciones cuya estructura y letra fueran fáciles de memorizar. Otra de las consecuencias fue la creación del huapango moderno, uno de los géneros más representativos de México. Ejemplos de esto son canciones como *Cielo Rojo*, *El pastor*, *Cucurrucucú paloma* y *Deja que salga la luna* (Sánchez, 2013).

Por otra parte, el proceso social amplio que transformó la vida urbana de la capital del país se reflejó tanto en la producción de los medios de comunicación (cine, televisión, radio), como en la emergencia de nuevos espacios de la cultura popular, como lo fueron los salones de baile, las terrazas, el teatro de revista y los cabarets (Briceño, 2010). En estos últimos surgieron las bailarinas exóticas y arrancaron varios mitos cinematográficos como el de las rumberas y cabareteras. Por su parte, los salones de baile fueron todo un fenómeno. En los años 20 se inauguró *El Salón México*, “para la siguiente década ya habían aparecido otros 30 salones, y en los años 40 la ciudad se mantenía ‘despierta’ en salones de baile, cabarets y cantinas” (Carpio, 2008: 18). Estos espacios fueron enormes difusores de géneros como

mambo, chachachá, danzón, tango, fox-trot, samba, swing, paso doble, rumba, vals y, como se explicará posteriormente, incluso danza árabe y polinesia, entre otros³⁴.

Muchos de estos géneros, como el mambo en manos del cubano Pérez Prado, llegaron a México no por la radio sino a través de la inmigración internacional. Desde el Porfiriato, este país ha sido un gran receptáculo de extranjeros debido, entre otros factores, a que la ley migratoria mexicana ha promovido su internación, al menos hasta la primera mitad del s. XX (García, 2005). Reflejo de ello es la comunidad libanesa, cuyos miembros radicados en nuestro país propiciaron el desarrollo de la música árabe y el uso de instrumentos como el derbake en la capital³⁵. De esta forma, este siglo “estuvo marcado en nuestro ámbito por las diversas migraciones (culturales y territoriales) que fueron configurando a pasos agigantados un nuevo rostro en las sociedades hispanoamericanas” (Monsiváis, 2000 en Briceño, 2010: 348-349).

Este último factor ha sido determinante en la conformación de la sociedad mexicana, pues las contribuciones de la inmigración constantemente han aportado diversidad a la cultura, a las corrientes de pensamiento del país, a los avances en distintos campos y, como ya se desarrolló en apartados anteriores, a la conformación de las prácticas musicales. Un ejemplo de la década de los 50 es el tango argentino, que se adaptó e incorporó rápidamente a creaciones de compositores como Agustín Lara o el mismo “Cri-Cri”.

En ese tenor, otro género que se adaptó de forma particular a la cultura citadina fue el bolero, que llegó de Cuba a finales del siglo XIX a través de los distintos puertos del Golfo. Cuando este género llegó a la ciudad de México, dio un giro importante: prosperó, además de la radio, en teatros de revista, cabarets y centros nocturnos, adquiriendo “una sensibilidad diferente, que combinó el humor político,

³⁴ La historia de los salones de baile puede encontrarse fabulosamente narrada en la tesis de Carla Carpio, *Del Chuchumbé al Danzón. Importancia de los antiguos salones de baile en la vida cultural de la ciudad de México*. Tesis para obtener el título profesional como Licenciada en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México. Del título de esta tesis surgió también la idea que da nombre a esta sección del capítulo.

³⁵ Este proceso se desarrollará de forma detallada en el capítulo III.

la sensualidad y el erotismo, la frivolidad, el sexo y el adulterio” (Sánchez, 2013: 483). Este nuevo carácter fue potenciado y promovido por Agustín Lara, quien produjo más de un centenar de canciones arrabaleras, sensuales y sentimentales de este género. De hecho, al “flaco de oro” se debe el bolero propiamente mexicano, de raigambre capitalina (Sánchez, 2013). A través del bolero se insertaron al código cultural popular instrumentos como bongós, claves y maracas, que se cristalizaron en las agrupaciones conocidas como Tríos (Los Panchos, Los Tres Diamantes, Los Tres Ases y un largo etcétera), mismas que tuvieron una gran expansión en la ciudad de México y Latinoamérica.

Por otra parte, en la segunda mitad de la década de los 50 llegó a México un género musical que tendría un profundo impacto en los jóvenes durante muchos años: el rock. Este es uno de los géneros a los que posteriormente se incorporará el derbake, pero eso no pasaría hasta aproximadamente 50 años después. Mientras, el rock venía de los profundos estratos populares estadounidenses y conjuntó, en palabras de José Agustín:

“la vida marginal de los negros en las ciudades y la tradición blanca del campo, que al incorporar la improvisación y la atmósfera marginal del jazz, y la cultura juvenil de las capas medias, generó un nuevo lenguaje universal para la expresión de los jóvenes” (Agustín, 2001: 147).

El rock se puso rápidamente de moda entre los jóvenes mexicanos. Para 1957, Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops y Los Black Jeans se encargaron de tocar los primeros éxitos, no obstante, éstos no compusieron sus propias canciones, sino que se dedicaron a traducir los temas estadounidenses más populares. El rock estuvo acompañado de una moda anti estética cristalizada en la figura icónica de James Dean y el “rebeldismo sin causa”, que fue entusiastamente adoptado por los jóvenes mexicanos, al igual que las chamarras de piel negra y los pantalones de mezclilla. Esta rebeldía se insertó en el contexto de:

“la rigidez y la intolerancia, ante la vaciedad de las propuestas de la sociedad, cuyas metas visibles consistían en el culto al dinero, el estatus, el ‘éxito social’ y el poder. Estas premisas emergían por sí mismas de la naturaleza del crecimiento económico y eran estimuladas por

las múltiples y sutilísimas formas de corrupción que habían llegado para quedarse” (Agustín, 2001: 150).

Esta ideología consumista formaba parte fundamental del *American Way of Life*. No obstante, tal dinámica terminó por producir diversos movimientos de resistencia que iniciaron en su seno mismo: Estados Unidos. Uno de ellos, el movimiento Hippie, tuvo especial influencia en la juventud mexicana.

Movimientos sociales y música en los años 60 y 70

Para los años 60, el consumo y el conformismo se habían convertido en los pilares de la sociedad norteamericana. El sistema de opresión laboral, de manipulación ideológica, y de valores consumistas provocaron que surgiera un movimiento juvenil que cuestionaba el conformismo y se oponía a las prácticas de la sociedad capitalista. Este movimiento no se reflejó en la militancia política sino en expresiones culturales alternas a las del sistema. En contra del consumismo, el individualismo y la opresión, el movimiento hippie reivindicó el amor, la solidaridad y la libertad: “dejaban todo: casa, estudios, trabajo, y se iban a agarrar su patín, a hacer lo que les daba la gana, a sentirse libres aunque fuera sólo un sueño de juventud. A mediados de 1966 ya eran quince mil” (Agustín, 1996). Estos jóvenes profesaban la libertad sexual, la exploración individual y la búsqueda de alternativas espirituales. Dicha búsqueda los llevó a mediados de los años sesenta a México, donde santuarios como Huautla y Real de Catorce ofrecían a quien lo deseara una vasta reserva de alucinógenos y experiencias espirituales.

Mientras tanto, en los años 60 en México, la estabilidad y el crecimiento económico estaban llegando a su punto más alto. A principios de la década, el país contaba ya con casi 35 millones de habitantes. Por primera vez en la historia, la mayoría de esta población radicaba en las ciudades. En éstas, la población crecía junto con la infraestructura. A inicios de los años 60 la ciudad de México ya rebasaba los 3

millones de habitantes y su crecimiento no paraba. Ante la carencia de un adecuado sistema de transporte, surgieron los "peseros" o taxis colectivos, y los medios masivos de comunicación encontraban su mayor expresión ahora en la televisión, al grado que llegó a considerársele la verdadera Secretaría de Educación Pública (Agustín, 2001).

En la música, se había puesto de moda el género tropical (aún se bailaba danzón, chachachá y comenzaba a escucharse la Sonora Santanera) y el jazz empezaba a consolidarse, sin embargo, la sensación era el rock. Los miles de hippies que llegaron de Estados Unidos encontraron afinidad en los jóvenes mexicanos, quienes compartían la insatisfacción ante los modelos de vida consumistas. Éstos absorbieron rápidamente la influencia del movimiento hippie y la adaptaron a sus propios referentes culturales. Crearon así una nueva corriente que tendía hacia la identificación con los indios, debido a la maestría que éstos poseían respecto al uso de alucinógenos. Los peregrinajes de los *Jipitecas* (combinación entre hippies y aztecas) a Huautla y Real de catorce estuvieron acompañados por fuertes dosis de rock (Agustín, 2001).

La epidemia jipi creció en 1967 entre clase media y popular en las ciudades. A este movimiento se le llamó "la onda", y fue satanizado durante el gobierno de Díaz Ordaz. Ya para entonces había antros rocanroleros que frecuentemente eran clausurados o asediados por la policía. En la siguiente década, el rock tendría que tocarse en los nuevos "hoyos fonqui", bares semi clandestinos donde sonaba, por ejemplo, el *Three Souls In My Mind* (posteriormente "El Tri"). De estos lugares surgiría una verdadera consolidación y expresión del rock mexicano (Agustín, 2001). Pero eso sería después.

Para la segunda mitad de los 60, en México se preparaban las olimpiadas, el 'milagro mexicano' no paraba y todo parecía estar en orden, sin embargo, el desarrollo estabilizador estaba llegando a su fin. Esta política económica, si bien llevó a México durante 3 sexenios a un crecimiento exponencial, causó también grandes problemáticas sociales. La primera, ya expuesta anteriormente, fue la crisis del campo, que produjo una migración masiva a las ciudades. Otras problemáticas

fueron el desequilibrio del sector industrial, la deuda externa que no paraba de crecer, la subordinación al Fondo Monetario Internacional y la enorme desigualdad salarial, pues el crecimiento económico no se veía reflejado en la vida de los sectores populares.

En realidad, el desarrollo estabilizador trajo consigo diversos conflictos sociales que se habían estado expresando desde hacía varios años. Desde los años 50 hubo diversos brotes de huelgas, generalmente por salarios, y un gran crecimiento del movimiento obrero. Tal movimiento obtuvo victorias importantes como en el caso del sector de los ferrocarriles, pero también se encontró, crecientemente, con la opresión armada del Partido Oficial. Las contradicciones fueron, año con año, acrecentando el descontento y la inconformidad. Entre 1954 y 1968 (sexenio de Adolfo López Mateos), hubo 2358 huelgas contabilizadas. Para 1965, durante el sexenio de Díaz Ordaz, el descontento era enorme y generalizado. El Partido de la Revolución Institucional ya había demostrado sus características represivas y violentas (Agustín, 2001).

El crecimiento del movimiento obrero no fue exclusivo de México. La carrera económico-armamentista-militar entre los bloques capitalista y socialista produjo numerosas violaciones a los derechos de organizaciones obreras en ambos bloques. El mundo fue espectador de acontecimientos como la lucha armada de los partidos comunistas en Yugoslavia y China y la masiva victoria electoral del Partido Laborista en Gran Bretaña.

En los años 60 la resistencia obrera mundial encontró eco en un nuevo sector de la sociedad: el estudiantil, que se había vuelto crítico de las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales en ambos bloques y, sobre todo, de la represión del movimiento obrero. Esto se cristalizó en la conformación, en ambos polos, de diversos movimientos obrero-estudiantiles que detonaron en 1968 con el Mayo Francés, la Primavera de Praga, el Octubre Italiano y el movimiento estudiantil en México, entre otros. Esta revolución mundial, a pesar de haber sido violentamente sofocada por los respectivos regímenes donde se desarrolló, trajo como consecuencia la transformación del mundo en significativos aspectos (Arrighi,

Hopkins y Wallerstein, 1999). En realidad, el mundo se encontraba cerrando la etapa del Estado de Bienestar Europeo y del Desarrollo Estabilizador en los países tercermundistas, y estaba acercándose a un nuevo punto de inflexión que transformaría, nuevamente, las relaciones económicas, políticas y sociales a nivel planetario.

En México se despertaba del sueño del desarrollismo y la modernización capitalista del país (Agustín, 2001). Luego del 68, comenzó a tomarse conciencia de las consecuencias de tal desarrollismo, que:

"(...) había causado graves disturbios ecológicos: contaminación de las ciudades y devastación de escenarios naturales: ríos y mares envenenados, deforestación, migración del campo a las ciudades a causa del enriquecimiento de agricultores privados, sobrepoblación alarmante con su secuela de miseria, marginalidad, drogadicción, delincuencia. Además el desarrollismo generó que las clases altas y medias tendieran a someterse a los modelos estadounidenses más discutibles y vacuos (...)" (Agustín, 2001: 264).

Todo ello detonó una sensibilidad popular que se manifestó en la ciencia, en las artes y en múltiples expresiones culturales (Agustín, 2001). En la música surgió una nueva corriente "neofolclórica" y de "canción de protesta" que se consolidó durante los años 70. Los ojos de la juventud viraron hacia los creadores latinoamericanos y surgieron grandes figuras como Violeta Parra, Víctor Jara, Facundo Cabral, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez y Oscar Chávez. En la ciudad de México también surgieron las peñas folclóricas: pequeños cafés donde se escuchaba música de protesta.

Además, en la década de los 70 llegaron a México diversos géneros musicales nuevos como la salsa de Nueva York, el punk de Inglaterra y el new wave. El rock continuó su desarrollo y aparecieron tendencias como el rock progresivo, el metal pesado y el rock punk. El blues y jazz comenzaron a incorporarse al código cultural local y en 1978 iniciaron los exitosos festivales de estos géneros, resultado de la activa práctica de ambos durante la década. Estas expresiones, una vez aclimatadas a la cultura citadina, comenzaron a mezclarse con otros géneros

desarrollados en este periodo. La canción de protesta, el rock, el neofolclore, la salsa y el jazz “estrecharían sus lazos y darían pie a las innumerables fusiones de los años ochenta” (Agustín, 1999: 30). Tanto en estos tipos de música por separado, como en las posteriores fusiones, el derbake encontraría una forma propicia de insertarse.

La música del mundo: globalización y revolución tecnológica

Luego de sortear la crisis del petróleo de principios de los 70, el bloque capitalista se enfrentaba a una crisis de sobreproducción que llevó a la necesidad de una reestructuración general. El capital estaba sobre acumulado, no encontraba lugar para reinvertirse y esto produjo una crisis generalizada a nivel mundial. Harvey (2007) explica que, ante cualquier crisis, el capital necesita: A) penetración en nuevas esferas de actividad. B) crear nuevos deseos y necesidades sociales, y C) expandirse geográficamente hacia nuevas regiones. Así, en tanto que A y B significan intensificación, C implica expansión. Dado que la supervivencia del capitalismo radica en que continúe la capacidad para acumular, frente una crisis de sobreproducción debe crear nuevos espacios para poder seguirlo haciendo.

Ante esta necesidad se derivó, de entre otras dinámicas, una enorme presión hacia los países tercermundistas para que abrieran sus mercados. Posteriormente, tras la caída del bloque soviético, la necesidad de expansión llevaría al capitalismo a recolocarse rápidamente en las naciones de la antigua URSS.

Adyacente a ello, surgió la estrategia de la descentralización del proceso productivo. Esto permitió que las distintas partes de la producción de cualquier producto pudieran realizarse en países (o incluso continentes) diferentes. Por ejemplo, actualmente para la producción de un automóvil “fabricado en E.U”, el diseño puede realizarse en Alemania, los componentes y tecnología avanzada en

Japón, las partes pequeñas en Taiwán, China o Singapur, el pre-montaje en República de Corea y solamente el montaje final en E.U, mientras Reino Unido puede encargarse de la publicidad y comercialización. Esta estrategia, además, encuentra la ventaja de poder llevar diferentes partes del proceso a donde la mano de obra sea más barata.

La aplicación de dicha estrategia a nivel mundial en los años 80 propició la intensificación de los flujos mercantiles y económicos a nivel global, fenómeno que se conceptualizaría luego como globalización. En consecuencia, no sólo aumentaron los flujos mercantiles, sino también los financieros, informáticos, culturales y de personas (Sánchez, 2004).

Dentro de este contexto también prosperó un desarrollo tecnológico sin precedentes que llega hasta nuestros días, y que en los años 80 se reflejó en la automatización y robotización dentro de las fábricas y en el inicio de una creciente informatización. Hacia finales de los 90, no obstante, la revolución se centró en torno a las tecnologías de la información, a través de:

“un nuevo sistema de comunicación que cada vez habla más un lenguaje digital universal, [y que] está integrando globalmente la producción y distribución de palabras, sonidos e imágenes de nuestra cultura. [Así] Las redes informáticas interactivas crecen de modo exponencial, creando nuevas formas y canales de comunicación, y dando forma a la vida a la vez que ésta les da forma a ellas” (Castells, 1996: 2).

Por otra parte, en los años 90 se consolidó el neoliberalismo a nivel mundial, resultado de la reestructuración del capitalismo, dando fin al Estado de Bienestar europeo y al Desarrollo Estabilizador en los países tercermundistas. Dentro de la corriente neoliberal, con la disolución de la URSS, el capitalismo pudo extenderse por todo el planeta, aportando así un gran impulso al proceso globalizador. En México, la consolidación de este hecho se dio con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a partir del cual los flujos mercantiles internacionales y los contactos interculturales cobraron mayor auge.

Desde los años 80 y hasta la fecha, globalización y revolución tecnológica son factores centrales en la configuración de la socialidad en todo el planeta. Como lo explica Castells (1996), la revolución de la información tiene una capacidad de penetración en todo el ámbito de la actividad humana, en el que Internet tiene un peso capital que posibilita, cohesiona e impulsa los contactos globales actuales. Así:

"El mundo cibernético acercó como nunca antes los contextos culturales más distantes, penetró en nuestra vida cotidiana e íntima transformando nuestras relaciones sociales y afectivas de tal manera que se dice que el sujeto posmoderno construye su identidad (y por demás su apariencia) con retazos de los diversos 'escenarios' del mundo globalizado" (Appadurai, 2002; Giddens, 1993, 2000; Lipovetsky, 1994, 1999; Le Breton, 2002 en Briseño, 2006: 373).

El nuevo proceso de relaciones a nivel planetario que es la globalización ha dispuesto modificaciones sustanciales en las prácticas musicales, al punto que posibilita el acceso, en cualquier momento, a la información sobre lo que ocurre musicalmente en cualquier parte del mundo, a la vez que permite la incorporación de nuevos ritmos e instrumentos en las prácticas locales a nivel global. En este contexto se da el surgimiento de nuevos tipos de música popular que incorporan y mezclan estos nuevos elementos.

Uno de los reflejos más claros de esta dinámica es la consolidación del *World Music* a nivel internacional. El término *World Music* es una etiqueta comercial adoptada por la industria musical en 1987 "para promocionar músicas tradicionales y populares urbanas de origen no occidental, así como de grupos minoritarios o marginados, que emplean elementos de músicas populares urbanas occidentales" (Shuker, 2002; Bohlman, 2002 y 2013; Rice, 2014 citados en Gómez, 2015).

A partir de la concreción de este género, catalogado por Gómez (2015) como "la comercialización de la diversidad", la industria propició la tendencia a incorporar y fusionar instrumentos, ritmos y sonoridades de diferentes partes del mundo. Expresiones de ello pueden apreciarse en las producciones del sello discográfico ECM en los años 90, donde músicos de distintas nacionalidades crearon colaboraciones fusionando elementos internacionales y locales. La tendencia global

del World Music ha cobrado tanto auge que, por ejemplo, en el año 2009, se instauró en España el Premio al Mejor Álbum de Músicas del Mundo y Fusión. En México, las producciones del sello ECM podían ser adquiridas en la tienda Mixup. Así comenzó a escucharse en nuestro país, por ejemplo, jazz que incorpora instrumentos tradicionales hindús, y a Hossam Ramzy, uno de los derbakistas más famosos del mundo. A través de las tiendas de música y, posteriormente, de Internet, la fusión de música del mundo ha sido un factor que ha influenciado fuertemente las prácticas musicales de nuestro país.

La revolución tecnológica y globalización también han propagado nuevas formas de consumo de las prácticas musicales a causa del acceso a los diferentes productos difundidos por Internet, que se ven reflejadas en un cambio sustancial de criterios de consumo y de creación musical (Gómez, 2015). En estas nuevas relaciones de consumo también forman parte el aumento de la demanda de instrumentos musicales tradicionales del mundo, las compras de instrumentos en línea e incluso la fabricación local de instrumentos tradicionales foráneos³⁶. En México, tiendas musicales como Casa Veerkamp tienen una sección importante de ventas en línea, y otras como Gonher distribuidora se dedican a la importación de instrumentos de diversas partes del mundo.

En síntesis, las prácticas musicales han sufrido importantes transformaciones gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías del sonido y de los medios de comunicación masivos (Gómez, 2015). Ambos factores:

“han hecho posible, por primera vez en la historia, el almacenamiento y difusión masiva de música no escrita; por otra, la creación a nivel planetario de un comercio musical fabuloso con el establecimiento de poderosas y complejas redes de centros de producción y mercados. Estrechamente relacionado con los factores tecnológicos y económicos se encuentra también el factor sociológico: la gran demanda de una sociedad basada en el consumo, que constantemente necesita nuevas músicas, ya sea para alimentar la curiosidad por nuevas estéticas importadas, para acompañar sus cada vez más generosos momentos de ocio o para hallar signos de identificación

³⁶ Todo ello se verá reflejado en el siguiente capítulo en torno a la figura y práctica del derbake.

colectiva de carácter ideológico o generacional” (Martí, 2002: 255 en Gómez, 2015: 190).

Estos factores han hecho que diferentes prácticas musicales e instrumentos tradicionales de distintas partes del mundo puedan ser conocidos y consumidos cada vez más en diferentes latitudes. Este es el caso del derbake, instrumento de percusión originario de Medio Oriente que, desde la década de los 80, comenzó a insertarse paulatinamente en las prácticas musicales de la ciudad de México. La difusión cada vez mayor de este instrumento, así como la inserción y expansión de su práctica, han tenido formas particulares que han impactado en el código cultural local, mismas que se describen en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. El derbake en México

El derbake, tambor del Creciente Fértil y el Magreb



Imagen 1. Derbake.

Los orígenes del derbake pueden rastrearse hasta antiguos instrumentos pertenecientes a la región de Anatolia y Mesopotamia (Korek, 2007). Es un tambor con forma de copa, membranófono³⁷, que tradicionalmente se toca desde el Creciente Fértil (región histórica que abarcó parte del Levante mediterráneo, Mesopotamia y Persia), hasta la costa atlántica del Magreb (parte más occidental del mundo árabe) (Rodríguez, 2014). Debido a la influencia turca, también forma parte del folclor de varios

países de la Península Balcánica como Bulgaria, Croacia, Albania, Grecia, Macedonia y Serbia, "y representa en la actualidad para cientos de millones de árabes el instrumento popular por excelencia" (Rodríguez, 2014).

Este tambor de una sola cabeza ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo. Tradicionalmente el cuerpo se confeccionaba de un bloque de madera o cerámica, y el parche sobre el que se percutía era de pieles de diferentes animales como pescado, cabra, carnero e incluso perro. En Indonesia incluso lo fabrican con piel de serpiente atada a un cuerpo de madera (Conner, Howell y Langloise, 2001). Actualmente, además de las versiones tradicionales, existen los derbakes hechos de metal, fibra de vidrio, yeso u otros materiales, y los parches son sintéticos. Este último tipo de instrumentos es el más comercializado y fácil de conseguir en

³⁷ Los instrumentos membranófonos son aquellos cuyo sonido es producido al golpear una membrana tensa, también conocida como parche, que puede ser de piel de animal o de materiales sintéticos. Ejemplos de instrumentos populares de este tipo son las congas y bongós, así como los tambores de una batería o los huéhuetls prehispánicos.

nuestros días. Algunos de los derbakes actuales incluso cuentan con una bombilla interior que puede encenderse para calentar y tensar el parche de piel, y así obtener una mejor afinación; o con luces led ornamentales que iluminan el parche cada que éste es golpeado. El mayor atractivo visual de estos instrumentos es que suelen estar finamente decorados con grabados o con figuras hechas de madreperla.



Imagen 2. Posición tradicional para tocar derbake.

Los derbakes admiten una gran variedad en cuanto a tamaños. Normalmente se encuentran entre los 40 y 50 cm. de largo, y el diámetro de las cabezas oscila entre los 20 y 25 cm. (Conner, Howell y Langloise, 2001). A partir del

siglo XX, los parches de materiales sintéticos se volvieron populares pues, aunque no terminan de gustar a los tradicionalistas, representan la ventaja de estar unidos al cuerpo del instrumento con tornillos, lo que significa que se pueden afinar con una llave. Así, el sonido que producen no es afectado por los cambios de temperatura o humedad en el ambiente, como sí son afectados los que tienen parche de piel de animal (Baza, 2015)³⁸.

El derbake o darbuka recibe varios nombres dependiendo del país en que se toque. El origen del término darabukka es de cierta forma obscuro, pero probablemente viene de la palabra árabe darba (“para golpear”) (Conner, Howell y Langloise, 2001). Giselle Rodríguez, periodista y bailarina mexicana, explica que “El nombre en árabe de este instrumento de percusión es *طبله* (tablah) o *دربوكة* (darbuka), mientras que las versiones ligeramente más grandes de este tambor son conocidas como sumbati o dohola (dohulla)” (Rodríguez, 2014). En Egipto se le

³⁸ Los cambios que ha sufrido el derbake a lo largo del tiempo son un ejemplo concreto de lo señalado en el capítulo I, es decir, que las formas que el ser humano elige y construye para su reproducción material se encuentran en un constante proceso de reafirmación y transformación.

Usualmente, las bases de los patrones rítmicos se producen tocando una combinación de los golpes más sonoros: el golpe llamado “Dum”, que causa el sonido más profundo, grave y envolvente, y el golpe “Tak”, que genera una sonoridad seca, aguda, contundente y muy sonora. Ambos sonidos se gestan golpeando en el centro del parche, diferenciándose en la posición y movimiento de la mano. Los sonidos generados por la mano izquierda, llamados “ka” o “ra”, son agudos y metálicos y se producen golpeando con las yemas de los dedos en la orilla del parche³⁹.

Actualmente, gracias a la técnica de la "mano dividida" desarrollada en Turquía, la mano derecha puede llevar la base del ritmo mientras la izquierda hace una enorme variedad de frases "melódicas", funcionando como un instrumento solista. Esto posibilita que un solo percusionista pueda auto-acompañarse, es decir, que en el mismo tambor pueda hacer su propia base rítmica con una mano mientras "solea" con la otra. Esto generalmente produce la idea de que hay 2 percusionistas tocando al mismo tiempo. Es esta posibilidad, más la cantidad y variedad de colores sonoros que un derbakista hábil puede producir, la que suele dar lugar a la impresión de que se están tocando varios instrumentos simultáneamente.

Otra de las peculiaridades de la práctica de este instrumento es que cada uno de los golpes tiene un nombre. En este sentido, su práctica se asemeja a la del tabla de India. Como se sabe, tocar este instrumento implica aprender y utilizar un verdadero lenguaje en el que todo lo que se toca puede ser “hablado”, y todo lo que se habla puede (o debería poder) ser tocado. A diferencia del lenguaje del tabla, que consta de aproximadamente 12 sonidos o sílabas básicas, el del debake consta de cuatro: tres para cada golpe básico de la mano derecha (“Dum”, “Tak”, y “ta”), y uno para el de la mano izquierda



Imagen 4. Tabla de India.

³⁹ Los nombres de los golpes pueden variar dependiendo del país en que se ejecute el instrumento.

("ka", que puede convertirse en 3 sonidos sucesivos, llamados "ra", si se percute con 3 dedos de la mano en lugar de con uno solo). De estos 4 sonidos o golpes principales pueden desprenderse una gran cantidad de variaciones, las sílabas pueden combinarse de diversas maneras para crear diferentes "palabras" y frases, y esto aporta a las posibilidades creativas que pueden obtenerse a través del derbake.

Con toda su versatilidad, este instrumento se ha insertado históricamente en diferentes prácticas musicales del Medio Oriente. En Turquía es usado principalmente en ensambles tradicionales para acompañar la danza. En Egipto se le conoce como "hoqa" y es el tambor de los barqueros del Nilo y de otros músicos tradicionales. En Sulawesi (antes Célebes), en una forma más grande, es el instrumento de los templos y se coloca en el suelo cuando se toca: "esta es una supervivencia del uso original de los tambores de copa en Babilonia y Sumeria desde el año 1100 a.C." (Conner, Howell y Langloise, 2001).

También se toca en las orquestas andalusíes tradicionales del Norte de África, como en Argelia y Marruecos. Estas orquestas suelen estar compuestas por entre 8 y 12 músicos, y además de percusiones utilizan instrumentos cordófonos, como el laúd, y aerófonos, como la flauta o nay (Rabadán, 2012). El derbake llegó hasta la Península Ibérica gracias a la expansión musulmana. De hecho, Rabadán explica que la música andalusí es producto de la fusión de al menos tres grandes tradiciones culturales: la música autóctona (hispano-romana y visigótica, con influencias bizantinas), la música judía tradicional, la árabe-persa (que es la más influyente en el mundo musulmán) y, en menor medida, la bereber del Magreb y esclavos africanos (Rabadán, 2012).



Imagen 5. Derbake de cerámica y parche de piel.

En la península balcánica, el derbake es también utilizado por el grupo Roma (plural del término "Rom"). También llamados Romen, Romani, Rom o Romanicos, usualmente son nombrados como Gypsy o gitanos. Los Roma -quienes eligieron

este nombre para evitar términos derogativos- son grupos preminentemente nómadas, ubicados en diversos países de Europa, Medio Oriente y Asia del Sur (Silverman, 1996). Aunque la mayoría ahora son sedentarios (un gran asentamiento Roma está en Macedonia, dentro de la península balcánica), su música tradicional es el resultado de la mezcla con las culturas con las que han tenido contacto durante todos sus años de itinerancia. Por lo tanto, los instrumentos que utilizan son generalmente aquellos que son más favorecidos por la población predominante. Por ejemplo, en Escocia e Irlanda utilizan el fiddle (violín tradicional) o las gaitas, en Andalucía se valen de la guitarra flamenca y en la península balcánica, a partir de la influencia turca-otomana, practican instrumentos de la tradición turca como el derbake (Wilkinson, 2001).



Imagen 6. Derbake estilo "turco".

Respecto al mundo árabe, la ejecución de este instrumento es una práctica común a muchas tradiciones. Habib Hassan Touma, en su libro *The music of the arabs* (1991), explica que ya en el siglo X a.C., eruditos árabes idearon un especial sistema de clasificación para los instrumentos musicales, en el que incluyeron el derbake ("drbaqqe") como uno de los 2 principales instrumentos de percusión, mismo que es definido como "la quinta esencia de las percusiones del Medio Oriente"⁴⁰ (Rodríguez, 2014). El derbake es un instrumento musical extremadamente popular en el mundo árabe, nunca está ausente en las festividades y se utiliza lo mismo para la música tradicional o popular que para la música artística (Touma, 2003).

El derbake también ha sido utilizado en la música orquestal de Europa occidental por Jaques Ibert (en su Suite symphonique, 1932) y por Carl Orff (en Prometheus, 1963-7). No obstante, la manera en que se ha vuelto conocido en occidente ha sido

⁴⁰ En el original en inglés.

principalmente a través de la difusión de la danza conocida como oriental o belly dance.

El papel en la danza oriental



Imagen 7. El darbake y la danza.

Una de las prácticas donde el darbake se utiliza de manera fundamental es la danza oriental, también conocida como belly dance o danza del vientre, que "no es otra cosa que una de tantas expresiones dancísticas derivadas de la danza oriental Raks al-Sharqui del Medio Oriente, nombre genérico que engloba una rica variedad de estilos (turco, egipcio, persa, tunecino, del Golfo Pérsico, etcétera)" (Briceño, 2006: 343). Tradicionalmente, esta danza milenaria se practica dentro de la región norte de África en Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, Mauritania y Egipto; y en el continente asiático en Turquía, Líbano, Irán, Irak, Siria, Jordania, Yemen, Nubia y Sudán (Briceño, 2006).

De forma tradicional, esta expresión suele efectuarse en reuniones familiares, bodas, nacimientos, plegarias o incluso en ceremonias curativas de carácter mágico (Madrigal, 2009). Esta danza también ha llegado al medio profesional y se practica en escenarios dentro del entorno del espectáculo y competencias a nivel internacional.

El belly dance suele estar acompañado por diversos instrumentos de percusión, dentro de los que el darbake tiene un papel central. En este sentido, Korek denomina al instrumento como "la estrella de la percusión" (Korek, 2007: 276) y explica que:

"desempeña un papel protagonista, puesto que marca el ritmo y, así, la base de la música. La comunicación entre el percusionista y la bailarina determina la interpretación de ambos, es decir, que ésta interpreta el ritmo con su cuerpo y, a la vez, el músico toca siguiendo sus pasos. Esta profunda complicidad se manifiesta en los solos de tambor, una de las formas más depuradas de la danza oriental" (Korek, 2007: 276).

En nuestro país, la historia de la práctica de este instrumento tiene una fuerte raíz en el acompañamiento de la danza oriental, que comenzó a bailarse en la ciudad de México en el siglo XX.

Un instrumento de Medio Oriente en tierras mexicanas

La presencia árabe en México

El Porfiriato fue una época de fortalecimiento del capitalismo, promoción de la inversión extranjera y crecimiento económico que resultó atractivo para diversos migrantes. Aunado a ello, la ley migratoria mexicana promovió la internación de extranjeros al país, condición que perduró hasta la primera mitad del siglo XX. Atraídos por dichas condiciones, a finales del siglo XIX arribaron a México hombres árabes jóvenes, principalmente libaneses, con el propósito de lograr una mejor calidad de vida para después traer a sus familias o para poder volver a su país en mejores condiciones económicas (García, 2005; Khedher, 2015).

Esta primera generación se dedicó principalmente al comercio, aunque con el tiempo se internarían en otros sectores como la industria, actividades técnicas, minería y agricultura. Para los años 30, a pesar de su pequeño número (menos del 5% de la población extranjera en México) poseían más del 50% de las actividades

económicas en manos de extranjeros (García, 2005). Muchos de estos migrantes terminaron quedándose en México y a partir de la segunda y tercera generación comenzaron a participar en el desarrollo de ámbitos como las letras y la política nacional.

Inicialmente, las comunidades árabes se instalaron predominantemente en las costas del Golfo de México, en los puertos de Tampico y Veracruz, y en la península de Yucatán durante el boom petrolero de los años 30. No obstante, en los años 50, nuevas oleadas de árabes comenzaron a instalarse en la ciudad de México debido al desarrollo estabilizador y al auge económico de la gran urbe (Khedher, 2015), conformándose así espacios como el barrio libanés en el centro histórico. Con el paso del tiempo, la gran diversidad de grupos árabes en México marcó la pauta para la formación de numerosas organizaciones sociales, culturales y religiosas que dieran unidad y sentido de identidad a las comunidades de inmigrantes (García, 2005).

Durante la segunda mitad del siglo XX, la comunidad libanesa de la ciudad de México apoyó y albergó a miles de compatriotas que venían huyendo de la guerra civil en su país. Para entonces, buena parte de esta comunidad había dejado de radicar en el centro de la ciudad, conservando ahí solamente sus comercios, para construir sus residencias en zonas como la Colonia del Valle y Polanco. De esta nueva generación de libaneses radicados en Polanco surgiría Adonis, un restaurante de comida libanesa que ofrecía (y a la fecha sigue ofreciendo) espectáculos de danza árabe acompañada de música en vivo.

Adonis, restaurante de tradición árabe en la ciudad de México

El que probablemente fue el primer espectáculo de danza oriental con música en vivo, apegado a la tradición árabe, fue el que ofreció el restaurante Adonis una noche de 1983. Este establecimiento surgió como una tienda de comida libanesa en la colonia Polanco, que con el tiempo tuvo tanto éxito que terminó por volverse restaurante. Posteriormente, el señor Rifaat y su esposa Nadia (dueños del establecimiento) incursionaron en el proyecto de ofrecer un espectáculo de danza oriental -realizado por árabes- para lo que trajeron al país a la bailarina Sohaila y al derbakista Hisham. Se relata que el show que ofrecieron la primera noche tuvo tanto éxito que, luego de esperar la asistencia de no más de una veintena de personas, el establecimiento estuvo tan lleno que al menos 100 se quedaron fuera. En lo sucesivo, el restaurante fue expandido, los shows se ofrecieron varios días de la semana y estuvo lleno de jueves a domingo. El éxito de Adonis perduró hasta finales de los años 90 y durante todo ese tiempo fue un importante punto de encuentro tanto para la comunidad árabe y judía, como para cantantes, actores, políticos, diplomáticos y académicos de la ciudad de México⁴¹.

Durante todo ese tiempo, las habitaciones construidas en la parte superior del establecimiento fueron el hogar de las bailarinas y músicos de Medio Oriente y Estados Unidos que eran contratados por temporadas de 3 meses. Muchos de ellos terminaron por quedarse a vivir en la ciudad, y desde su estancia en Adonis impartieron clases a mexicanos, lo que propició que tanto bailarinas como músicos mexicanos comenzaran a aprender directamente de la tradición árabe⁴².

⁴¹ La bailarina y maestra de danza Nour Said deja memoria de esto en su libro *México, Historias de Danza (s/r)* donde describe las noches de música y danza en este restaurante.

⁴² En este proceso, como se desarrolló en el capítulo I, puede observarse la forma en que el contacto entre culturas genera intercambios de elementos que impactan en la configuración de la socialidad.

Restaurante

Adonis

FOR THE SIMPLE PLEASURES OF LIFE VISIT THIS UNIQUE RESTAURANT SERVING THE VERY FINEST LEBANESE AND ARABIC CUISINE.

BY NIGHT ENJOY YOUR DINNER BY CANDLE LIGHT AND LOVELY ORIENTAL MUSIC WITH THE MOST BEAUTIFUL BELLY DANCER IN A SPECIAL FAMILY ATMOSPHERE.

HOMERO 424, COL. POLANCO 11560 MEXICO, D.F.
FOR RESERVATIONS CALL: 250-20-64

Imagen 8. Cartel promocional del restaurante Adonis.

Los primeros derbakistas mexicanos

Además del contacto que pudieran tener con los músicos de Adonis, el conocimiento del derbake por algunos músicos mexicanos a finales de los años 90 poco o nada tuvo que ver con los medios masivos de comunicación. En realidad, si hemos de contextualizar su práctica en el país debe ser, fundamentalmente, dentro de la globalización y la intensificación de flujos culturales y de personas que ésta produjo.

Uno de los primeros derbakistas mexicanos fue Francisco Bringas, quien actualmente lleva 24 años tocando el instrumento. Él explica que a finales de los años 80 tuvo contacto con la música de latitudes tan lejanas como India y Medio Oriente gracias a la difusión de lo que posteriormente se etiquetaría como World Music. En sus propias palabras:

Hay un tipo de jazz que me influenció muchísimo y que fue donde escuché por primera vez el tabla hindú, que hace 30 años se llamaba Jazz Contemporáneo. Era toda la música que hacía la marca de discos ECM. Ahí tocaba Oregon, donde Collin Walcott tocaba el tabla y el sitar, gracias a él conocí el tabla; Pat Metheny que tocaba con un percusionista brasileño que también metía instrumentos étnicos; el grupo Codona también era otro grupo que usaba instrumentos étnicos, principalmente la tabla; y Shakti, donde tocaban John McLaughlin, L. Shankar, Zakir Hussein y Vikki Vinayakram, que tocaba el gatham, que es una olla de barro. Ese tipo de música entonces se llamaba Jazz Contemporáneo y ahora se llama World Fusion Music. Ellos fueron los pioneros del world music. Empezaron a meter instrumentos étnicos de diferentes países mezclados con jazz. (Entrevista personal, junio, 2019)

Como puede apreciarse en el relato, la difusión del world music a través de la industria musical en México también hizo posible que pudiera empezar a conseguirse material que incluyera derbake:

Podía escucharse algo de derbake en Tower Records, por Mixup. Ya empezaban a llegar los discos de World music y ahí llegaba música de India y de Medio Oriente.

También llegaron los discos de Hossam Ramzy, que es el derbakista más famoso que hay. (Entrevista personal, junio, 2019)

No obstante, el principal contacto de Bringas con el derbake y la música de Medio Oriente fue a través de un percusionista que previamente había viajado a Egipto y que trajo el instrumento de allá:

De los 20 a 23 años tomé clases de tabla de la India. Cuando terminé, mi maestro me presentó a Saúl Espinoza. Saúl fue el primer mexicano que entró aquí con un derbake. Es percusionista, toca tanto árabe como africano y algo de latino, me dijo que fue a Egipto y allá aprendió derbake. Entonces a los 24 años lo conocí, me invió a tocar en 2 ventas de artesanías de India, él tocaba derbake y yo la tabla, montamos un set de 8 piezas en un ensayo, ensamblamos unos ritmos, yo le hacía base y él soleaba, luego él me hacía base y yo soleaba, hacíamos algún finalito y listo. (Entrevista personal, junio, 2019)

Antes del año 2000, la forma decisiva para tener conocimiento del instrumento fue que algunas personas viajaran a Medio Oriente y lo trajeran. En ese entonces, explica Bringas, una de las únicas formas de escuchar música árabe era a través del belly dance.

La historia de la danza oriental en México no empezó en Adonis. En realidad, aunque podría considerarse que ese restaurante fue un semillero de la tradición árabe practicada por mexicanos, la población de este país empezó a tomar conciencia de la danza oriental desde la década de los años 50 gracias al cine de oro mexicano. Como explica Briceño:

Cuando se da a conocer de manera popular al público mexicano la danza árabe u oriental, se hace principalmente por medio de las películas cómicas de 'Tin-Tan', 'Viruta' y 'Capulina', etc., en las que en medio de una trama de parodia oriental aparecía una "odalisca" (o lo que constituía su disfraz) amenizando una escena musical más parecida a un carnaval que a otra cosa (Briceño, 2006: 358).

Aunque estas apariciones estuvieran alejadas de la tradición árabe, impactaron en las bailarinas mexicanas que en ese momento eran las figuras de la vida nocturna de la ciudad de México, es decir, las bailarinas llamadas "exóticas" y vedettes de los

salones de baile, cabarets y teatros de revista. La época de urbanización y migraciones masivas a la ciudad durante los años 50 propició una apertura cultural a expresiones externas que comenzaron a ser incorporadas de diversas maneras. De esta forma las vedettes comenzaron a hacer sus creaciones dancísticas retomando tendencias de baile provenientes de otras latitudes, fusionando el hawaiano, polinesio, africano, antillano y hasta veracruzano. Algunas de ellas incorporaban la danza del vientre (Briceño, 2006).

No obstante, el aprendizaje en forma de esta danza fue principalmente autodidacta hasta finales del siglo XX. Ante la escasez de maestras en el país que se apegaran a las tradiciones originales, las primeras bailarinas de árabe de los años 80 que quisieron aprender dicha danza optaron por salir al extranjero, o bien, hacerlo a través de los pocos restaurantes libaneses de la capital del país o valiéndose de videos que se encargaban de otros países. En realidad, para finales del siglo XX, aunque Adonis fuera un éxito en Polanco, sus shows de danza seguían impactando a una comunidad relativamente pequeña, por lo que la difusión de la música y danza de Medio Oriente a través de este espacio fue lenta. Como lo explica Briceño:

Muy poco difundida y conocida entre la población, la danza del vientre era -hasta finales de los años 90- ejecutada en ciertos restaurantes de la colectividad libanesa de la ciudad de México, en su mayoría por bailarinas extranjeras, así como también en alguna reunión familiar de la misma colectividad; o bien, en las celebraciones especiales que realizaban algunas de las embajadas de origen árabe (Briceño, 2006: 361).

A partir de los años 2000, el auge de la danza árabe daría lugar a los principales espacios para el desarrollo del derbake. No obstante, para fines de los años 90, no sólo la danza, sino también nuestro instrumento protagonista, carecían de maestros que lo impartieran. Por lo tanto, el aprendizaje de este último fue principalmente autodidacta. Francisco Bringas relata:

Primero aprendí de verlo a él [a Saúl Espinoza]. Es más difícil tocar tabla que derbake, y yo ya llevaba 3 años tocando tabla, entonces no fue muy difícil ver qué hacía y empezar a replicarlo. Así fue como empecé autodidactamente. Luego tomé un taller en el CNA con un derbakista árabe (...) Fue un taller de música de India y de

Medio Oriente. Ahí Souhail Kaspar dio clase de ritmos y aprendí los golpes básicos, el “Dum”, el “Tak”, y esa fue mi primera clase con un árabe. Luego pasó un tiempo en el que estuve tocando por mi cuenta. Ah, para eso, en ese entonces no había internet... ni había manera, ni había libros ni nada, no había forma de saber ritmos árabes. Entonces un día un gringo mandó a través de un amigo percusionista, David Chatrán, una lista con 15 ritmos, los 15 ritmos básicos. Él se la pasó a Chatrán y él me la pasó a mí, pero eran así como los ritmos secretos, de “no se los vayas a pasar a nadie porque esto nadie lo tiene”, o sea como esta onda de “no sueltes la información porque la tenemos nada más poquitos”. Entonces esos ritmos me los aprendí, pero no tocaba con buena técnica, incluso el Tak lo daba como un slap de djembé (...) Luego como a los 26 años conocí a Yasser El Mouallem, era un tecladista libanés que empezó a tocar con bailarinas aquí. Él sólo tocaba teclado, pero su primo Souheib, que también era tecladista, empezó a dar clases de derbake, y ahí fue cuando empecé a estudiar con un árabe ya directamente. Con él estudié como 6 meses. Él tocaba el teclado en el Adonis, y el derbakista principal era Fadi. Después Yasser me dijo que ya había hablado con Fadi para que me diera clases (...) Y con Fadi ya aprendí una mejor técnica, porque él es específicamente derbakista y muy bueno. Estudié como 10 meses con él hasta que me dijo “ya te enseñé prácticamente todo lo que yo sé, cuando tenga algo nuevo te llamo”. (Entrevista personal, junio, 2019)

Fadi El Saadi, Yasser El Mouallem y Suheib El Mouallem eran músicos de Adonis. En estos años, la única forma de aprender el derbake con la técnica tradicional era acercarse a los músicos nativos que radicaban aquí. Fuera del ámbito de este restaurante, tocar música árabe era tan poco común que el conocimiento de los ritmos árabes básicos era algo que poseían muy pocas personas. Además de ellos, la otra forma en la que Bringas conoció ritmos árabes fue a través del cassette que envió el músico estadounidense, pues para esas fechas en E.U había una mayor tradición de la música árabe. Como lo explica Bringas:

(...) allá había muchos más músicos árabes enseñando ya. Ahí hay comunidades mucho más grandes que aquí, llegaron antes y los instrumentos también. Hubo un montón de migraciones de árabes tanto a E.U como a Argentina, ahí llegaron también un montón de libaneses y hubo muchos músicos. Entonces es mucho más grande y antigua la comunidad libanesa en Argentina y E.U que en México. (Entrevista personal, junio, 2019)

El otro factor importante para conocer las posibilidades del derbake fueron las mexicanas que ya incursionaban en el belly dance. Bringas relata:

Yo en ese entonces no tocaba para bailarinas, sólo para hacer música. Ni sabía que existía el belly dance. Entonces un día de esos yo iba caminando por el centro y pasé en frente del museo del Arzobispado y escuché unos tamborazos. Era entrada libre así que me metí. Estaba bailando el grupo de Samira [Vázquez], esa fue la primera vez que la vi bailar. También bailó Lila Zellet, que era alumna de Samira. Con ella trabajé luego 9 años en Egiptanos; y estaban tocando Saúl Espinoza y su alumno. Esa vez también bailó Noura Liz. Cuando ella salió, me cautivó no sólo su belleza, porque es hermosísima, sino su forma de bailar. Salió como tan feliz y con tanta energía y tanta prendidez que casi me hace chillar, así, del impacto. En ese momento decidí que quería tocar para bailarinas. (Entrevista personal, junio, 2019)

Es de resaltar que Bringas no conoció el derbake gracias al belly dance, sin embargo, una vez que comenzó a tocarlo, maestras de danza oriental comenzaron a llamarlo:

En ese entonces yo tocaba el derbake sin técnica y la tabla con un grupo que se llamaba La Giralda, que era con Kaveh Parmas y Manuel Mejía. Entonces una vez tocamos en el museo del Arzobispado y ahí una chica que era periodista y alumna de danza árabe contactó a la Giralda con Layla Kanan. Layla es muy importante, fue una de las precursoras de danza árabe en México. De las primeras fue Samira. Pero bueno, Layla supo de la Giralda por esta chica periodista que era su alumna, ella entrevistó a La Giralda y le dijo a Layla “oye, hay un derbakista” (...) Entonces cuando esta chica periodista nos contactó con Layla, me dijo “oye, es que voy a tener un show y quiero que toques” y yo le dije que sí porque ya había visto el espectáculo de danza en el museo del Arzobispado. El show iba a ser en el Centro Libanés de Puebla, y entonces me dio un cassette con música para que empezara a estudiarla. Entonces como pude la fui estudiando. Tocamos, salió bien todo y después de eso me invitó a tocar a sus clases. Simultáneamente ella me llevó con Yasser para que me enseñara, y Yasser me presentó a Suheib y luego a Fadí. (Entrevista personal, junio, 2019)

Así, el belly dance fue una de las formas a través de la que los derbakistas de ese momento pudieron desarrollar la práctica del instrumento. Incluso, era de las únicas

maneras para poder escuchar derbake, como puede apreciarse en el relato de Bringas:

Pues realmente la única fuente especializada fue a través de Layla, porque antes yo no había escuchado más que a Saúl en vivo. Cuando Layla me dio ese cassette fue que empecé a escuchar más música. Después me invitó a tocar a sus clases y ahí ponía mucha más música. Ahí tenía que tocar encima de la pista. Entonces tocaba con ella y simultáneamente tomaba clase con Fadi, ahí iba complementando. Realmente mi contacto principal para escuchar música árabe fue Layla. (...) Y para escucharlo en vivo, solamente era Fadi. O sea, bien tocado, sólo era ir a ver a Fadi al Adonis. (Entrevista personal, junio, 2019)

Fuera del ámbito de la música árabe, podía escucharse derbake en una muy reducida cantidad de agrupaciones que comenzaron a incorporarlo. Uno de ellos fue La Giralda, proyecto en el que Bringas, Kaveh Parmas y Manuel Mejía hacían una fusión con canto, oud y percusiones. Otra agrupación fue Egiptanos, que se volvería un referente para la siguiente generación. Respecto éste, Bringas relata:

Entonces la única música que se hacía con derbake era música árabe para belly dance y lo de Lila. Lila Zellet me contactó y trabajé con ella 9 años en Egiptanos, ella era la cantante, hacíamos música gitana y flamenca. También toqué para sus alumnas de danza morisca, una mezcla de árabe y flamenco. Sólo ahí se tocaba el derbake. (Entrevista personal, junio, 2019)

De esta forma, llegar a escuchar un derbake fuera de esos ámbitos era realmente excepcional:

A veces también se metía en música contemporánea, pero como una percusión más dentro del set que tenían los percusionistas. Por ejemplo, los de Tambuco, a veces tocaban derbakes y a veces unas cosas que se llamaban djambukas, que eran una mezcla entre djembés y darbukas. Yo los llegué a ver tocándolos en el centro, aunque los tocaban como djembés, y además sin técnica de djembé porque son percusionistas clásicos, no étnicos. Incluso llegaban a tocar los derbakes con baquetas. (Entrevista personal a Francisco Bringas, junio, 2019)

Por otra parte, un derbake no podía obtenerse en una tienda de música convencional. En realidad, en los años 90 la forma de obtenerlo era acercándose a establecimientos que tuvieran que ver con la cultura árabe. Como lo relata Bringas:

El primer derbake que tuve lo conseguí en la tienda de comida Biblos, que es una tienda de comida libanesa que está sobre Cuauhtémoc, entre Eugenia y Etiopía, en la calle de Luz Saviñón. Ahí vendían los primeros derbakes, que eran de cerámica. Como eran muy baratos, costaban 300 pesos, me compré 2 de tamaño normal y uno más grande. Esos 2 primeros se hicieron trizas porque eran como macetas, ¡los rompí! El primero lo estrellé por accidente contra una pared y el segundo, como el parche era de piel de cabra, al dar un Tak atravesé el parche con la mano, y así me quedé sin derbake a medio concierto en el Jazzorca. Así que el tercero lo súper cuidé y me duró muchos años hasta que lo vendí. Poco después trajeron por fin los primeros derbakes de metal, me compré uno de los que están recubiertos con plástico rojo y ese fue mi derbake por muchos años. (Entrevista personal, junio, 2019)

Fran Bringas comenzaría a participar en diversos proyectos musicales utilizando el derbake y durante los años siguientes se convertiría también en uno de los músicos más activos dentro de la escena del belly dance. Esto lo convertiría en un referente tanto como para los músicos de las generaciones sucesivas como para bailarinas interesadas en practicar este instrumento.

La segunda generación

El verdadero auge de la danza y música árabe en nuestro país se dio a partir del año 2000, producto de la globalización. La escritora Gloria Briceño plantea que el boom de esta danza se dio gracias a la proyección masiva de un fenómeno del pop:

(...) la danza del vientre podría haber continuado en el “clóset” o encerrada bajo el estereotipo de “exótica” en los restaurantes de las colectividades libanesas y árabes, si no es por la proyección masiva de una figura del espectáculo: la cantante pop latina Shakira. El fenómeno “Shakira” y su empleo de ciertos movimientos ondulatorios del torso, pélvicos y de cadera -tipo danza del vientre- para adornar sus canciones (a las que añade notas turco-árabes), parece que fue el detonante definitivo (el boom) para que esta danza se colocara, en poco menos de 5 años, en el gusto de un público conformado en su mayoría por adolescentes. La moda Shakira nos introdujo de golpe, aunque fuera por algunos trazos simples, a una danza y accesorios ajenos a nuestra cultura (...) pero que resultaron irresistibles para muchas mujeres (de diversas edades) (Briceño, 2006: 373-374).

Con el impulso de esta nueva tendencia, en el nuevo milenio se dio el inicio de la profesionalización de la danza árabe en la ciudad de México. La influencia masiva de Shakira, combinada con el deseo de la enseñanza de una práctica acumulada desde los años 80 que carecía de la técnica y referentes culturales suficientes, dio como resultado:

(...) la importación de talentos extranjeros para que impartieran sus conocimientos y habilidades (bailarinas y músicos de Estados Unidos, Argentina, etc.) por medio de cursos de danza y ritmos orientales de alto nivel. Esto es el parteaguas definitivo para la especialización de un oficio que por tanto tiempo se mantuvo en ciernes y que ahora está en plena expansión (Briceño, 2006: 377).

En este contexto, y sin perder de vista que la expansión del World music se encontraba en pleno auge, el derbake comenzó a conocerse y practicarse cada vez más. Entonces surgió una segunda generación de músicos y bailarinas interesadas

por practicar el derbake durante la primera década del 2000. Eumir Zúñiga, uno de los primeros músicos de esta generación explica que, aunque conoció el instrumento desde niño debido a la cultura musical de su familia, no comenzó a aprenderlo hasta 2002, a partir de que asistió a una clase de danza árabe (Entrevista vía Messenger, mayo, 2019). Por otra parte, Diana Rash, quien actualmente es una de las derbakistas más activas del país, explica que empezó a tocar este instrumento en 2006 porque bailaba danza árabe y le gustaba ese instrumento, por lo que quiso tomar clases (Entrevista vía Messenger, mayo, 2019). Por su parte, Ernesto Vega, quien comenzó a tocar el derbake en 2005, explica que lo conoció al ver un video de las Belly Dance Superstars, en el que tocaba el percusionista Issam Houshan (Entrevista vía Messenger, mayo, 2019).

La danza oriental también era, a principios de los 2000, la principal opción para poder escuchar derbake en vivo. Jacobo Guerrero, quien comenzó a tocar este instrumento aproximadamente en 2005, explica:

Pues ya sabía de la existencia de La Giralda...pero más bien tenía que ver con música antigua que usaba instrumentos de esos, pero casi todo estaba dirigido al belly. Saúl en Cuernavaca tocaba un chingo de belly. En ese momento todo lo que podías oír en vivo tenía que ver con belly dance o con Egiptanos, que era un acercamiento hacia la música mora y los gitanos, y buscaban la relación que existe entre culturas. Era un viaje México-España-Medio Oriente- India. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por su parte, Alejandro Sierra, quien inició aproximadamente en 2007, explica que el derbake solamente podía escucharse en vivo en Adonis o en algún lugar donde dieran clases de danza árabe, como la escuela de Lila Zellet. Además del belly, el proyecto Egiptanos y Francisco Bringas comenzaron a ser de los mayores referentes para acercarse a este instrumento, como se refleja en el relato de Alejandro Sierra:

Conocí el derbake porque solía pintar, y en una exposición conocí a un chico derbakista, Alexei Durán, él vive en Playa del Carmen. Él hizo que me enamorara del instrumento. Luego me compré uno y lo toqué por unos meses, pero luego supe que necesitaba buscar un maestro, porque esto no se puede aprender así nomás. Entonces resultó que Egiptanos ensayaba enfrente de mi casa en la colonia Escandón,

y yo los escuchaba y decía “ese es un derbake, y lo toca muy bien” (...) Entonces perseguí a Francisco para que abriera un grupo para principiantes en un horario que me quedara y tomé clase con él como 3 años. (Entrevista personal, junio, 2019)

La presencia de Bringas como referente y maestro de esta segunda generación también se observa en la narración de Jacobo:

Al primero que vi tocar ese instrumento fue al “Conejo”, afuera de la iglesia de Coyoacán, eso lo vi cuando era niño. Luego, tiempo después, fui a un concierto donde tocaron Juan Pablo Villa y Francisco Bringas, que traía un set de percusiones del super estilo de un multi percusionista que se llama Trilok Gurtu. Después como a los 22 años me hice pareja de una bailarina y le dije que quería tocar tabla hindú, y ella me llevó con Bringas. Entonces llegué con él y me dijo que mientras conseguía la tabla, podía empezar con el derbake, él me presentó el instrumento y me dijo que también estaba chido. Entonces empecé con ese y tomé clase con Francisco como 8 meses. Lo chido era que mi pareja en ese entonces bailaba bien chingón, entonces tocaba mucho con ella. A la par, Bringas me empezó a jalar a las clases donde él tocaba, con Layla Kanan, Noura... Empecé a conocer a la gente que él conocía y él me empezó a recomendar con ellos. También me recomendó para entrar en Nabuzenko.

(Luego de esos 8 meses de clase) seguí aprendiendo al escuchar música, mucho era de belly, en ese momento no había mucho internet y yo ni tenía lap top. Pero todas las belly dancers me empezaron a pasar un montón de música, entonces yo intentaba emular esas sonoridades. Ponía las canciones y trataba de reproducir todos los sonidos. Fue más una búsqueda, más todo lo que he aprendido con toda la gente con que he tocado. Ahora internet y la gente con la que toco son los maestros, pero en ese momento si querías música era con las belly dancers. Y si lo querías aprender era solamente con Fran, porque Fadi ya estaba aquí pero no estaba muy presente. O escuchando música o viendo algunos videos que había. En mi pequeño círculo, el único era Fran. (Entrevista personal, junio, 2019)

Es notorio cómo, aunque Jacobo no conoció el instrumento dentro del ámbito de la danza árabe, una vez tocándolo fue integrado rápidamente a él, siendo Fran Bringas el mayor puente para ello. También durante estos años el belly dance y Bringas se volvieron las principales fuentes para aprender el instrumento.

Posteriormente, avanzada la década de 2000, el acceso a internet fue propiciando que hubiera un mucho mayor conocimiento del instrumento y su práctica alrededor del mundo. A diferencia de la primera generación de mexicanos interesados por el derbake, donde los ritmos árabes llegaban hasta a considerarse secretos, a partir de la segunda mitad de la década estos músicos y bailarinas pudieron escuchar y complementar su formación a través de videos de los derbakistas más reconocidos del mundo, e incluso tomar clases en línea. Por supuesto, el acceso a esta tecnología fue creciendo de forma gradual. Ya para 2007, ver vídeos en internet era algo natural, como puede observarse en la narración de Alex Sierra:

Primero me compré un derbake en la La Pequeña Istambul, que era una cafetería debajo de la escuela donde da clases Lila Zellet. Su casa es una escuela y puso esa cafetería. Ahí me vendieron mi primer derbake, que era uno de la marca Menil. Eso fue hace unos 11 años aprox. Entonces estuve unos meses tocándolo por mi cuenta. Como no conocía mucha música buscaba en Youtube e imitaba lo que encontraba. En ese entonces ya había Youtube (...) Las opciones para aprenderlo en ese entonces eran Youtube, Francisco y Alexei Durán. (Entrevista personal, junio, 2019)

El acceso a internet permitió entonces que se pudieran conocer infinidad de expresiones musicales de todo el mundo. Respecto a la expansión sobre el conocimiento del derbake, Bringas opina:

Yo siento que hubo un boom a través del internet. Antes casi no se conocía, pero con el internet empezaron a haber videos de derbakistas y ahí muchísima gente empezó a conocerlo, primero percusionistas, congueros, bateristas, de africano, clásicos, etcétera, pero yo creo que nunca en su vida lo habían visto (...) Internet y el belly dance es lo que ha hecho que se haya ido expandiendo. (Entrevista personal, junio, 2019)

El derbake como fuente de ingresos. Importaciones, clases y otras prácticas

La expansión gradual de la práctica del derbake durante la década del 2000 se reflejó en un aumento de la demanda de instrumentos, al punto que algunas empresas comenzaron a importarlo a México. Gonher distribuidora es la importadora que más darbukas ha traído al país. La primera vez que lo hicieron fue aproximadamente en 1999, comprando una sola pieza. El volumen aproximado de importación durante los siguientes años puede observarse en la siguiente tabla:

Año	Piezas totales	Año	Piezas totales
1999	1	2009	250
2000	1	2010	280
2001	10	2011	310
2002	40	2012	340
2003	70	2013	370
2004	100	2014	400
2005	130	2015	400
2006	160	2016	400
2007	190	2017	400
2008	220	2018	400

Imagen 9. Volumen de importación anual aproximado por Gonher distribuidora.

En estos datos puede observarse el aumento de la demanda a partir del año 2000, misma que creció de forma constante durante los siguientes 13 años. A partir de 2014, la importación se ha mantenido en 400 piezas al año. Los derbakes que Gonher distribuidora importa son de la marca Meini, fabricadas principalmente en Turquía, hechos de materiales sintéticos.

La otra empresa que ha traído derbakes al país ha sido Casa Veerkamp Importadora. Su gerente de compras e importaciones, Humberto Ramírez, explica que empezaron a vender estos instrumentos aproximadamente en el año 2002 porque vieron la necesidad, debido a la moda del belly dance. No obstante, su volumen de importación ha sido mucho menor. Esta empresa trajo aproximadamente 40 derbakes al país en el año 2002, 50 en el 2004 y otras 50

aproximadamente entre los años 2012 y 2017, año en el que se detuvieron las importaciones (Entrevista telefónica, marzo, 2019). Las darbukas que esta empresa ha importado son de la marca Remo y también están fabricadas con materiales sintéticos.

Importadora	Marca	Año de primera importación (aproximado)
Gonher distribuidora	Meinl	1999
Casa Veerkamp Importadora	Remo	2002

Imagen 10. Importación de darbakes a México.

Así, a partir de la primera década del milenio, estos instrumentos pudieron ser ya comprados en algunas casas de música del país. Humberto Ramírez, de Veerkamp, explica que las ventas fueron principalmente para sus tiendas en la ciudad de México.

Además, con el aumento de la demanda por tocar el instrumento, también aumentó la demanda de clases. Para apreciar tal dinámica se presentan los siguientes datos: Francisco Bringas explica que comenzó impartiendo clase de derbake a un alumno en el año 2000. Con el paso del tiempo, la mayor cantidad de alumnos que llegó a tener simultáneamente fue de 30, aproximadamente. Actualmente cuenta con aproximadamente 20 alumnos regulares y da 8 clases a la semana (Cuestionario vía Messenger, julio, 2019); Eumir Zúñiga comenzó impartiendo clases en el año 2003 a 2 alumnos, actualmente tiene 15 e imparte 4 clases a la semana, además de diversos cursos. El mayor número de alumnos simultáneos que tuvo fue de aproximadamente 20 (Cuestionario vía Messenger, marzo, 2019); Jacobo Guerrero inició dando clase aproximadamente en el año 2008 con 5 alumnos. Posteriormente tendría aproximadamente 20 alumnos simultáneos. Actualmente cuenta con 3 e imparte 3 clases a la semana (Cuestionario vía Messenger, marzo, 2019); por su parte, Diana Rash comenzó a dar clase en el 2014 a 2 alumnos. Posteriormente tuvo hasta 20 alumnos simultáneos. Ahora tiene de 5 a 10 e imparte de 3 a 4 clases

por semana (Cuestionario vía Messenger, marzo, 2019). Estos músicos son de los maestros de derbake más activos en la ciudad de México, actualmente.

Maestro	Año en que inició a dar clases	Cantidad de alumnos con que inició	Número máximo aproximado de alumnos simultáneos	Cantidad de alumnos actuales	Número de clases que imparten por semana
Francisco Bringas	2000	1	30	20	8
Eumir Zúñiga	2003	2	20	15	4
Jacobo Guerrero	2008	5	20	3	3
Diana Rash	2014	2	20	De 5 a 10	De 3 a 4

Imagen 11. Dinámica de la demanda de clases de derbake.

El rango de precios por clase ha oscilado a lo largo del tiempo entre \$70 y \$300 pesos, dependiendo de cada maestro y de si las clases son individuales o grupales. Actualmente, el precio promedio por clase con alguno de estos maestros es de \$275 pesos, con una duración promedio de hora y media. Esta información nos deja ver que, a partir del aumento de la demanda, tocar derbake ha representado el sustento económico, o buena parte de ello, para algunos músicos que se han dedicado a enseñarlo.

Además, la práctica del derbake ha permitido que al menos 2 músicos se sustenten por completo mediante la práctica callejera. Alejandro Sierra explica que lleva aproximadamente 9 años con el derbake fungiendo como su principal fuente de ingresos. Actualmente toca en la calle aproximadamente 4 veces por semana en diferentes lugares. Como él lo relata:

Aquí en CU, en la Roma, en Coyoacán, en Polanco, en la Condesa...También toco en restaurantes, festivales, foros...pero para mí la calle no tiene comparación. Es como el foro más grande y donde tienes una comunicación directa con la gente, no

tienes un pedestal. Y también porque salen muchas chambas, como en fiestas particulares, bodas, bautizos, funerales... (Entrevista personal, marzo, 2019)

Por su parte, el percusionista Jesús Ochoa, quien empezó a aprender derbake en el año 2011, explica que ha sobrevivido por varias temporadas tocando este instrumento en el semáforo:

Llegué de Chihuahua a la ciudad de México en 2010 y en 2011 empecé a tomar clase de derbake con Eumir Zúñiga. Empecé a trabajar tocando percusión latina en un bar y me iba muy bien, sin embargo, bueno, por diversas circunstancias tuve que salir de ahí y aprendí a tocar en el semáforo, esa fue la actividad que me proporcionó los ingresos necesarios durante mucho tiempo (...) Iba al semáforo por temporadas, ganaba en promedio \$100 pesos por hora entre semana y \$200 por hora en fines de semana (...) También, dependiendo la temporada, llegaba a ir 1 o 2 horas entre semana y entre 4 y 5 los fines de semana. (Entrevista telefónica, marzo, 2019)

Actualmente ya no tiene la necesidad de ir al semáforo y lleva bastante tiempo sin hacerlo. No obstante, asegura que lo volvería a hacer con gusto y que, en retrospectiva, es una actividad que aprecia y a la que le tiene cariño, pues por mucho tiempo fue su único soporte económico. El semáforo en el que más ha tocado es en el cruce de División del Norte y Miguel Ángel de Quevedo. Ahí fue donde yo lo escuché por primera vez, la tarde de un sábado en el año 2018.

La tercera generación: del año 2010 a la actualidad

Para esta tercera generación de derbakistas, las posibilidades para aprender el instrumento han sido mayores. Durante la década en curso no ha sido necesario buscar forzosamente a los músicos nativos residentes en México, o acercarse al ámbito del belly dance. Es verdad que muchas de las personas, especialmente mujeres, que se interesan por este instrumento, lo hacen porque fueron primero bailarinas de danza oriental. No obstante, para aprenderlo o conocerlo, el acceso a internet ha sido una herramienta socorrida. Además, quien ha deseado aprenderlo durante esta década ha podido acercarse a los diferentes músicos de la primera y segunda generación. En la ciudad de México, los nombres de Francisco Bringas, Eumir Zúñiga, Jacobo Guerrero, Diana Rash y Alejandro Sierra, por mencionar algunos, son recurrentes al momento de preguntar por maestros de derbake. En realidad, las narraciones de los derbakistas que iniciaron a partir de 2010, al preguntarles qué posibilidades había cuando iniciaron para aprender el instrumento, reflejan una mucho mayor accesibilidad y facilidad para hacerlo. Laura Sanjuan, quien empezó con el instrumento aproximadamente en 2012, cuenta:

El instrumento ya en físico lo conocí porque una de mis hermanas fue a Turquía, digo, eso fue hace mucho tiempo y aún no estaba el boom del internet. Entonces mi hermana me trajo una darbukita muy chiquita, y yo la llevé a mi clase de danza y le pregunté a mi maestra cómo sacarle sonido. Años después me cambié de clase con Nashua, y ahí iba a veces Eumir Zúñiga a tocar a sus clases, y ahí me enteré de que había gente en la ciudad de México que tocaba el instrumento y que ese era el tamaño real de un derbake. Me enteré de que estaban él y Fran Bringas, porque él iba a dar un taller con Nashua, y así supe que había gente que daba clases de darbuka. Y entonces como hace 6 años me compré mi darbuka y empecé a ir a clases con Fran. (...) En realidad, para tomar clases sólo tenías que buscar a alguien que supiera. Yo sabía que Eumir daba clases, luego supe de la existencia de Fran y lo busqué por internet. Entonces era eso, tener la disponibilidad de ir a donde estuviera el maestro que eligieras. (Entrevista personal, junio, 2019)

Sofía Sotres D'mijo, quien inició en 2014, relata:

Primero una amiga que empezaba a tocar me enseñó los golpes básicos y luego me contactó con su maestro, Jacobo Guerrero, y con él aprendí. Fui al campamento Darbukatépetl y también tomé clases ahí con Bringas. (Entrevista vía messenger, mayo, 2019)

Como puede verse, en este año incluso había un campamento dedicado a la enseñanza y práctica del derbake. Darbukatépetl campamento inició en 2014 como iniciativa de Francisco Bringas, Jacobo Guerrero y Arturo Galván, y tuvo 3 ediciones.

Por algunos de los relatos de los derbakistas que iniciaron en esta generación, es un hecho que Francisco Bringas sigue siendo una de las figuras más conocidas y reconocidas para el aprendizaje de este instrumento. Al ser uno de los músicos pioneros de esta práctica en México, y tener una gran actividad pedagógica y musical, su impronta ha quedado grabada en las siguientes generaciones. Esto puede observarse en el relato de Darío Solís, quien empezó a tocar derbake aproximadamente en 2015:

Conocí el derbake porque vino un percusionista turco a darnos un curso a la Superior de Música. Eso fue en el 2004 aproximadamente. Yo no sabía qué era el derbake pero me inscribí, y él llevaba varios derbakes y le compré uno. Fueron como 2 semanas de curso. De ahí pasaron un chingo de años, hasta que me enteré que había alguien muy pasado de bisteces para la percu árabe que era Francisco Bringas. Un amigo me habló de él y yo dije “ah, creo que es el que todo el mundo me ha dicho que es el pasado de bisteces”, lo contacté por Facebook y ya empecé a ir a sus clases. Eso fue aproximadamente en el 2015. (Entrevista personal, junio, 2019)

Ahora bien, por la actividad pedagógica de Bringas, podemos darnos una idea del tipo de “público” que se ha interesado por aprender derbake a lo largo de las últimas décadas. Al preguntarle qué tipo de gente suele acudir a sus clases, contestó:

De los que no conocen nada de belly ni les interesa, generalmente son personas que vieron el instrumento en algún concierto, les gustó, en internet se enteraron de que yo doy clases, o por el Facebook, y así llegaron, y luego ya en mis clases se enteraron de para qué sirve o para qué lo uso yo. Ese es un grupo. El otro grupo son percusionistas, generalmente congueros, bateristas o tocan djembé, pero ven en internet a los turcos o a los árabes y dicen “yo quiero eso”. El otro grupo son las

bailarinas que sí conocen el instrumento por el belly, y están las que quieren ser derbakistas porque ven en internet mujeres tocando el derbake, y las que sólo quieren saber un poquito para entender los ritmos y poderlos bailar. Esos son los 3 grupos básicos a los que les he dado clase durante muchos años. (Entrevista personal, junio, 2019)

El papel del internet

Gracias a la expansión de la práctica del derbake, actualmente, aproximadamente veinte años después de que los primeros derbakistas mexicanos comenzaron a incursionar en ello, quien desea aprenderlo en la ciudad de México ya tiene la posibilidad de elegir a su conveniencia entre diferentes maestros. Pero no sólo eso, sino que el internet es en nuestros días una muy útil herramienta para aprender derbake (o casi cualquier cosa). Derbakistas de la primera, segunda y tercera generación, ante la pregunta “¿Qué posibilidades tiene en este momento alguien que quiere aprender a tocar derbake en la ciudad de México?”, comentaron:

Jacobo: *Un chingo. Puede aprender de músicos nativos en internet, puede acercarse desde la danza. La otra es acudir con todos los maestros que hay aquí, que hay un chingo de gente que toca chido en la ciudad de México y en toda la república. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Laura: *Acercarse con la gente que ahorita lo está tocando, porque de alguna manera ellos han tenido un contacto con la fuente, y ya a partir de eso buscar contactarse con otras personas que no están aquí en la ciudad, pero que ahora con la red es mucho más sencillo. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Francisco: *Pues todos estos derbakistas que te dije: Diana, Fadi, Jacobo, yo, Ernesto [Vega], Eumir e Israel Guillén, que somos los que estamos dando clases. La otra opción es internet, clases en línea. Hay muchos percusionistas extranjeros que dan clase en línea. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Para ejemplificar el papel de internet está el caso de un músico que no ha tomado clases presenciales, sino que ha aprendido directamente a través de dicho medio. Él es Enrique Morales, percusionista clásico que inició con el derbake en el año 2014, aproximadamente, y relata:

La primera vez que escuché una darbuka fue en la película Aladdín de Disney. Al principio no sabía qué instrumento era, pero poco a poco fui escuchando más música oriental, y he ido aprendiendo con videos de Youtube (...) También me ha gustado escuchar la darbuka en proyectos como Darbukatépetl. (Entrevista vía Messenger, mayo, 2019)

Por otra parte, el acceso a internet no sólo ha facilitado aprender el instrumento, sino poder escuchar a infinidad de músicos de cualquier parte del mundo. Es impactante observar cómo, a menos de 20 años de que internet comenzó a ser accesible para la población, ahora es la herramienta básica para buscar y escuchar música. Esto se refleja en que el total de los derbakistas mexicanos entrevistados para esta tesis, contestaron que lo primero que harían si quisieran escuchar derbake sería buscar en Youtube o Spotify, o simplemente “buscar en internet”. La respuesta que cristaliza bien esta situación es la de Darío Solís:

Yo me metería a San Youtube. O ya si conociera el nombre del grupo o artista, Spotify, pero si no, San Youtube. De hecho es lo que hago. Porque así que yo diga que aquí recurrentemente tocan grupos que usen derbake, pues no lo hay. Como que siempre uno tiene que ir cazando grupos e irles siguiendo la pista, seguirlos en redes sociales. (Entrevista personal, junio, 2019)

De esta forma, internet ha posibilitado acercar los referentes musicales a nivel global con una celeridad y magnitud que carece de precedentes. En los años 80, un músico en esta ciudad no podía escuchar música árabe más que viajando al extranjero, acudiendo a los contados restaurantes donde tocaban músicos nativos, o acercándose al naciente mundo de la danza árabe en nuestro país. Actualmente, al preguntarle a derbakistas de las 3 generaciones: “Si te digo <<piensa en escuchar derbake>>, ¿en qué música o músicos piensas?”, casi la totalidad mencionó músicos o agrupaciones de Medio Oriente. Para ejemplificar esta cuestión tenemos la respuesta de Fran Bringas:

Yo ahorita tengo predilección por la música de Turquía, así que buscaría en Youtube o en cualquier aplicación de Internet música turca. Folklor y música clásica de Turquía, o música para belly dance, pero turco. (Entrevista personal, junio, 2019)

Durante la presente década, el belly dance ha seguido siendo una manera importante para acercarse a la música árabe y al derbake, pero con la ayuda del internet es mucho más accesible que los alumnos puedan adentrarse en la música árabe. Como lo cuenta Lau Sanjuan:

Pues la mayoría de música que yo escuchaba era música para belly dance, por las clases. De ahí entre las compañeras nos compartíamos CDs, o la maestra nos vendía música también. Luego se empezaron a subir más cosas a Youtube y ahí ya podías empezar a buscar nombres específicos. Luego en la clase de Fran, también nos recomendaba buscar a varios derbakistas en Youtube. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por otra parte, además de internet, varios de quienes han iniciado con el derbake en esta década han conocido el instrumento a través del contacto con los derbakistas de la primera y segunda generación. Luis Fajardo, quien empezó con este instrumento aproximadamente en 2017 explica:

(...) Pues que ya supe que era un derbake, hace como 2 años, porque antes pensaba que era un djembé. Y fue gracias a que conocí a Jacobo [Guerrero]. Mi formación es de baterista, y conocí a Jacobo porque fui a tocar con un proyecto a un festival en Querétaro, y Carlos Marks, donde toca Jacobo, fue a tocar a ese mismo festival, y entonces nos fuimos en la misma camioneta. Luego Jacobo tocó en una colaboración con nosotros. (Entrevista personal, junio, 2019)

Sofía Sotres D'mijo relata:

Pues empecé en 2014, aunque ha sido algo inconstante. Conocí el instrumento por una banda de balcan donde tocaba Eumir Zúñiga, ahora se llaman Tlazoltéotl Orkestra, pero creo que en ese momento no se llamaban así. Bueno, esa fue la primera vez que vi un derbake y me encantó. (Entrevista vía messenger, mayo, 2019)

En realidad, a la pregunta “¿En qué música o músicos piensas si te digo <<piensa en escuchar derbake>>?”, sólo derbakistas de la tercera generación no

mencionaron agrupaciones de Medio Oriente o Estados Unidos. Ellos mencionaron, en primera instancia, a músicos de la primera y segunda generación:

Darío: El primero que me viene a la cabeza es Francisco Bringas, mi grupo Klez Gulash...y me vienen a la mente regiones que ni conozco de países árabes. (Entrevista personal, junio, 2019)

Rodrigo de Leo (quien inició con el derbake en 2017): A mí me viene lo que he escuchado del Ensamble Darbukatépetl, o Levent Yildirim. O también pienso en mi amigo Jacobo [Guerrero], que es por quien conocí el instrumento. (Entrevista personal, junio, 2019)

Aumento del consumo a través de las tiendas en línea

Internet no sólo ha impactado en la manera de conocer y aprender el instrumento, sino en la forma de adquirirlo. Gracias a este medio, las formas de consumo se han transformado de forma tal, que ya no es necesario desplazarse físicamente a una tienda para comprar un derbake, sino que es posible adquirirlo *online*. Actualmente, incluso, no sólo es una posibilidad, sino una de las principales formas en que el instrumento es comprado en el país. La tienda en línea de Gonher distribuidora inició en el año 2012. El encargado explica que de las 400 darbukas que importan al año, la mitad es para diferentes tiendas dentro de la república -entregando de 2 a 3 piezas por cada casa de música-, y la otra mitad es para su tienda en línea. Así, durante los últimos 4 años, aproximadamente unas 800 darbukas han sido adquiridas de esta manera. Estas cifras pueden compararse con las de las ventas de mostrador de la tienda RJD Galerías, que se encuentra en la calle de Mesones en el centro Histórico y es una de las más socorridas por los derbakistas de la

ciudad. La información de las ventas de este establecimiento puede apreciarse en las siguientes tablas:

Darbukas pequeñas de aluminio:

Modelo/Año	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
HE 314	4	3	0	1	3	3			14
HE111					1	1	1		3
HE110					0	1	0		1
HE205						0	1		1
HE101					2	1			3
Total	4	3	0	1	6	6	2		22

Imagen 12. Ventas anuales de principales modelos de darbukas de aluminio de la tienda RJD Galerías.

Meinl doumbeks:

Modelo/Año	2014	2015	2016	2017	2018	Total
HE 3000	7	5	4			16
HE 3012	2	4	4	1	1	12
HE 3400	0	2	0			2
HE 3020			0	2	1	3
HE 3018	3	8	7	2		20
HE 3030		0	2	2		4
Total	12	19	17	7	2	57

Imagen 13. Ventas anuales de principales modelos de Meinl doumbeks de la tienda RJD Galerías.



Imagen 14. Uno de los modelos Meinl Doumbek de RJD Galerías.



Imagen 15. Darbuka pequeña de aluminio.

En estos datos puede observarse que entre el 2010 y el 2018, RJD Galerías ha vendido aproximadamente 80 darbukas de forma física. Por su parte, solamente del 2014 al 2018, Gonher distribuidora ha vendido 10 veces esa cantidad a través de su tienda en línea. Además de esta empresa, también es posible encontrar este instrumento en la página de Casa Veerkamp, no obstante, esta tienda ofrece ya solamente darbukas pequeñas de aluminio y en

una variedad acotada. En realidad, Casa Veerkamp Importadora ya no trae derbakes al país. En opinión de su gerente, una de las razones principales de la disminución de las ventas fue justamente la posibilidad de conseguirlos en internet, “donde puedes conseguir verdaderas darbukas, increíbles, árabes y que te llegan a la puerta de tu casa” (Entrevista telefónica, marzo, 2019). Para su gerente, las tiendas en línea facilitaron el acceso de las personas a estos instrumentos, pues antes era verdaderamente difícil encontrarlos. No obstante, las cifras de Gonher distribuidora hacen patente que la disminución de ventas de mostrador no significa una disminución en la adquisición por el usuario final.

Incluso, la modalidad de compras *online* ha posibilitado una adquisición más especializada del instrumento. La tienda Arab Instruments, localizada en la región de Medio Oriente con sedes en E.U, ofrece una gran variedad de instrumentos árabes y sus accesorios. La sección de darbukas de su página de internet es tan vasta que se subdivide en 5 categorías, donde se ofrecen derbakes de diferentes tamaños, materiales y calidades.



Imagen 16. Derbake de vidrio y poliéster de la tienda Arab Instruments.

Respecto a los rangos de precios, en RJD Galerías los derbakes pequeños de aluminio oscilan entre \$450 y \$2,500 aproximadamente, aunque estos son poco utilizados por los derbakistas. Como nota, uno de los empleados de RJD explicó que algunas veces la gente compra este tipo de derbakes pensando que son mesas de centro (Entrevista personal a Israel Balcázar Zárata, febrero, 2019). Por otra parte, los Meinl Doumbeks, que son los usualmente utilizados por los derbakistas, oscilan entre los \$1,600 y \$3,500 aproximadamente⁴³.

Respecto a las tiendas en línea, la de Gonher distribuidora ofrece derbakes de entre \$500 (de aluminio) y \$4,800 pesos (“doubeks”). Estos instrumentos también

⁴³ Información proporcionada por Israel Balcázar, empleado de RJD Galerías. Datos actualizados al 27-02-2019.

pueden ser encontrados en páginas como Mercado Libre, Amazon y E-bay, en un rango de precios desde \$700 hasta \$10,000, dependiendo del modelo y el material. Por último, los derbakes de Arab Instruments pueden encontrarse en un rango que va de los \$5,000 hasta los \$16,000⁴⁴. En esta tienda incluso es posible conseguir derbakes de vidrio y cerámica.

Fabricación de derbakes en México

En la segunda década del milenio también comenzaron a fabricarse darbukas en este país. En el año 2014, los músicos mexicanos Isaak Vissuet y Efraín Moreno comenzaron, cada uno por su parte, a recrear estos instrumentos con diferentes materiales sintéticos⁴⁵.

Isaak, quien radica en la ciudad de México, explica que comenzó a fabricarlos debido a su practicidad. En realidad, él toca percusión africana y sabía construir djembés, no obstante, conoció el derbake en una exposición de instrumentos en el World Trade Center y le llamó la atención su tamaño, sonoridad y practicidad. En sus palabras:

Yo soy músico de africano, toco djembé, pero el djembé es mucha lata. Tiene muchas cosas que son muy difíciles, por ejemplo, la afinación, tienes que jalar cuerdas y tus manos terminan, no sabes, luego ya no puedes ni tocar. Lo segundo es el peso y el material de los djembés, el peso de la madera es mucho y si andas en muchos lados, estarlo cargando es muy pesado, y la madera en ciertas condiciones también se puede apolillar o humedecer, tienes que cuidar la madera. Y la piel del parche cambia mucho con el clima porque si absorbe la humedad se afloja (...) Entonces la principal razón

⁴⁴ Datos consultados el 27 de marzo del 2019 en las páginas de Arab instruments, Gonher music center, Mercado Libre, Amazon y E-bay.

⁴⁵ Como se explicará en el capítulo IV, este hecho conforma uno de los descubrimientos más representativos de esta tesis, pues implica que el elemento cultural “derbake” ha pasado de de la cultura ajena a la cultura propia.

por la que empecé a hacer darbukas es porque es muy práctica, le quitas los tornillos, pones el parche, vuelves a poner tornillos y los aprietas con una llave allen. Es super fácil, rápido, ligero y suena re bien, y no se desafina nunca, hasta los puedes aventar a la alberca y no pasa nada, la sacas y la secas. Por eso es que me decidí a construir darbukas, además de que los ritmos que tiene son bastante padres. (Entrevista telefónica, marzo, 2019)

Comenzó a experimentar con diversos materiales hasta que encontró la fibra de vidrio, que es resistente y ligera. Sus darbakes son parecidos a los doumbeks de Meini. Durante los últimos años ha fabricado y vendido aproximadamente unas 200 piezas a personas del medio y a diversas tiendas de música, y sus precios, dependiendo el tamaño del instrumento, varían entre los \$900 y \$1,500. Además, ofrece la posibilidad de pintar el instrumento al gusto del cliente.

Por otra parte, Efraín Moreno, percusionista radicado en Guadalajara, comenzó también a producir darbakes en el año 2014. Cuenta que tomó talleres de este instrumento con Fadi El Saadi, y luego continuó tocando dentro del medio del belly dance en esa ciudad. Para el año 2011, aproximadamente, comenzaron a pedirle que impartiera clases, sin embargo, era muy difícil conseguir el instrumento:

(...) entonces me decían “oye dame clase, oye, dame clase, pero espérame a que compre el instrumento”. Para entonces los únicos árabes que vendían darbukas aquí en Guadalajara ya habían dejado de venderlas, y luego yo veía que la gente no tenía como el recurso económico para invertir no sé, cinco mil pesos en una darbuka sólo para aprender a tocarla. Entonces viendo todo esto decidí aventarme y hacerlas. Mi papá tiene un taller de tornos y metales, entonces me puse a analizar el instrumento y a investigar cómo lo podría hacer, y empecé a conocer gente que me empezó a dar ideas para la elaboración industrial. (Entrevista telefónica, marzo, 2019)

Los darbakes que actualmente fabrica Efraín Moreno están hechos de aluminio con parches sintéticos. Ha vendido aproximadamente 60 piezas en los últimos 4 años y sus darbakes pueden adquirirse a partir de \$4,000 pesos, a través de la página de Facebook “E eme percusión darbuka México”. Efraín también ofrece la posibilidad de personalizar el instrumento y pintarlo al gusto del cliente, y cuenta que el público que más ha adquirido sus instrumentos es el del belly dance.

Por último, en el año 2015, el derbakista Alejandro Sierra, radicado en la ciudad de México, inició con el proyecto de construir darbukas de cerámica. La razón principal para ello, explica, es que no se pueden conseguir en el país y pedir las al extranjero es muy riesgoso:

Justo lo empezamos porque no hay derbakes de cerámica en México. La única manera de conseguirlo es pedirlo a Grecia, Turquía o Egipto, y luego en el camino se rompen y cosas así, entonces queríamos abarcar ese mercado y también para lograr un mejor sonido aquí en México, porque sí cambia mucho de uno de cerámica a uno de materiales sintéticos (...) Sólo hemos producido 3. Realmente la primera producción funcional la vamos a hacer en estos meses. El taller está en Coyoacán (...) Pensamos hacer unas 10 y venderlas, porque tenemos que recuperar lo del material, el gas, las pieles (...) (Entrevista personal, abril, 2019)

También explica que la manera de colocar esos derbakes será a través de los principales maestros en la ciudad:

Pues [pensamos venderlas] a gente del medio, y por medio también de los maestros: Jacobo, yo, Bringas, Eumir... todos ellos son como hitos de redes, entonces así. (Entrevista personal, abril, 2019)

El video promocional de estas darbukas puede encontrarse en Youtube con el título "Taller Azotea- Darbuka de cerámica, hecha en México". Por otra parte, la introducción del derbake en las prácticas culturales de la ciudad de México no sólo se ha insertado en el consumo del instrumento y en su ejecución dentro del belly dance, sino que ha ido incorporándose poco a poco en diversas prácticas musicales, como se describirá y analizará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV. El derbake en las prácticas musicales de la ciudad de México

Además de la música para belly dance, el derbake ha sido utilizado en proyectos musicales de distintos tipos en esta ciudad durante los últimos 30 años. Francisco Bringas relata que lo ha utilizado a lo largo de su trayectoria para tocar géneros como música árabe para bailarinas (belly dance), música araboandaluz, música antigua, sefardí, celta, flamenco, balcánico, gitano y música contemporánea, además de diferentes proyectos de fusión, y él es sólo uno de diversos músicos que han incorporado el instrumento a diferentes géneros.

La integración gradual de este instrumento puede observarse, entre otras cosas, en que durante la década del 2000 comenzó a ser incorporado a algunas producciones discográficas mexicanas. Como lo muestra el registro de la Fonoteca Nacional de México, en esa década se grabaron al menos 3 discos que incluyen el derbake, en 2 de los cuales colaboró Bringas. El primero es el disco *Arpa Selva* (2000), a cargo de la arpista Cynthia Valenzuela, cuyas notas generales describen el contenido como “Música original para arpa celta incorporando sonidos de la naturaleza”, y en 5 de los tracks aparece el crédito “Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas”. El otro disco de este registro se titula *Todos los bienes del mundo* (2003), autoría del Ensemble Galilei. La nota general lo describe como “Música sefardí, renacentista y virreinal” y en 8 de los tracks aparece el crédito: “Francisco Bringas, percusión, derbake”.

El tercer disco lleva el nombre de *Invocación* (2009), y fue grabado por la percussionista de música clásica Mirna Yam. El contenido es descrito como “Música mexicana de concierto” y en el track no. 8, aparece la descripción: “Participantes-track: Mirna Yam, Percusión, Darbuka y reco-reco”.

Como puede apreciarse en este registro, durante la década de 2000 el derbake fue utilizado, hablando de producciones discográficas, para grabar música del mundo, música antigua y clásica. Adicionalmente, los registros de la Fonoteca

muestran que el derbake fue introduciéndose con el tiempo a otros discos de géneros como reggae (Gondwana,2007; Antidoping, 2014), e incluso a una producción discográfica de música de folklor mexicana (Susana Harp, 2018).⁴⁶

La diversidad de estos géneros y agrupaciones musicales demuestra que el derbake, al ser un instrumento de relativamente reciente adquisición en la ciudad de México, está pasando por un proceso de experimentación y apropiación en diferentes géneros musicales. Esta incorporación gradual es propiciada por la percepción que de él tienen quienes lo tocan, que es la de un instrumento enormemente versátil y con varias ventajas. Como lo explica Bringas:

(...) la darbuka es práctica, es portátil, relativamente sencilla de tocar (claro, depende del grado al que lo quieras llevar), es muy amable y fácil de aprender. Si tocas conga estás muy cerca de la técnica del derbake, y si tocas djembé, también. Es muy amable en su forma de tocarse, es versátil y no es tan difícil como la tabla, por ejemplo. Otra ventaja es que es muy económico, puedes conseguir uno desde 700 pesos, o 500 si está usado. Es muy accesible y tiene esa ventaja de la portabilidad sobre otros instrumentos. Y además lo puedes meter en todo tipo de música. Lo puedes meter en una cumbia y suena bien, en una salsa, en clásico, en música antigua, en lo que sea. Pienso que todas estas ventajas, más internet y el belly dance es lo que ha hecho que se haya ido expandiendo. (Entrevista personal, junio, 2019)

En realidad, el tipo proyectos a los que el derbake se ha incorporado, incluso en manos de un mismo músico, pueden llegar a ser verdaderamente contrastantes. Esto último ya se aprecia en la trayectoria de Bringas, aunque también puede verse en los testimonios de Jacobo Guerrero y Alejandro Sierra:

Jacobo: *He grabado con derbake para 2 bandas de metal, de rock más tranquilo, de pop con Jaime Cohen. He colaborado con danza Butoh, mucho con danza contemporánea, con flamenco, con árabe, con afro y un poco para danza de la India. También he colaborado con un rock más industrial, onda Portishead, Nine Ich Nails, algo así. Y con Carlos Marks y esa escena de la improvisación libre. Ahí ya ni siquiera hay como un género. También están los proyectos personales, Darbukatépetl y la onda*

⁴⁶ El listado completo de entradas que contienen la palabra *darbuka* y *derbake* en el catálogo de la Fonoteca Nacional de México puede encontrarse en la sección de anexos de esta investigación.

que yo ahorita traigo que es la música para percusiones. Nkondi, el proyecto que tengo con Fajardo es eso, que es todo un proyecto de búsqueda, y el vehículo es la improvisación. (Entrevista personal, junio, 2019)

Alejandro: Pues yo lo uso para jazz, manouche...yo lo utilizo para todo. Para boleros, pop... También he tocado con los Swingones, y no es necesariamente música para derbake, pero se adapta. [El potencial del instrumento] es que se puede adaptar a mucha música. Como es un instrumento que puede solear, pero también puede hacer base...siempre y cuando lo soporten los demás instrumentos, cabe, siempre cabe. (Entrevista personal, junio, 2019)

Con base en esto puede verse que, al menos para ellos, el derbake puede utilizarse y funcionar en proyectos de muy distintos tipos. Este instrumento no es para ellos parte de alguna antigua tradición cultural arraigada, por lo que su práctica no se encasilla en un género musical en específico. En realidad, estos músicos han incorporado el derbake como una herramienta que pueden utilizar dentro de su práctica musical en general.

Como se desarrolló en el capítulo I, Bonfil Batalla habla de la cultura apropiada como aquella en la que grupos o individuos adquieren capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos. (Bonfil, 1988). En este caso, la apropiación del derbake por estos músicos hace que ahora puedan manejarlo y decidir sobre él como un elemento más dentro de su set de percusiones. Esto incluso posibilita que puedan tomar decisiones sobre cómo utilizarlo dependiendo del proyecto musical en cuestión. Esto se refleja en el relato de Bringas:

(...) Tocaba algunos ritmos árabes, pero más que nada tenía que inventar cosas que quedaran con la música. También servía más para marcar los acentos de la música. El derbake no era la percusión de cajón. Si es para música antigua la percusión principal es el bendir y el pandero. Ahí el derbake sirve a veces para hacer bases de ritmos y a veces para hacer acentos nada más. En un ensamble en el que la percusión principal es el cajón, meto el derbake para dar otros colores, como para adornar. En realidad, se busca el timbre que quede mejor para la música. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por otra parte, al ser el derbake un instrumento relativamente nuevo en esta ciudad, es poco usual que funja como la percusión principal en un ensamble. En realidad, en la mayoría de los casos, el derbake no se ve como un instrumento indispensable para los proyectos que no tienen que ver con la música árabe o balcánica, sino que conforma una de las opciones que los percusionistas tienen para utilizar en sus proyectos. En palabras de Bringas:

Generalmente me llaman como percusionista, no como tablista o derbakista específicamente, y me piden que meta todos los instrumentos que toco, entonces voy adaptando los sets para cada grupo. Para Bona Fe, por ejemplo, que es música antigua, llevo un derbake de latón que suena más grave, no llevo el que tocaría para una belly dancer. Lo voy adaptando conforme a las necesidades de ese grupo. En realidad, el derbake ya está como dentro del abanico de opciones que puedo usar y lo voy incorporando conforme lo pida la música. (...) Para la música celta combinaba la tabla, el derbake y el bendir. Con ese set de instrumentos toqué con muchos ensambles, muchos años. También usé derbake en proyectos de flamenco, y ahí hacía una combinación con cajón. Eso fue principalmente con Egipcianos. (Entrevista personal, junio, 2019)

De esta forma, el derbake se ha incorporado como una herramienta de la que los percusionistas pueden disponer para su vida musical cotidiana. Además, también ha representado, para algunos músicos, un instrumento que aporta a una búsqueda personal. La opinión de Jacobo expresa muy bien esa condición:

Creo que lo que más hace que la darbuka sea versátil es la gente que lo toca y la búsqueda de cada quién, de que el instrumento no tiene que estar en un solo lugar porque se muere. Pero yo pienso eso porque pertenezco a una cultura que piensa de esa forma, en cambio si hablaras con un iraní sobre el Radif, que es una tradición milenaria y la gente se ha encargado de mantenerla como es, sería algo muy distinto. Pero en mi caso tiene que ver con una búsqueda interna. (Entrevista personal, junio, 2019)

Como puede observarse en esa narración, algo que favorece el uso de esta herramienta es la enorme cantidad de sonoridades y matices diferentes que puede ofrecer. Como se desarrolló en el capítulo anterior, la calidad tímbrica del

instrumento, más las técnicas que se han desarrollado para tocarlo, incluso pueden hacer parecer que hay más de un percusionista tocando. En palabras de Darío Solís:

(La ventaja del instrumento es) toda la posibilidad de sonoridades que puedes sacarle directamente con tu mano, y por el uso de los dedos te permite hacer un buen de cosas. Se podrá parecer mucho a un djembé, pero ese no te da las mismas posibilidades, quizás meramente por el aspecto técnico, y quizás también cultural, pero no te da todas las posibilidades que un derbake sí te da. Es el único instrumento de ese tipo que yo he visto que te permite hacer todo eso, todos los glisanditos que hacemos, los “tas”, los “kes”, los “ras”. Y los djembés, como he visto que lo usan, pues tiene sólo un sonido grave, uno medio y uno agudito, y está padre, se asemeja incluso como a una conga, pero no le puedes sacar todo eso. Y además el derbake lo puedes usar en un chorro de estilos musicales. Nosotros incluso lo fusionamos con esta rola de Portishead, Roads, y suena bien bonito. (Entrevista personal, junio, 2019)

Así pues, el uso del derbake fuera de su región de origen está generalmente desligada de su uso o significación tradicional. Mientras en Medio Oriente es concebido como un instrumento popular o como la estrella de la percusión dentro de la danza oriental, sus características tímbricas poco comunes producen que en la ciudad de México sea incorporado como un elemento para experimentar con diferentes tipos de fusiones musicales. Esto tiene que ver con un proceso de innovación (Bonfil, 1988) en el que quienes aprenden a tocarlo deben desarrollar una serie de habilidades nuevas para su manejo, así como un reajuste de aspectos simbólicos que les permite incorporarlo a sus prácticas cotidianas.

Además de la riqueza tímbrica del derbake, hay otras características que hacen que este tambor sea apreciado por quienes lo tocan como una percusión poco común. Esto se puede apreciar en la percepción de Laura Sanjuan:

Yo creo que es un instrumento que, aunque se esté conociendo cada vez más, aún no se conoce mucho en cuanto a la riqueza que puede tener en sus sonoridades y posibilidades. Creo que uno de sus aportes es el generar cierto dinamismo y atmósferas. Genera cierta agilidad y matices dentro de la música que no te dan otros instrumentos, o que no te da otra percusión tradicionalmente hablando, que te dan sólo

la base o un ritmo continuo, porque justo su naturaleza o las tradiciones de las que viene tienen mucho que ver con la improvisación y con el juego. Creo que ese es uno de los mayores aportes que puede tener, a través de ese instrumento buscar dialogar con otros hasta de manera melódica. (Entrevista personal, junio, 2019)

A esta opinión, Jacobo complementa:

Otra cosa interesante es que, por ejemplo, si piensas como un baterista, bueno, como un baterista principiante, en una batería tienes que repartir 4 o 5 sonidos en 4 tambores diferentes, la imagen es como la de un ensamble pequeño, pero todo lo hace una sola persona. Lo que pasa con los instrumentos de una sola membrana es que tienes que tratar de resolver la mayor cantidad de sonoridades posibles en esa membrana. Es como si le quitas todo al bataco y le dejas sólo la tarola, y tiene que resolver todo con la tarola. Eso es lo que pasa con la darbuka, y la impresión general de los bateristas que la escuchan es que se impresionan de cuántas sonoridades le puedes sacar a una sola membrana. Y eso te permite luego pensar que en el momento en que te muevas a otra percusión, vas a poder hacer lo mismo que hiciste con esto, que es que tienes 4 golpes básicos, pero en realidad son como 28, con todas las alteraciones que puedes generar dentro del parche. Eso ya te coloca en una posición bien diferente. Eso te saca de la zona en la que está establecido que se tocan los instrumentos en general, como la batería. Tu universo se expande, se hace más amplio, pero en un espacio más pequeño. (Entrevista personal, junio, 2019)

Estas opiniones muestran el proceso de ajuste de aspectos simbólicos. En este caso, el conocimiento y práctica del derbake produce una modificación en la concepción que un músico occidental tiene de un instrumento de percusión: estos músicos ahora pueden concebir un tambor como un instrumento melódico, y pueden transportar la idea de generar una enorme cantidad de sonoridades ya no sólo en el derbake, sino a una cantidad indefinida de percusiones.

Por otra parte, con todo y su enorme riqueza tímbrica, el derbake tiene una sonoridad característica que inmediatamente remite a otra geografía. La opinión general de los derbakistas es que, cuando se incorpora este instrumento a una pieza musical, suele dar un giro de exotividad a la música. En palabras de Lau Sanjuan:

Una de las cosas que sí otorga y que no dan otros instrumentos es como una atmósfera de carácter místico, que es muy propio de la sonoridad de Medio Oriente, al menos desde cómo se lee desde acá, no es que sea necesariamente la intención, pero al menos a mí me evoca mucho esas sensaciones. (Entrevista personal, junio, 2019)

Además, en el contexto adecuado, el derbake puede llegar a remitir a temporalidades diferentes y contrastantes. Como lo explica Darío:

[Respecto a hacer música antigua] Pues justamente [el derbake] te da la posibilidad de remitirte a esas sonoridades que te llevan a esas épocas, que no suenan muy actuales. Incluso como para un oído lego, sí me han dicho “oye eso suena como a las Cruzadas”. Solitos se transportan, y justamente por esa sonoridad. Esa es la posibilidad que me da el instrumento. Y lo chistoso es que tiene esa dualidad, puede sonar súper antiguo o súper moderno. Esta madre es una maravilla, o sea, es increíble cómo un pedazo de membrana puesto ahí en un cuerpecillo, te da tantas cosas. (Entrevista personal, junio, 2019)

Estas cualidades han hecho que este instrumento sea incorporado tanto a proyectos de música del mundo y fusión, como a música de carácter experimental. En realidad, actualmente es tocado en una amplia gama de géneros musicales en la ciudad de México⁴⁷. Esta diversificación de vertientes en las que el derbake se utiliza actualmente se refleja también en la percepción de los músicos de las 3 generaciones. En sus palabras:

Francisco Bringas: *Pues que no sea música árabe, principalmente se usa para música contemporánea y música balcánica, y también música antigua. Y en proyectos de música experimental, como Darbukatépetl. O de fusión. Otra cosa para lo que se usa son las bailarinas que lo aprenden y luego lo tocan en sus clases. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Alejandro Sierra: *Se usa para música tradicional egipcia, balcánica, sefardí, griega, y fusiones, como en Carlos Marks, que es una mezcla de ritmos asimétricos con free jazz y otras cosas. O en el unplugged de Santa Sabina también hay un derbake. (Entrevista personal, junio, 2019)*

⁴⁷ Un listado de los proyectos de la ciudad de México en que actualmente se toca el derbake, y del tipo de música que hacen, puede encontrarse en la sección de anexos.

Darío Solís: *Pues se usa en todo tipo de fusión. Yo le he escuchado por ejemplo en música del Cirq du Soleil, que a parte de ser música circense es como de carnaval. Lo he escuchado en música que es como más funk. Como que el derbake lo puedes meter en el tipo de música que se te dé la gana, hasta en pop. Una amiga lo toca en su proyecto de metal. Nosotros mezclamos Mori Shei, una rola gitana, con cumbia, y la cumbia la toco en el derbake. Literal el derbake, pa' lo que quieras. Porque muchas veces la gente siento que se encasilla en la música para el belly dance, y pues no. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Proyectos de fusión y experimentación sonora en la Ciudad de los Palacios

El derbake contiene en sí diversas características que han hecho que se incorpore de forma particular a las prácticas musicales de la ciudad de México. En primera instancia, gracias a su sonoridad particular que suele remitir a la región de Medio Oriente y la Península Balcánica, ha sido incorporado a diversos proyectos de música del mundo y fusión. Un ejemplo de ello es la banda Klez Gulash. Darío Solís, su percusionista, explica que el proyecto fusiona ritmos y géneros de diferentes partes del mundo, tomando como base la música judía:

[Es] un proyecto muy genuino, divertido y cotorrón. La música, como lo definimos, es música de Europa del Este. No sólo klezmer- por eso se llama Klez Gulash-, sino una unión. El Klezmer es judío, viene de las celebraciones litúrgicas judías, pero todo este boom del klezmer se dio a raíz de músicos judíos radicados en Estados Unidos, por ahí de los setentas. Entonces se empezó a fusionar con jazz y otras cosas y obtuvo el auge que ahora tiene. Ya no es el klezmer puro y ortodoxo, ahora es más una fusión. Cuando los judíos se esparcieron por toda Europa y Europa del Este, llegaron a lugares como Hungría, incluso Alemania y Rumania, los Balcanes, y entonces el klezmer se permeó muchísimo de la música de esas regiones, y también agarró mucho de la música gitana, entonces a veces es como hasta sinónimo la una de la otra. Y ese klezmer nosotros también lo fusionamos con música de aquí, con tradicional mexicana,

o también le metemos funk o un poquito de samba o latina. Por eso es lo de Gulash, que es un estofado, es como el pozole de Hungría, mezcla muchas cosas, y por lo mismo de que nosotros fusionamos muchas cosas, por eso lo de Gulash. Es como klezmer pero hecho un gulash. El pozole del Klezmer [...] entonces empezamos a fusionarlo con lo que se nos dio la gana. Hasta lo hemos fusionado con trip hop. Ahorita hicimos una fusión con la llorona. (Entrevista personal, junio, 2019)

Algo interesante es cómo se fue dando la incorporación del derbake a este proyecto. Al final, el uso de este instrumento fue central para que, musicalmente hablando, dicho ensamble pudiera cohesionarse y despegar:

Pues en principio tocaba pura batería, pero no me gustaba mucho la sonoridad, sonaba bien genérico (...) Entonces empecé a meter el derbake y al grupo le gustó muchísimo, la música sí dio un giro bien perro, sonaba muy diferente porque el instrumento mismo te da otra sonoridad, y nos da otras posibilidades, que a ellos mismos les permite jugar de otras maneras con sus instrumentos. Gracias a eso pudimos abarcar más repertorio gitano y balcánico, porque con la batería el sonido se encasillaba mucho. Ya con la incorporación al 100 del derbake, incluso nos pudimos pasar al balkan, y me dio la posibilidad de combinarlo con el cajón. Le puse un pedal y el cajón ahora funciona como bombo, entonces en un pie llevo ese bombo, en el otro el panderito, y aquí arriba llevo la darbuka, y eso te da toda la base para que suene el balkan, que sin la darbuka no es posible, no suena, es como ese pegamento. Puedes tener la melodía y la armonía, pero sin ese factor rítmico de la darbuka, esa madre no jala. El derbake tiene ese timbre único que sólo ese instrumento tiene. Nomás empiezo a tocar la darbuka y ya te fuiste a esas regiones del planeta. La batería no te da eso. Entonces empezó como una búsqueda de un color que faltaba y eso lo pudo dar el derbake. (Entrevista personal, junio, 2019)

Otro de los ensambles que hacen fusión e incorporan el derbake es el proyecto Diáspora. Su derbakista, Alejandro Sierra, explica respecto a él:

Diáspora viene de dispersión, y es la dispersión como de un pueblo o cultura. Nosotros tomamos ese nombre porque hacemos música que se regó por el Medio Oriente, mezclando muchas culturas y ahora también la de México. Las composiciones las hace el guitarrista y están inspiradas en ese lenguaje, como del Mediterráneo. Hacemos algunas piezas tradicionales y les hacemos arreglos, pero la mayoría son

composiciones nuestras, una incluso es una fusión con una chilena oaxaqueña.

(Entrevista personal, junio, 2019)

En este proyecto, el derbake también desempeña un papel importante al aportar la sonoridad “característica de Medio Oriente”. En palabras de Alejandro:

[El derbake] trae el elemento de la rítmica de Medio Oriente, y envuelve a todos los demás instrumentos en ese lenguaje. (Entrevista personal, junio, 2019)

Un ensamble más de este tipo es Mandorla, proyecto de fusión de música gitana con ritmos latinos. Aunque su sede es Cuernavaca, sus dos derbakistas radican en la ciudad de México. Una de ellas, Laura Sanjuan, explica respecto al concepto musical del proyecto:

Cuando yo entré, la mayoría del repertorio ya estaba puesto, pero entiendo que surgió de la música que a ellas les gustaba de la tradición gitana, pero también muchas de ellas vienen de tocar clásico, tienen una formación académica y también de música latina. Creo que ha sido más la idea de hacer cierto arreglo de una canción gitana y meterle lo que les gusta, probamos como suena, vemos si nos gusta o no, si se queda o se va, y también de usar las sonoridades que tenemos. Es más de ver los instrumentos con los que se cuenta y a partir de eso generar los arreglos. (Entrevista personal, junio, 2019)

En este proyecto, el derbake también aporta al color de la música gitana y su papel es el de mantener la base rítmica de la banda, aunque no por ello pierde el carácter melódico que puede llegar a tener:

Una de sus funciones principales ha sido ser la base (...) pero también con la riqueza que tiene la darbuka, ha permitido mostrarles a las demás que no es una percusión común y que tiene matices más melódicos (...) creo que las posibilidades que ofrece el derbake entran muy bien dentro del proyecto de Mandorla y todavía tiene potencial para seguirse desarrollando. (Entrevista personal, junio, 2019)

En estos 3 ensambles, el derbake es fundamental para generar la sonoridad característica de la música de las latitudes de donde proviene. En realidad, la “exoticidad” de este sonido es probablemente una de las mayores causas por las que el derbake no ha sido incorporado o enraizado del todo a las prácticas musicales

mexicanas. De hecho, la mayoría de la música que se hace con él es world music o belly dance y, en ese sentido, es poco probable que pronto deje de considerarse como un instrumento extranjero o exótico.

Otro de los proyectos de fusión es el de Laura Sanjuan. En éste, el derbake no se utiliza tanto para proveer el “color de Medio Oriente”, sino como parte de un proceso de búsqueda sonora. Al respecto del ensamble, Laura explica:

[Este proyecto] está un poco en el tintero, sólo hemos tenido una presentación, es con mi amiga Eloisa. Ahí la función de la darbuka ha sido mucho hacer base, pero también improvisación. Ahí lo interesante ha sido la exploración de ritmos de Medio Oriente con cosas de son jarocho o de folklor latinoamericano. También ha sido una exploración de qué tanto hay en común, qué tanto cambia el carácter, y al final se nutre, como en todos los casos, de nuestras preferencias musicales. A mi amiga lo que más le mueve es el folklor latinoamericano y busca mezclarlo con el clásico, que es de donde viene, entonces las 2 estamos en esa búsqueda, de cuáles son los ritmos y el lenguaje que queremos mostrar, y ver qué sale del diálogo entre las 2. (Entrevista personal, junio, 2019)

El uso del derbake como una herramienta de búsqueda sonora también puede verse en algunos proyectos musicales experimentales. Este instrumento también se ha incorporado y se toca actualmente en proyectos de experimentación sonora, donde es apreciado como un instrumento que provee una enorme gama de posibilidades tímbricas. Uno de los ensambles de experimentación más emblemáticos y activos actualmente es Darbukatépetl Ensamble. Jacobo Guerrero, quien es cofundador del proyecto, explica:

Primero surgieron los campamentos, el primero fue en 2014, y fueron una colaboración entre Arturo Galván, Fran Bringas y yo, a quien invitamos a dar los talleres. El segundo campamento fue en 2015, y al final del campamento surgió la idea de darle seguimiento, ya no como campamento sino como un ensamble para poner en práctica todo lo que veíamos. De ahí nació el Ensamble Darbukatépetl. Que ha pasado mucha gente, la vez que más fuimos éramos entre 23 y 28, ¡que era muy impráctico! Pero se escuchaba chido. Ahora somos 6. (Entrevista personal, junio, 2019)

El concepto musical de este ensamble consiste en una búsqueda sonora constante a través de instrumentos de percusión de distintos tipos. En palabras de Jacobo:

Empezó de una forma muy diferente, que era específicamente que la gente aprendiera a tocar darbuka, pero ahorita la búsqueda no es hacer música de Medio Oriente. En este momento yo lo llamaría un ensamble de música para percusiones. Lo que lo caracteriza es que hay instrumentos que pertenecen a la tradición de Medio Oriente, pero también instrumentos que no. La búsqueda es hacia entender la resonancia rítmica musical, cómo cada quién integra el ritmo (...) es un experimento y a final de cuentas es un mole. También hay mucho de improvisación y polirritmia. En algunos conciertos experimentamos y generamos sonoridades que no tienen que ver con la rítmica per se. (Entrevista personal, junio, 2019)

Ahora bien, respecto al papel del derbake en este proyecto, Jacobo explica:

Yo creo que es el vehículo. Partió mucho de la idea de buscar sonoridades, y eso se lleva mucho con la búsqueda del ensamble, que es buscar los distintos sonidos que se le pueden sacar. Ahorita lo que ha pasado con el Ensamble es que se ha abierto a buscar en los otros instrumentos que tenemos que no sólo son derbake, y también a crear instrumentos desde cero. Entonces el derbake empezó como el móvil, después se fue transformando en, a partir de eso, experimentar con otras percusiones. (Entrevista personal, junio, 2019)

Bonfil Batalla desarrolla el concepto de “matriz cultural”, y explica que todo proceso de innovación o apropiación cultural es posible solamente dentro de un marco de elementos culturales propios articulados de forma coherente. Esta articulación de elementos y significados es lo que posibilita que otros factores puedan ser incorporados y asimilados simbólicamente de forma que adquieran asimismo un sentido coherente. De esta forma, la matriz cultural es el marco posibilitador (y también limitante) para la creación y resignificación de otros elementos (Bonfil, 1988).

En el caso de Darbukatépetl, es interesante observar cómo el derbake primero fue incorporado como el elemento central y luego fue resignificándose hasta volverse una herramienta más de búsqueda sonora. En realidad, este proceso puede apreciarse en las trayectorias del general de los derbakistas entrevistados. En los casos de Francisco Bringas o Jacobo, por ejemplo, la incorporación, aprendizaje y

práctica del derbake estuvieron estrechamente ligados en primera instancia al ámbito del belly dance. Posteriormente, ambos fueron incorporándolo a otro tipo de proyectos y, en ese sentido, resignificando su sonoridad y posibilidades. En ambos casos, el instrumento fue incorporado a la matriz cultural de estos músicos y luego resignificado de forma constante a partir de su práctica cotidiana. Como se explicó en el capítulo I, no hay nada estático ni automatizado en las dinámicas sociales. La cultura es una dimensión a la que se le da forma constantemente.

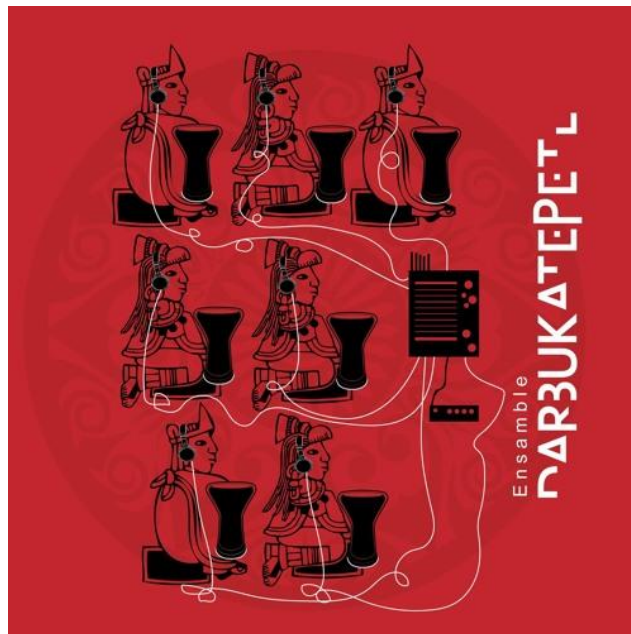


Imagen 17. Cartel promocional de Darbukatépetl Ensemble.

En este sentido, el derbake se ha conformado, en ocasiones, como el detonante para la búsqueda de diversos horizontes sonoros. Laura Sanjuan, integrante actual de Darbukatépetl Ensemble, explica respecto a una de sus composiciones:

La idea de la composición surgió de un mito que habla sobre el origen de la música para los mexicas. La idea fue “si yo tuviera que relatar esto con música y con los instrumentos que tenemos, ¿cómo sonaría?” (...) En realidad algo que pasa en este espacio, y no sólo con mi composición sino en general, es la búsqueda de qué tipos de sonidos quieres, más que por un instrumento en particular. Por ejemplo, con mi rola, empieza evocando este momento oscuro, pantanoso, y ahí por ejemplo el derbake no daba porque su sonido es mucho más brillante. Entonces salió Jacobo con la tambora que tiene ese sonido super profundo y pues se quedó. Entonces se busca evocar cierta cosa que sólo te puede dar cierto instrumento o cierto color (...) Pero al final (la darbuka) es la materia prima. En realidad, mi primer acercamiento con la percusión fue a través de la darbuka, entonces creo que es un instrumento bien noble porque te da una gama de sonidos muy diversa en un solo instrumento, desde unos graves muy profundos hasta unos agudos, te permite matizar de muchas formas. Y creo que justo es un instrumento que funciona muy bien como puente para después buscar otro tipo de sonoridades. (Entrevista personal, junio, 2019)

Otro proyecto de experimentación sonora al que se ha incorporado el derbake es el ensamble Nkondi. Respecto al concepto musical de este proyecto, uno de sus integrantes, Luis Fajardo, explica:

La base es la improvisación, no tener certeza de qué va a suceder. Es improvisación y experimentación sonora a partir de instrumentos contruidos. Y enfocado también a la batería y al set de percusiones. (Entrevista personal, junio, 2019)

En este proyecto, el derbake es también una herramienta de búsqueda constante:

(El derbake) Entra en el juego de la experimentación y de buscar distintas sonoridades. Creo que es una voz que le da variedad al ensamble, porque su sonoridad es completamente distinta y resalta mucho. Además de las rítmicas, permite tener una voz que te permite generar melodía dentro del ensamble de percusiones. (Entrevista personal, junio, 2019)

El derbake en la transformación de códigos culturales

La incorporación del derbake a las prácticas musicales de la ciudad de México ha sido paulatina. Actualmente no es común ver este instrumento en algún ensamble musical. El consumo mismo del instrumento y su importación es mucho menor respecto a otros instrumentos. Para ilustrar este hecho, la empresa Gonher distribuidora da el dato aproximado de que, mientras el volumen de importación anual de derbakes es de 400 piezas al año, el volumen de congas es de 2000.

No obstante, ha podido verse una transformación progresiva de esta práctica cultural, al menos dentro de la comunidad de músicos que practican este instrumento, y esto, tal como se desarrolló en el primer capítulo, responde a la transformación del código cultural. La incorporación del derbake ha tenido que ver con las decisiones que los diferentes músicos toman en su vida cotidiana, con cómo lo han aprendido y aplicado en diferentes proyectos y con los distintos enfoques que deciden otorgar a su práctica, siempre dentro de contextos específicos que van

posibilitando esas formas, como la expansión del uso del internet. Todas estas decisiones van conformando la dinámica de la práctica del derbake en la ciudad de México y cómo éste es apreciado tanto por quienes lo tocan, como por quienes tienen contacto con él.

Como consecuencia, la práctica del derbake por la primera generación de músicos mexicanos hizo que el panorama del uso del instrumento se abriera para la segunda generación, y lo mismo sucedió con la influencia de la segunda generación en la tercera. Un ejemplo de ello son algunos músicos que comenzaron a tocar el derbake hace aproximadamente año y medio. Uno de ellos, Luis Fajardo, conoció este instrumento gracias a Jacobo Guerrero y lo curioso es que, a diferencia de Francisco Bringas o del mismo Jacobo, no lo incorporó siguiendo las formas de la tradición de Medio Oriente, sino que fue, desde el principio un instrumento de experimentación. En sus propias palabras:

(...) el acercamiento que he tenido hasta ahorita es distinto, no he profundizado tanto en el lenguaje tradicional, sino más como por instinto y practicando muchos conceptos que ya traía de mi formación como percussionista. (Entrevista personal, junio, 2019)

Además, la apropiación de este instrumento ha significado un proceso de innovación en los elementos culturales de quienes lo practican y de quienes han tenido contacto con él. Como lo explica Bonfil, este proceso implica el desarrollo de conocimientos y habilidades, así como un reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permiten otorgar sentido al elemento incorporado (Bonfil, 1988). En otras palabras, la apropiación del derbake ha implicado la transformación, en cierta medida, del código cultural de quienes lo tocan. Para dar cuenta de ello, basta leer la respuesta de Alejandro Sierra a la pregunta “¿qué ha significado para ti aprender y tocar este instrumento?”:

De entrada, ha sido un puente al mundo, un lenguaje. Como la posibilidad de otra forma de comunicarme y también de socializar. Es un nuevo lenguaje. (Entrevista personal, junio, 2019)

Este impacto en términos subjetivos ha hecho que diferentes músicos puedan aplicar o llevar este nuevo lenguaje y significaciones al resto de su vida musical. Como lo explican Laura Sanjuan y Jacobo:

Laura: (...) hay veces que el mismo método de aprendizaje, por el hecho de lo que te da estudiar este tipo de música o percusiones, te genera un chip que no está en la música occidental ni latinoamericana. Ese tipo de abordaje enriquece mucho el aprendizaje y lo puedes potenciar en cualquier instrumento o lo que sea. Por ejemplo, aprender el Konokol, que es como el solfeo hindú, que además es milenario, si lo desarrollas en cualquier instrumento para cualquier música, las posibilidades que te da son ilimitadas. Eso es uno de los grandes aportes de aprender el derbake, que donde quiera que lo pongas va a potenciar algo. (Entrevista personal, junio, 2019)

Jacobo: Por ejemplo, yo ahora voy a grabar con un proyecto un cover de “How I wish you were here”, pero en un compás de 10/4, que es un Samai, y me llamaron para tocarla y ahora para grabarla. Hay otro sujeto que a partir de que tocó darbuka me dice que no se puede sacar ya eso de la cabeza, aunque ahora toque otros instrumentos. Esos recursos de la darbuka son cosas que ha incorporado en cómo toca ahora otros instrumentos. (Entrevista personal, junio, 2019)

Como se había desarrollado anteriormente, la integración del derbake ha permitido que se vuelva una herramienta más para la práctica musical, es decir, se convierte en un elemento que enriquece el código cultural de quien lo practica, y que ahora puede utilizar y resignificar. Como lo expresa Jacobo:

(...) te vas dando cuenta de que la música es un lenguaje inmenso, entonces por ejemplo si dejas la darbuka y vas a tocar otra cosa, no estás dejando nada, sino más bien estás yendo a adquirir otra herramienta y luego puedes juntarlas, mezclarlas, cambiarlas, o buscas cómo meterte en distintos contextos, porque el lenguaje se aprende hablando con la gente que lo habla. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por otra parte, la transformación de los códigos culturales impacta también en la identidad de los sujetos. Como ya se explicó en el primer capítulo, la construcción de la identidad –tanto individual como comunitaria- parte de la reproducción de la vida social. Cuando un sujeto social elige las formas que utiliza para reproducirse, está modificando también su propia forma.

En este caso, al elegir el derbake, quienes lo tocan están definiendo en este sentido su propia figura. De esta manera, la práctica del instrumento y las implicaciones que esto tiene producen una apropiación identitaria por parte de los sujetos. Esto se refleja en la narración de Rodrigo De Leo, quien comenzó con el derbake hace aproximadamente año y medio:

La manera en cómo yo he incorporado la darbuka a mi lenguaje tiene que ver más con el hallazgo de cómo incluso nuestras propias tradiciones musicales vienen de la música de allá y de la manera en que se ha dispersado, entonces encontrar esos elementos en común con ciertas variaciones ayuda a enriquecer esa parte de acá que de cierta forma tiene esa influencia. Y también, por ejemplo, a partir del ensamble Darbukatépetl, muchas veces no toco la darbuka, pero ahora cuando toco la batería sí estoy pensando desde ese lugar, en las diferentes voces que se generan y cómo lo puedo yo asemejar o asimilar dentro de las sonoridades que te da la batería. Creo que el apropiamiento del instrumento o del estilo musical es más una cuestión personal, del trabajo de cada quién. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por su parte, al preguntar a Jacobo cómo sentía que se incorporaba el derbake en algunos de sus proyectos de fusión de música del mundo, contestó:

Pues es que yo ya no puedo dejar de ver al derbake como que es lo mismo, por ejemplo, te das cuenta de que queda súper bien con música de Veracruz, porque vienen de la misma influencia, todos estamos empapados de lo mismo. Aunque en realidad yo nunca me pongo a pensar mucho en cómo quedará, sino que pienso “yo quiero tocar eso porque está bien perro y los instrumentos con los que cuento son estos”. Con Amudarya he cambiado mucho de instrumentos, primero empecé con derbake y luego metí otras cosas, porque en realidad lo que más se necesitaba era soporte, así que metí instrumentos más graves para apoyar a los otros instrumentos que son cuerdas. Y con Carlos Marks era una eterna búsqueda de aprender a escuchar todos los otros instrumentos, porque yo venía del belly donde siempre eres solista, y con ellos siempre tienes que estar atento y ver cómo es que encajan las cosas que haces. (Entrevista personal, junio, 2019)

En estos fragmentos también puede verse cómo el aprendizaje del instrumento ha implicado, necesariamente, el desarrollo de conocimientos y habilidades, así como de reajuste de elementos subjetivos.

Apropiación y resignificación en la ciudad de México

Como se ha dicho ya, la incorporación del derbake a las prácticas musicales de esta ciudad ha sido lenta. En realidad, la cantidad de personas que lo tocan o conocen puede considerarse bastante pequeña en comparación con el total de habitantes de esta enorme urbe. De hecho, la incorporación del derbake fuera del ámbito de la música árabe, balcánica o gitana se encuentra aún en una fase de experimentación. Lo que se ha hecho durante los últimos 30 años, aproximadamente, puede pensarse como los primeros intentos de apropiación del instrumento. Esto se refleja de la concepción que tienen algunos de los miembros de Darbukatépetl:

Rodrigo De Leo: *Yo diría que la apropiación está como en fase 1, y que está pasando por lo mismo que pasan otros instrumentos cuando llegan a algún lugar, como de “a ver, ¿Qué es esto? ¿cómo se hace, de dónde viene?”, y después ya se resignifica, pero está todavía en ese momento en que la apropiación se ha dado como se ha podido, aunque ya se está jugando. Siento que la apropiación no es total, porque también siento que es algo tan ajeno y lejano que nunca se va a enraizar, no tenemos tantas referencias. El impacto cultural o el bombardeo cultural es mucho menor que como si viniera por ejemplo de E.U. Yo no creo que se vaya a apropiarse del todo, pero sí a resignificar, desde ya. El hecho de que haya gente haciendo música experimental con eso significa que ya se abrió la puerta para que se pueda jugar más. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Laura Sanjuan: *Yo pensaba en la historia del flamenco y del cajón, que en realidad es una cosa bien reciente. Paco de Lucía y su percusionista fueron a Perú, vieron el cajón, les encantó y se lo llevaron de regreso, y ahí al contrario, pareciera que el instrumento ya estaba ahí desde hace mil años, pero en realidad es una adquisición bien reciente y la forma que tiene ahora no tiene tantos años, pero ahora es más fácil pensar el cajón como flamenco que como peruano. Pero la música en la que se incorpora el cajón, parecía como que ya lo estaba esperando, como que ya tenía ese huequito, porque en esa música ya se tocaban como maderas, o las mesas, o la misma danza en los tablaos, y entonces el cajón llegó a embonar perfecto. Creo que con la*

darbuka en México no pasa eso, como que llega a partir de otras búsquedas y no ha encontrado ese lugar, y a lo mejor no está ese lugar, pero eso no quiere decir que no se puedan hacer cosas. Creo que tiene su propia historia y ya será a partir de la búsqueda musical en general que las personas puedan encontrarle un nuevo sentido, o a incluir esa sonoridad a la música que se esté haciendo. (Entrevista personal, junio, 2019)

A pesar de esta lentitud, uno de los hallazgos más reveladores de esta investigación es que el derbake ya se construye en México. Cuando se planteó la hipótesis de esta tesis, el derbake era considerado un elemento perteneciente al ámbito de la cultura ajena (Bonfil, 1988), es decir, que en la ciudad de México se tenía capacidad de decisión sobre este elemento, pero que no la capacidad de generarlo, por lo tanto, seguía dependiendo de que otro grupo produjera el instrumento. Sin embargo, en términos de Bonfil, un elemento cultural pasa a ser de la cultura propia cuando el grupo en cuestión adquiere la capacidad de producirlo. En sus palabras, “cuando el grupo puede ya no sólo tomar decisiones respecto al uso de los elementos, sino que puede producirlos y reproducirlos por sí mismo, el proceso de apropiación termina y los elementos pasan a ser elementos propios.” (Bonfil, 1988: 15). En este caso, con la construcción de derbakes por parte de Efraín Moreno, Isaak Visuet y Alejandro Sierra, el derbake ha pasado a ser, en ese sentido, parte de la cultura propia.

Aunado a esto, y retomando la idea de que la práctica de los primeros derbakistas ha impactado en cómo las siguientes generaciones se apropian del instrumento, puede verse que actualmente hay un claro aumento de referentes locales al momento de pensar en el derbake. Todos los derbakistas entrevistados, al preguntarles qué viene a su mente si se les pide que piensen en escuchar derbake en la ciudad de México, mencionaron músicos y bandas locales. Aquí algunos ejemplos:

Rodrigo De Leo: *Supongo que vería si Francisco Bringas o mi amigo Jacobo o Laura van a tocar.* (Entrevista personal, junio, 2019)

Luis Fajardo: *Pues yo buscaría los proyectos que conozco, donde sé que tocan Jacobo o Eumir, o la Tlazoltéotl, o Bringas.* (Entrevista personal, junio, 2019)

Jacobo Guerrero: *Pienso en los Tlazoltéotl Orkestra, en Ernesto Vega, en Fran Bringas y en el Ensemble [Darbukatépetl]. Fuera de aquí acabo de tocar con Efra Moreno y toca bien chido, y también pude escuchar a Israel Guillén y su proyecto de covers de belly dance. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Francisco Bringas: *Hay varios de música balcánica. Los Tlazoltéotl Orkestra, antes de balkan estábamos nosotros (Kaliv Deryav), y también está Klez Gulash. Y todos los proyectos donde esté tocando Jacobo. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Alejandro Sierra: *Pues pienso en Carlos Marks, Bona Fe, Nabuzenko, Tlazoltéotl, Sol de Enverano, Mandorla, Baraka...hay un buen. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Por otra parte, los lugares para escuchar derbake en vivo también se han transformado y expandido. Aunque aún son contados los lugares donde pueda escucharse de forma periódica, ahora se puede en museos, bares, foros de música experimental, festivales, teatros y otros espacios, mientras que hace 30 años era difícil concebirlo fuera de Adonis, de eventos de belly dance o de bodas y festividades de la comunidad árabe y judía. Como lo explica Bringas:

Pues de toda la república, el único estado donde no he tocado derbake, creo, es Tamaulipas. Fuera de eso he tocado en todos los estados de la república en festivales con diferentes grupos. Generalmente es en festivales, ah, y en clases de yoga, ahí mezclo tabla, bendir y derbake. [En la ciudad de México] toco derbake principalmente con bailarinas, para belly dance. Los principales foros de belly dancers son el Foro Lenin y el Ana María Hernández. Ahora ya hay otros, pero no me acuerdo de los nombres; en el CNA he tocado varias veces, en la sala Blas Galindo, en los jardines donde se hace el Euro Jazz, pero ahí es con los grupos de fusión o de música antigua; también en el día de la danza... Otro lugar es Adonis. No he tocado mucho ahí pero sí, algunas veces me han invitado. (...) La evolución de espacios donde se toca el derbake ha sido muy lenta. Antes era sólo un foro para belly, que era el Ana María Hernández. Luego se buscó un lugar más grande que fue el foro Lenin, entonces ahí estaban los derbakistas. Y lo otro es en festivales, donde toquen música árabe, balkan, música contemporánea o fusión. También en museos, por ejemplo, yo he tocado varias veces en el museo del Arzobispado con diferentes proyectos. (Entrevista personal, junio, 2019)

Por su parte, Darío Solís comenta respecto a los espacios donde se presenta Klez Gulash:

En museos, en espacios universitarios como el Anfiteatro Simón Bolívar. Para la radio se presta muchísimo, nos han invitado varias veces, los de Opus. También nos invitaron a Canal 11. Como que es una onda cultural y nos catalogan como una banda de world music. También hemos tocado mucho dentro de la comunidad judía, en bodas. Y donde también nos ha ido muy bien pues es en antros, como la Pulquería de los Insurgentes y otros que están por el World Trade Center. Nos ha ido chido en esos lugares, y también en festivales, hemos ido a festivales como el día de la música en Mazatlán, o aquí al festival del Centro Histórico (...) últimamente ha sido más en bodas y antros, porque el balkan se presta mucho a que la gente baile y se ponga bien loca. (Entrevista personal, junio, 2019)

Así, puede observarse que la reciente adquisición del instrumento en esta ciudad, su versatilidad misma y el hecho de que se esté experimentando con su sonoridad en diversos proyectos, se refleja en la gran variedad de espacios donde el derbake puede presentarse. Jacobo Guerrero, al preguntarle en qué tipo de espacios se puede presentar un derbake, contestó:

Pues según yo, en todos. Por ejemplo, con Nabuzenko era esta escena como balcánica, giramos en un circuito que era desde el Foro Alicia, el festival Ollin Kan...en toda esa onda de festivales culturales entra en corto. También tuvimos chance de tocar en el Vive Latino. Con Carlos Marks pudimos tocar en el festival de jazz y blues, aunque no hacemos nada de eso. Entonces puede ser desde festivales culturales, pero también bares, y también lo puedes ver en circuitos de jazz. (Entrevista personal, junio, 2019)

Respecto a los espacios donde pueden presentarse los proyectos experimentales, los integrantes de Darbukatépetl comentan:

Luis: *Pues donde nos llamen y donde se pueda. Una vez fuimos al festival Bahidorá, que es en Morelos, en Las Estacas. Hicimos otro aquí en la Narvarte que es un festival que se llama Cuadrantes, ese es un espacio donde interactúan también varias disciplinas. Tocamos también en la casa de una amiga, que precisamente abre su*

casa, hace una cena e invita gente a tocar, el espacio es pequeño, se llama Café Aurora y está en la Portales. (Entrevista personal, junio, 2019)

Jacobo: *Donde más solemos tocar es en festivales, la última vez que tocamos fue para danza tribal. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Laura: *También nos han llamado de museos. Nuestro debut fue en el Museo de las Culturas, y a raíz de eso nos contactaron para San Ildefonso. También recientemente tocamos en la sala Julián Carrillo de Radio UNAM, en el programa Intersecciones. (Entrevista personal, junio, 2019)*

Acerca de los ensambles de experimentación sonora, es interesante ver cómo los espacios para presentarse no suelen ser salas de concierto o teatros, sino que son centros culturales que nacen de la iniciativa privada, generalmente de personas que abren sus casas para proporcionar un espacio donde pueden presentarse diferentes proyectos. Esto se refleja en el Café Aurora de la colonia Portales, y en otro lugar en el que se presentó el proyecto de experimentación Nkondi. Como lo explica Luis Fajardo:

Uno de los lugares donde nos presentamos fue en un hotel en Mérida que se llama Medio Mundo. Otro fue en un centro cultural en Mérida que se llama La Rendija, esa fue una colaboración con una bailarina de contemporáneo. El otro fue en Casa Goro, otro foro cultural que antes era una tlapalería, y literal es la casa de un güey que vive en la parte de arriba, pero abre su casa para eventos culturales. Entonces la idea es como una onda así... underground y también va mucho con la línea de música experimental y de tener un espacio para que la gente vaya y para tener un espacio para mostrar las propuestas que se están generando. (Entrevista personal, junio, 2019)

También es interesante observar cómo cada vez hay más lugares que impulsen estos proyectos de experimentación. Como lo explica Fajardo:

Uno de los más importantes ahora es Bucarelli 69, no sólo para la música sino para distintas disciplinas artísticas, principalmente visuales, y ahora se está enfocando más a la música experimental y a la improvisación. Están Jazzorca, La Terraza Monstruo. Generalmente son como foros culturales, o es gente que de alguna forma tiene acceso a un espacio y busca abrirlo para que se hagan ciertas cosas. (Entrevista personal, junio, 2019)

De esta manera se puede observar cómo no solamente ha crecido y se ha diversificado el uso del derbake, sino también los espacios para presentarlo en público. En este sentido, el aumento de casas de cultura y espacios independientes que impulsan la experimentación sonora es por sí mismo un fenómeno bastante interesante, que bien podría desarrollarse en una investigación posterior.

CONCLUSIONES

En esta tesis se decidió utilizar de manera fundamental un concepto de cultura propuesto desde la Teoría Crítica, en el que la perspectiva semiótica -planteada desde la antropología- se encuentra articulada con la materialista de Karl Marx. Dicho concepto, si bien es una síntesis de la discusión sobre la cultura planteada durante el siglo XX, no es la única propuesta teórica al respecto, no obstante, en esta investigación, tal definición permitió entender la práctica musical del derbake como una práctica cultural en constante transformación, que también modifica a los sujetos que lo practican y su contexto.

De esta forma pudo observarse que tanto la práctica de este instrumento en específico, como la historia completa de las prácticas musicales de nuestro país, están indisolublemente ligadas a diferentes procesos socio históricos. Estos, a lo largo de siglos, han posibilitado e influido en que la música tome las diferentes formas que tiene hoy en día. Complementando lo anterior, a partir de la propuesta teórica del capítulo I fue posible enfatizar cómo dichas formas no tienen que ver solamente con factores o movimientos “internos”, sino con el contacto entre diferentes códigos culturales.

De esta manera, dentro del marco histórico (capítulo II), pudo observarse cómo la época prehispánica estuvo marcada por el contacto entre los distintos pueblos y por el sentido religioso que se imprimió a las prácticas musicales, así como por el desarrollo de ciertos instrumentos comunes a toda Mesoamérica. Posteriormente, durante la etapa de la Colonia, el *triple mestizaje* produjo una mezcla única entre la música indígena, europea y africana. En el periodo de los 100 años del México independiente, la ópera europea dejó una huella indeleble en las prácticas y en el gusto populares y surgieron compositores y ejecutantes mexicanos de ópera sobresalientes. La influencia europea también se reflejó en el inicio de la institucionalización de la música en nuestro país y del surgimiento de las primeras orquestas y del Conservatorio. Así mismo, en la música popular se desarrollaron

géneros como sones, pircuas, música nortea, trova yucateca, canci3n rom3ntica y chilenas.

Por su parte, el siglo XX fue testigo, en primera instancia, de la conformaci3n del nacionalismo en nuestro pa3s, de la creciente institucionalizaci3n musical y la consolidaci3n de una "aut3ntica canci3n mexicana". Despu3s, las migraciones masivas a las ciudades y el crecimiento de 3stas durante el "desarrollo estabilizador" trajeron una transformaci3n en la m3sica popular a ra3z del surgimiento de una nueva cultura del espect3culo. En este contexto, géneros musicales como el mambo y el bolero de Cuba se incorporaron irremisiblemente a nuestras pr3cticas musicales. En el caso del bolero, gracias a Agust3n Lara hubo incluso una transformaci3n hacia un bolero de raigambre capitalina.

Para los a3os 60, el movimiento hippie y el rock, provenientes de Estados Unidos, impactaron irremediamente en las juventudes mexicanas. Luego de los movimientos del 68, la m3sica popular vir3 tambi3n hacia la corriente neo latinoamericana o canci3n de protesta. Por 3ltimo, a partir de los a3os 70 y hasta la actualidad, la globalizaci3n y la revoluci3n tecnol3gica, especialmente el desarrollo de internet, han impactado las pr3cticas culturales con una celeridad nunca antes vista. Estos factores han permitido un acceso sin precedentes a la m3sica de cualquier parte del mundo y, en este sentido, han acortado las distancias, permitiendo que el conocimiento de diversas m3sicas extranjeras se refleje en aquello que se desea y se puede tocar.

En s3ntesis, en este recorrido hist3rico puede observarse c3mo el contacto con distintas culturas, a lo largo del tiempo, ha dado lugar a constantes procesos de apropiaci3n e innovaci3n en las pr3cticas musicales de nuestro pa3s y a la consecuente transformaci3n de nuestro c3digo cultural. Aunado a ello, a partir de tal construcci3n hist3rica tambi3n pudo plantearse el contexto en el que el derbake comenz3 a ser tocado en la ciudad de M3xico a finales del siglo XX, a saber, un entorno cosmopolita, hist3ricamente abierto a acoger comunidades extranjeras e inserto de forma preeminente en el proceso de globalizaci3n.

A partir de ello, en el capítulo III se desarrolló cómo los primeros mexicanos que tuvieron contacto con un derbake lo hicieron a través de algunos músicos que viajaron a Medio Oriente y volvieron con este instrumento, o gracias a los músicos árabes que llegaron a tocar y residir en la ciudad de México, invitados y acogidos por restaurantes de la comunidad libanesa como Adonis, en la colonia Polanco. Posteriormente, el creciente desarrollo del internet, más el *boom* de la danza oriental a partir del año 2000, posibilitaron un aumento en la práctica y demanda del instrumento. La segunda generación de derbakistas mexicanos, quienes comenzaron a tocarlo durante la década de 2000, pudieron acceder a videos de derbakistas de distintas partes del mundo a través de internet, además de que tuvieron mayor facilidad para conseguir el instrumento, que durante dicha década comenzó a importarse y comercializarse de forma creciente en nuestro país.

El derbake comenzó entonces a insertarse en las prácticas musicales de la ciudad. El mayor desarrollo del instrumento se ha dado dentro del ámbito del belly dance y, en menor medida, en la música del mundo, no obstante, tal inserción ha sido lenta. Al ser un instrumento de reciente adquisición en la ciudad de México, el derbake se encuentra transitando por un proceso de experimentación y por los primeros intentos de apropiación en diferentes géneros musicales. Esto se refleja en que, con el paso del tiempo, ha ido incorporándose a proyectos de muy diversos géneros y desempeñado papeles diferentes, desde fungir meramente como una base rítmica hasta convertirse en un vehículo para la experimentación sonora. Las razones de este tipo de incorporación, tal como arrojó esta investigación, responden al hecho de que a través del derbake es posible generar una amplia gama de sonoridades, mismas que lo vuelven idóneo para la búsqueda sonora, pero también a que su timbre particular suele remitir a los oyentes a otras zonas geográficas. Como consecuencia, el derbake también ha fungido como un elemento fundamental dentro de los proyectos musicales que se dedican a hacer fusiones de distintos géneros y ritmos del mundo.

Por otra parte, el hecho de que este instrumento sea utilizado en la actualidad ya no solamente para recrear música tradicional de su zona originaria, sino como un

vehículo de experimentación, responde a la apropiación específica que los músicos han hecho de él. Con esta investigación pudo constatar que el derbake, al no ser parte de alguna antigua tradición cultural arraigada para ninguno de los músicos mexicanos que lo tocan, no es encasillado dentro de la práctica de un género musical en específico. En consecuencia, el tipo de ensambles a los que ha sido incorporado, incluso en manos de un mismo músico, han sido verdaderamente diversos e incluso contrastantes.

Un hecho relevante de la práctica de este instrumento es que los músicos de la primera y segunda generación aprendieron a tocar el derbake de la forma más apegada posible a la tradición árabe, no obstante, en lo sucesivo, aunque muchos de ellos lo siguen utilizando para tocar este tipo de música, también lo han convertido en una herramienta que utilizan en su vida musical cotidiana, en diferentes proyectos musicales. Aunado a ello, hay quienes incluso lo han resignificado como un instrumento de búsqueda sonora y personal. Por otra parte, músicos de la tercera generación, a raíz de la transformación que ha tenido el uso del derbake en nuestra ciudad, ya no lo aprendieron de forma apegada a la tradición árabe, sino que incorporaron el instrumento desde el inicio como uno de experimentación y búsqueda sonora.

En todos los casos, la matriz cultural de cada uno de estos músicos ha permitido la incorporación de este elemento nuevo, posibilitando que se le dote de sentido dentro del marco de sus representaciones previas, es decir, que se le resignifique. En este sentido, la apropiación del derbake ha implicado diversos procesos de innovación dentro del ámbito de la cultura apropiada. Quienes han aprendido a tocar este instrumento han tenido que desarrollar nuevas habilidades físicas, aprender un lenguaje de sílabas para poder ejecutar e interiorizar los golpes y ritmos, y adaptar la peculiar sonoridad del instrumento a sus representaciones previas para poder decidir cómo incorporarlas a un proyecto musical. Es decir, han tenido que desarrollar diversos conocimientos y habilidades para el manejo de este elemento ajeno, así como experimentar el reajuste de diferentes aspectos simbólicos y emotivos.

A partir de lo anterior también puede comprobarse cómo la elección de tocar derbake impacta en la subjetividad e identidad de quienes lo tocan, pues estos músicos están desarrollando prácticas y significados particulares que diferirían si la elección de instrumento hubiera sido distinta. Una transformación subjetiva fundamental es que, a partir de la práctica del derbake, varios músicos ahora pueden concebir un instrumento de percusión no solamente como percutivo sino como melódico. Aunado a ello, la enorme cantidad de sonidos y colores que pueden obtenerse del derbake ha hecho que algunos de los músicos que lo practican puedan abordar un instrumento diferente desde esta nueva perspectiva, es decir, pensando cómo obtener la mayor cantidad posible de sonoridades. Esto implica que dichos músicos puedan colocarse subjetivamente de forma distinta ante otros instrumentos. En este sentido, el código cultural se ha enriquecido, transformación que cobra relevancia para las prácticas musicales.

Por otra parte, se ha podido apreciar una transformación en el crecimiento del número de músicos que tocan el derbake; en la cantidad de géneros musicales diferentes en los que se utiliza y en el aumento de referentes locales de quienes lo practican. Así puede comprobarse que, aunque sean escasos los individuos que tocan este instrumento, su práctica ha modificado gradualmente el contexto y las posibilidades para la formación de nuevas generaciones de músicos. Reflejo de ello es que quienes quieren aprender a tocar derbake actualmente, cuentan con una mayor oferta para tomar clases o escuchar el instrumento en vivo, gracias a la actividad de los músicos que han practicado y enseñado el derbake desde fines del siglo pasado y durante la década de 2000. A partir de dichas prácticas se ha transformado no sólo la accesibilidad para aprender el instrumento, sino la concepción sobre los diferentes tipos de música para los que puede utilizarse, así como también se han ampliado las posibilidades expresivas en las prácticas musicales a partir del uso de este instrumento.

Finalmente, a través de esta investigación se descubrió que el derbake en México ha transitado hacia lo que Bonfil Batalla denomina *cultura propia*. Esto ha sucedido gracias al hecho de que ya hay músicos en el país que se dedican a construir

derbakes. De esta forma, en México ya no sólo se tiene capacidad de decisión sobre este elemento ajeno, sino que ahora puede producirse y, en ese sentido, ya no hay dependencia de que se fabrique en otros países. De esta forma, el derbake ha pasado a ser un elemento de la cultura propia.

ANEXO 1. Proyectos que actualmente utilizan derbake en presentaciones en vivo en la ciudad de México

En la siguiente lista de construcción propia pueden observarse los diferentes ensambles mexicanos que actualmente usan derbake en vivo en la ciudad de México y el tipo de música que hacen. Si bien, puede que algún ensamble haya sido omitido por falta de información, en este listado puede apreciarse la versatilidad de este instrumento, un esbozo de las diferentes vertientes donde se utiliza y, por lo tanto, pueden verse reflejados los inicios de su apropiación en las prácticas musicales de esta ciudad. Esta lista fue creada durante el año 2019 a partir de experiencias propias y de información proporcionada por los derbakistas entrevistados para esta tesis.

- *Tlazoltéotl Orkestra*. Música balcánica.
- *Nabuzenko*. Fusión de música balcánica, punk, free jazz y tradicional mexicana.
- *Klez Gulash*. Tradicional judía, gitana y balcánica con fusión con triphop, funk, jazz y ritmos latinos.
- *Mandorla*. Tradicional gitana con fusión con ritmos latinos.
- *Nómada*. Arreglos de música tradicional gitana con fusión con jazz manouche y bolero.
- *Sol de Enverano*. Música sefaradí.
- *Baraka*. Arreglos de música tradicional de Medio Oriente.
- *Al-Zéjel*. Arreglos de música tradicional de Medio Oriente.
- *Díáspora*. Música del Mediterráneo.
- *Darbukatépetl Ensemble*. Música para percusiones y experimentación sonora.
- *Nkondi*. Música para percusiones y experimentación sonora.

- *Amudarya*. Fusión de música y danza de Medio Oriente, Asia y países como España y México.
- *Cuarteto Carlos Marks*. Improvisación sonora, free jazz, punk y balcan.
- *Nour Marruecos*. Música árabe marroquí.
- *Trío Eblen Macari*. Fusión.
- *Lau San Juan Dueto*. Fusión.
- *Urano Katévata*. Música griega.
- *Nar wa Nour*. Música del Egeo del s. XX.
- *Aradia*. Dark Folk.
- *Endemoniada*. Eclectic-rock
- *Percucuentos*. Proyecto de cuentacuentos musicalizado con derbake y otras percusiones.

ANEXO 2. Registros de la Fonoteca Nacional de México

En este apartado se enlistan las entradas que se encontraron en el catálogo de la Fonoteca Nacional de México utilizando las palabras de búsqueda “darbuka” y “derbake”. Se transcribieron las notas generales que acompañan a cada registro y se incluyeron algunas acotaciones que servirán para detallar este listado. Este registro es de suma relevancia pues se pueden apreciar varios de los músicos y bandas que aparecieron en esta investigación, pero también amplía el panorama de los diversos géneros y prácticas musicales en las que el derbake se ha incorporado. Este listado también incluye producciones realizadas en este país por músicos extranjeros que utilizan derbake. La consulta se realizó durante la tercera y cuarta semana de marzo del 2019.

Palabra de búsqueda: “darbuka”

Registros:

1. Yam, M. y Nandayapa, J. (2013). *Concierto de marimba y percusiones*. [Audio digital] ciudad de México: Fonoteca Nacional de México.

Categoría: Record

Nota general: Grabado en vivo en la Sala Murray Schafer de la Fonoteca Nacional. Recital de marimba y percusiones con obras originales de compositores mexicanos y del compositor argentino Pablo Aguirre. El público podrá apreciar las posibilidades sonoras y técnicas de la marimba de concierto, la marimba mexicana y la percusión de mano; cajón peruano, cajita y darbuka.

2. Harp, Susana (2018). *Fandangos de ébano. Canciones afromexicanas y otros conjuros*. [CD] México: Susana Harp.

Categoría: Record

Nota general:

Músicos: Marco Morel, guitarra; Pepe Morán, piano; Paolo Marcellini, bajo; Abel Sánchez, saxos y flauta; Esteban Rivera, trombón; Isidro Martínez, trompeta; Javier Nandayapa, marimba; Ernesto Anaya, violín, jarana, guitarra. Percusiones; cajón, congas, bongos, darbuka, d'jembé, chéquere y toys, Carlos García; arcusa y quijada de burro, Edgar Serralde.

Mención de derechos: Susana Harp 2005. Xquenda, A.C.

3. Antidoping (2014). *Renacer*. [CD] México: Antidoping

Categoría: Record

Participants: Anet Ayra Méndez, voz, coros; Ángel Zambrano, guitarra; Kenji Fukushima, guitarra; Oswaldo Blanco Oz, guitarra; Sim Bringas, percusión, dum dum; Elías Gberedouka, percusión, djembe; Alfredo Hernández, percusión, darbuka; Yves González, trompeta; Eduardo González, saxofón, sax tenor; Eugenio Dinza, trombón.

4. Ritmo peligroso. (2002). *Matacandela*. [CD] México: Dangerous Music Productions

Categoría: Record

Nota general: Quinto, tumba, campanas y darbuka, Pablo Rascón.

Tambora dominicana y güira, Jorge Bautista.

Bajo eléctrico, coros y pads, Avi Michel. Los datos de mención no son confiables.

5. Fuxé. (2010). *Fuxé*. [CD] México: s.d

Categoría: Record

Nota general: En el soporte: Grabado en zona de intolerancia del 22 al 26 de junio 2009. Esta producción fue realizada a través del programa de estímulo a la creación y desarrollo artístico de Morelos, emisión 2009. En el soporte: Invitados: Gilberto Cervantes: trompeta, Carlos Díaz: smallpipes, Guillaume Pouger: darbuka; pandeiro, Juan Pablo Villa: voz, Daniel Zlotnik: saxofón.

6. Taraf de Haidouks (2002). *Taraf de Haiudouks= Banda de Gitanos*. [CD] México: Discos Corasón.

Categoría: Record

7. Valenzuela, Cynthia (2000). *Arpa Selva*. [CD] México: Urttext

Categoría: Track

Nota general: En el soporte: Música original para arpa celta incorporando sonidos de la naturaleza.

No. track: 1. *Despertar*.

Nota general del track: Sitar hindú: Manuel Ugarte. Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas.

No. track: 2. *Alumbramiento*

Nota general: Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas.

No. track: 4. *Tonantzin*

Nota general: Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas.

No. track: 11. *Tucán*

Nota general: Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas.

No. track: 12. *Candela*

Nota general: Tabla hindú, darbuka, campanas, palo de lluvia y sonajas: Francisco Bringas.

8. Moros and gitanos latin flavor (20--). *Arabian fusion*. [CD] México: Global E Rack⁴⁸

Categoría: Track

Nota general: Tradicional. Krimo, Tar (laúd), en el soporte no se tiene datos suficientes para la identificación de la mención

No. track: 9. *Sidi H'Bib*

La letra de esta canción en particular está en árabe y español

No. track: 12. *Stenitek*

Nota general: Tradicional. Krimo, Tar (laúd), en el soporte no se tiene datos suficientes para la identificación de la mención.

9. Yam, Mirna (2009). *Invocación*. [CD] Distrito Federal: Producciones PyP

⁴⁸ En el registro no se especifica el año, aunque contextualizando el material, el catalogador se atreve a proponer que es de la década de los 2000.

Categoría: Track

Nota general: Realizado con el apoyo del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México, beca de intérpretes 2006. Grabado en la Escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes en México, D.F.

No. track: 8. *Tres piezas para percusiones. II. "Noticia"*

Compositor: Jesús Martínez Rodríguez

Participantes-track: Mirna Yam, Percusión, Darbuka y reco-reco.

Tema general: Música mexicana de concierto

10. Gondwana (2007). Resiliente. [CD] México: Natty Congo Records

Categoría: Track

No. track: 7. *Luz y sombra.*

Participants-track: Mauricio castillo, trompeta; Claudio Ortuzar, artefacto sonoro, darbuka.

11. Alfredo Hernández (percusionista)

*Categoría: Identidades*⁴⁹

Biografía: Percusionista, músico invitado en el álbum Renacer de la banda mexicana de reggae Antidoping ejecutando la darbuka.

Aparece en: Antidoping (2014). *Renacer.* [CD] México: Antidoping

12. Houda Boutchebak

Categoría: Identidades

Biografía: Percusionista de darbuka.

Aparece en: Moros and gitanos latin flavor (2000). *Arabian fusion.* [CD] México: Global E Rack.

13. Klezmerson

⁴⁹ En el catálogo también aparece la categoría "Identidades", que compila una pequeña biografía o descripción de las personas que tocan el derbake, así como de las agrupaciones que lo incluyen entre su dotación instrumental. La información es tomada de los propios materiales auditivos registrados en la Fonoteca o de noticias de periódicos. Aquí se captura la información de aquellos personajes o agrupaciones que son mexicanos o produjeron su material en México.

Categoría: Identidades

Biografía: Grupo musical que fusiona el funk, el jazz, ritmos árabes y danzón. Está conformado por María Emilia Martínez (flauta), Juan Ernesto Díaz (percusiones como conga, darbuka y tambora), Sabino Paz (bajo y contrabajo), Chali Mercado (batería) y Juan Cubas Fridman (guitarra, dobro, jarana, requinto jarocho), además de Shwartz (viola y banjo, entre otros).

Recurso biográfico:
[http://\(www.jornada.unam.mx/2009/01/28/index.php?section=espectaculos&article=a08n2esp](http://(www.jornada.unam.mx/2009/01/28/index.php?section=espectaculos&article=a08n2esp)

14. Rupesh

Categoría: Identidades

Biografía: Percusionista. Todo tipo de percusiones como tabla hindú, conga, bongó, darbuka, percusión brasileira y árabe.

Recurso biográfico: Programa de radio El croar de la serpiente

Aparece en: Broquet, C. y Anierte, G. (1999). *Ensayo musical*. [Cinta de carrete abierto/48KHz] Distrito Federal: Radio UNAM.

Fecha de transmisión: 03/05/1999

Serie: El croar de la serpiente

Resumen: El percusionista Rupesh comenta sobre la música y todo lo que ha aprendido en sus viajes alrededor del mundo. Para él, la música es mucho más que simples notas, representa un sentimiento, la vida misma que trasciende el alma para quedarse en el inconsciente de quien la escucha. Muestra, también, parte de su trabajo con algunas de sus canciones.

Nota general: En asociación con la Fundación Cultural Bancomer y la UNESCO.

Conducción: Claude Croarr

Contiene música de diversas partes del mundo.

15. Tarik Tuysuzoglu

Categoría: Identidades

Biografía: Músico intérprete de darbuka (instrumento de percusión de origen árabe)

Aparece en: Taraf de Haidouks (2002). *Taraf de Haiudouks= Banda de Gitanos*. [CD] México: Discos Corasón.

16. Trío Eblen Macari

Categoría: Identidades

País: México

Biografía: Trío de fusión musical que mezcla la guitarra de ocho cuerdas y la música electrónica con instrumentos como el arghul, duduk, ney, la tabla de la India, ditzi, hulusi, khen, gaita, kava, clarinete, guimbarda, djembé y darbuka, para hacer innumerables sonidos étnicos de diferentes latitudes del mundo. Integrado por el compositor y guitarrista mexicano Eblen Macari, el multinstrumentista Jesús Yusuf, Isa Cuevas y el percusionista Eblen Macari Martínez.

Recurso biográfico:
<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/25/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=2>

17. Kader Jelaoui.

Categoría: Identidades

Biografía: Kader Jelaoui, percusiones con el darbuka

Recurso biográfico: Información tomada del librito.

Aparece en: Moros and gitanos latin flavor (20--). *Arabian fusion*. [CD] México: Global E Rack.

18. Los Tiempos Pasados.

Categoría: Identidades

Biografía: Representante cultural de la Universidad de Guanajuato a través de la Escuela de Música, la agrupación fue creada por Armando López Valdivia en 1972, con el objetivo de interpretar el legado musical del Oriente antiguo y moderno. La riqueza de su repertorio se desprende de la insólita mezcla de instrumentos originados en diversas épocas y latitudes. Su interpretación de música clásica y popular de los siglos XIII al XVIII y la dotación instrumental que el ensamble Los Tiempos Pasados utiliza como complemento a las bien timbradas voces de sus integrantes, constituyen dos de sus más ricos atractivos. Para ejecutar música de antaño el grupo se vale de instrumentos como el ud, laúd, viola da gamba, pandero, rabel, mandora, dulcimer, flautas diversas, orlo, sonaja, cornamusa, saz, viola de rueda, salterio, darbuka, naqra, címbalos, dulcian, sistro y gong. El grupo ha sido dirigido desde su fundación por el maestro Armando López Valdivia, aunque por sus filas han pasado generaciones de excelentes músicos que dieron nuevo aire al trabajo del conjunto. Desde su fundación al año 2005 han grabado cinco discos compactos.

Conformado por: Flautas: Sergio Sandoval Antúnez; Laúd, tambor, pandero: Carlos Magdaleno; Flautas: Ignacio Vázquez; Flautas: Eduardo Arámbula; Salterio, viola da gamba, arpa, oboe: Armando López Valdivia. También han participado en este grupo: mezzosoprano, Beatriz Eleonor López Wunsch; soprano, Karla López Wunsch; instrumentista, José Eduardo Aréchiga; instrumentista, José Luis Ramírez Santoyo; instrumentista, Rafael Cuén Garibí; guitarra, Rodrigo Neftalí López Alarcón.

Recurso biográfico: Héctor Campio, Manuel Gutiérrez Oropeza, Xavier Quirarte, et. Al., *Memoria del 33 Festival Internacional Cervantino*, Conaculta, FIC, México, 2005, p.78

<http://www.festivalcervantino.gob.mx/fic08/taxonomy/term/131/artistas?page=2&op0=AND&filter0%5B0%5D=12>

Palabra de búsqueda: "derbake"

Registros:

1. Polka Madre (2014). *Endless*. [CD] México: Polka Madre y Moro Osito von Ropi

Categoría: Track

No track: 7. *Araber tanz*

Nota general: Pieza del dominio público.

Eumir Zúñiga: Derbake y mazhar

2. Ensamble galileo (2003). *Todos los bienes del mundo*. [CD] México: Discos Antídoto

Categoría: Track

Nota general: En el soporte: Música sefaradí, renacentista y virreinal.

No. track: 1. *La rosa en florese*

Nota general: Canción tradicional sefaradí.

Participants-track: Vladimir Bendixen, violín; Francisco Bringas, percusión, derbake.

No.track: 6. *La vida y la gloria*.

Nota general: Cancionero Musical de Palacio.

Participants-track: Francisco bringas, percusión, derbake

No. track: 5. *Arvix mi galanica*

Nota general: Canción tradicional sefaradí.

Participants-track: Francisco Bringas, percusión, derbake.

No. track: 8. *Todos los bienes del mundo*

Nota general: Cancionero Musical de Palacio.

Participants-track: Francisco Bringas, percusión, derbake.

No. track: 4. *Calabaca, no sé buen amor*

Nota general: Cancionero Musical de Palacio.

Participants-track: Francisco Bringas, percusión, derbake.

No. track: 13. *La serena*

Nota general: Canción tradicional sefaradí.

Participants-track: Francisco Bringas, percusión, derbake.

No. track: 9. *Ojos morenicos*

Nota general: Cancionero Musical de Palacio.

Participants-track: Vladimir Bendixen, violín; Francisco Bringas, percusión, derbake.

No. track: 2. *Folías*

Composición: Andrea Falconieri

Nota general: Obra compuesta en 1650.

Participants-track: Luz Ángela Ortíz, violín; Francisco Bringas, percusión, derbake.

3. Broquet, C., Anierte, G. y González, R. (1998). *El derbake y la underwood. A la sombra de un árbol, el cangrejo pule sus pinzas*. [Cinta de carrete abierto/48KHz] ciudad de México: Radio UNAM.

Categoría: Record

Edición general: Radio UNAM

Fecha de transmisión: 29.03.1998

Mención de derechos: Universidad Nacional Autónoma de México

Serie: El croar de la serpiente

Resumen: En la primera parte de la emisión, el percusionista Saúl Espinoza lee fragmentos del libro Elementos de cultura musical de Guillermo Orta Velázquez, en los cuales se aborda el surgimiento de la música, su relación con la danza, los elementos constitutivos como el ritmo y la armonía, entre otros aspectos. Más adelante, el editor y escritor Fernando Solana Olivares con base en el libro Seis propuestas para el próximo

milenio de Ítalo Calvino, conversa sobre el cambio en el arte. En la segunda parte, los participantes conversan sobre la apreciación de la obra de arte, así como la formación de los espectadores de arte. Posteriormente, Fernando Solana ahonda sobre las proposiciones del libro Seis propuestas para el próximo milenio de Ítalo Calvino. Entre ellas, la levedad, la rapidez o el ritmo y la exactitud, así como su correspondencia con la música y el arte.

Nota general: Retransmisión: 24/01/1999

Programa en colaboración con el Fondo de Cultura Económica y la UNESCO.

En el audio: Voz, Susana Croar.

Participantes: Fernando solana Olivares y Saúl Espinoza.

4. Carlos Zambrano Morales

Categoría: Identidades

País: México

Estado: San Luis Potosí

Biografía: Originario de san Luis Potosí, S.L.P. Estudió la carrera de Composición Musical con el maestro Jorge Martínez Zapata, así como contrabajo y percusión en la Escuela Municipal de Música de la ciudad de San Luis Potosí. Ha tomado cursos de percusiones como cajón y derbake, y ha recibido clases magistrales de prestigiados músicos como Enrique Neri y Héctor Infanzón. Estudia el diplomado en jazz, en la escuela Jazzuv de Xalapa, Veracruz, con los maestros Agustín Bernal y Emiliano Coronel.

Recurso biográfico: http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4793

5. Cuarteto Carlos Marks

Categoría: Identidades

País: México

Biografía: Agrupación integrada por: Carlos alegre, violín y voz; Misha Marks, guitarra, acordeón, corno barítono y voz; Axel Tamayo, contrabajo y voz, y Jacobo Guerrero, derbake, daff y rik.

Recurso biográfico: Información tomada del soporte catalogado Presentación del Cuarteto Carlos Marks

Tipo de soporte: Audio digital

Colección: Fonoteca Nacional

Descripción: Concierto/ Carlos Marks—14/06/2013

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1998) "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, tercera edición, Madrid, Editorial Trotta, S.A.

Agustín, José. (1996) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Debolsillo.

----- (1998) *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Ciudad de México, Ed. Planeta.

----- (1999) *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. Ciudad de México, Ed. Planeta.

----- (2001) *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. segunda edición. Ciudad de México, Ed. Planeta.

Arrighi, Giovanni. (1999) *El largo siglo XX*. Madrid, AKAL Ediciones.

Arrigui, G; Hopkins TK; Wallerstein I. (1999). "1968: El gran ensayo" en *Movimientos antisistémicos*. Madrid, Akal.

Benjamin, Walter. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.

Bonfil Batalla, Guillermo. (1988) "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos" en *Anuario Antropológico*, número 86, pp. 13-53.

Carmona, Gloria. (1984) "La música en México durante la Independencia (1822-1839)" en Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, tomo 1, vol. 3. Ciudad de México, UNAM-IIIE.

Castells, Manuel. (1996) "Prólogo" en *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol 1*. México, Siglo XXI.

Coriat, Benjamin. (2011) *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*, ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores.

De María y Campos, Armando. (1962) *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, Tomo I, ciudad de México, INEHRM.

De Saussure, Ferdinand. (2010) "Introducción: Cap. II-V" y "Primera parte. Principios generales: cap. I y II" en *Curso de lingüística estructural*, ciudad de México, Fontamara.

Díaz del Castillo, Bernal. (2004) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Vigésimoprimera edición, ciudad de México, Editorial Porrúa.

Díaz y de Ovando, Clementina. (1958) "El corrido de la revolución" en: *La palabra y el hombre #6*, Revista de la Universidad Veracruzana, Abril-Junio, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Dultzin Dubín, Susana y Gómez Tagle, José Antonio Nava. (1984) "La música en el panorama histórico de Mesoamérica" en Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, tomo 1, vol. 1. Ciudad de México, UNAM-IIE.

Echeverría, Bolívar. (1998) *Valor de uso y utopía*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, S.A de C.V.

----- (2001) *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*, ciudad de México, FFyL-UNAM.

Elías, Norbert. (2015) "Primera parte: sociogénesis de la oposición entre <<cultura>> y <<civilización>> en Alemania" en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, traducción de Ramón García Cotarelo, México, Fondo de Cultura Económica. Disponible en: https://ddooss.org/libros/Norbert_Elias.pdf [Consultado 01-10-2019].

Estrada, Julio (ed.). (1984) *La música de México*, tomo 1, 5 vols. Ciudad de México, UNAM-IIE.

Estrada, Luis Alfonso. (1984) "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)" en Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, tomo 1, vol. 4. Ciudad de México, UNAM-IIE.

Geertz, Clifford. (1983) "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura" en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

Giménez Montiel, Gilberto. (2005) *Teoría y análisis de la cultura. Volumen I*, México, Conaculta-Icocult.

Gilly, Adolfo. (1980) "La guerra de clases en la revolución mexicana (Revolución permanente y autoorganización de las masas)" en Gilly, Adolfo, *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, Ed. Nueva Imagen.

----- (1994) *La revolución interrumpida*, México, Ed. Era.

Gómez Rivas, Armando. (2013) "Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX" en Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coord.). *La música en los siglos XIX y XX. El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010)*. Colección coordinada por Enrique Florescano, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ciudad de México.

Guzmán Bravo, José Antonio. (1984) "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España" en Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, tomo 1, vol. 2. Ciudad de México, UNAM-IIE.

Harvey, David. (2007) *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, AKAL Ediciones.

Hobsbawm, Eric. (2001) "Capítulo VIII, La Guerra fría" y "Capítulo IX, Los años dorados" en *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica.

Korek, Devorah. (2007) *El arte de la danza oriental. Danza del vientre*. Tercera edición, Barcelona, Océano.

Leach, Edmund. (1989) *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Cuarta edición en castellano, Madrid, Siglo XXI editores.

Lévi-Strauss, Claude. (1969) "Naturaleza y cultura" en *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires, Paidós.

Marx, Karl. (2002) "Capítulo V. Proceso de Trabajo y Proceso de Valorización" en *El Capital. Tomo I. Siglo XXI Editores*. Disponible en: <http://www.enxarxa.com/biblioteca/MARX%20El%20Capital%20-%20Tomo%20I.pdf> [Consultado 29-09-2019]

Mayer Serra, Otto. (1941) *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. Ciudad de México, El Colegio de México.

Meyer, Lorenzo. (1977) "La etapa formativa del estado mexicano contemporáneo (1928-1940)" en *Foro Internacional*, vol.XVII, abril-junio. Ciudad de México, El Colegio de México.

Miranda, Ricardo. (2013) "Historias y silencios de lo sonoro" en Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coord.). *La música en los siglos XIX y XX. El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010)*. Colección coordinada por Enrique Florescano, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ciudad de México.

Moreno Rivas, Yolanda. (2008) *Historia de la música popular mexicana*. tercera edición, ciudad de México, Editorial Océano de México, S.A de C.V.

Nour, Said. (s/a) *México, historias de danza*. (s/r)

Pérez Fernández, Rolando A. (1990) *La música afromestiza mexicana*. Xalapa, Ver., México. Universidad Veracruzana.

Rabadán Bujalance, Julio. (2012) *Música Andalusí*. Alicante, Editorial Club Universitario.

Sartre, Jean-Paul. (1946) *El ser y la nada*. Disponible en <https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>. [Consultado 28-09-2019].

Saldívar, Gabriel. (1934) *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, Editorial Cultvra, ciudad de México.

Sánchez Almanza, Adolfo. (2004) *Panorama histórico de la ciudad de México*. Ciudad de México, IIE-UNAM.

Sánchez, Rosa Virginia. (2013) “La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-2010. El patrimonio popular” en Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coord.). *La música en los siglos XIX y XX. El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010)*. Colección coordinada por Enrique Florescano, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ciudad de México.

Silverman, Carol. (1996) “Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia” en Slobin, Mark (ed.) *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, E.U, Duke University Press.

Tello, Aurelio. (2010) “La creación musical en México durante el siglo XX” en Tello, Aurelio (coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ciudad de México.

Thompson, John B. (2002) *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*, primera reimpresión de la segunda edición, ciudad de México, UAM.

Touma, Habib Hassan. (2003) *The music of the arabs*. New expanded edition translated by Laurie Schwarts. Singapore, Amadeus Press.

Vigueras Álvarez, Julio. (2013) *Los instrumentos de percusión de uso común en la música contemporánea*. México, UNAM.

Weber, Max. (2004) “I. Conceptos sociológicos fundamentales” en *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México, Fondo de Cultura Económica.

Tesis

Baza Álvarez, Griselda (2015) *Una mirada antropológica de al-raqs al-sarqui. Música, mística y danza en el Magrib y el Masriq*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/25934399.pdf> [Consultado 09-01-2019)

Bivián Carmona, Ingrid Saray. (2014) *El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castera*. Tesis para obtener el título profesional como Licenciada en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Carpio Pacheco, Carla Verónica. (2008) *Del Chuchumbé al Danzón. Importancia de los antiguos salones de baile en la vida cultural de la ciudad de México*. Tesis para obtener el título profesional como Licenciada en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.

Gómez Muns, Rubén. (2015) *La World Music en el Mediterráneo (1987-2007): 20 años de escena musical, gblalización e interculturalidad*. Tesis doctoral. Departament d'Història i Història de l'Art., Universitat Rovira I Virgil, España.

Hemerografía

Ponce, Manuel M. (1993) "Sobre música mexicana" en *Armonía*, año 1, números 3 y 4, julio-diciembre. Tomado de *La revista de la Universidad*, agosto de 1937, número 19 tomo IV, México D.F.

Artículos de revistas en línea

Briceño Alcaraz, Gloria. (2006) "De una tradición del Medio Oriente al oficio: La inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México" en *La Ventana*, núm.24, pp. 343-378. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402413> [Consultado 29-12-2018].

García Ita, Rosa E. (2005). *Los árabes de México. Asimilación y herencia cultural*. Confines, vol. 1, agosto-diciembre. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35692005000200010 [Consultado 11-07-2019].

Hormigos Ruiz, Jaime. (2012) “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina” en *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. Asociación Castellano-Manchega de Sociología, Toledo. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322127624005> [Consultado 12-08-2019].

Khedher, Wissem. (2015) “Los árabes de México: proceso migratorio y dualidad cultural” en *Perfiles de las Ciencias Sociales*, Año 2, Núm. 4, Enero-Junio. México, UJAT. Disponible en:

<http://ri.ujat.mx/bitstream/20.500.12107/2568/1/-864-724-A.pdf> [Consultado 18-07-2019].

Rodríguez, Giselle (2014). “Tras el rastro de la darbuka”, *Un mundo de luz, Wordpress*, 29 de septiembre del 2014. Disponible en: <https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/09/29/tras-el-rastro-de-la-darbuka/> [Consultado 29-12-2018]

Diccionario en línea

Conner, William J., Howell, Milfie and Langlois, Tony. (2001) “Darabukka [darbuka, darabuke, derbuga, derbukka, common to many Arab musical traditions]” en *Grove Music Online*. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07209> [Consultado 09-01-2019]

Wilkinson, Irén Kertész. (2001) “‘Gypsy’ [Roma-Sinti-Traveller] music” en *Grove Music Online*. Disponible en:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41427> [Consultado 09-01-2019]

FUENTES

Imágenes

Imagen 1. “Derbake”. Recuperada de *Amazon* en la liga <https://www.amazon.com.mx/Corona-generación-egipcia-Darbuka-darbuka/dp/B0753C9VJ2> [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 2. “Posición tradicional para tocar derbake”. Recuperada de *Darbuka School* en la liga <https://darbuka-school.teachable.com/courses/author/22527> [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 3. “Región tradicional de la práctica del derbake”. Mapa de creación propia con información de las fuentes citadas y de Francisco Bringas.

Imagen 4. “Tabla de India”. Recuperada de Youtube en la liga https://www.google.com/search?safe=active&sa=G&hl=es-419&q=tabla&tbs=isch&tbs=simg:CAQSkwEJyRMTVgomwn8ahwELEKjU2AQaAAwLELECMpwgaYgpgCAMSKK4RqwW6BaoFowu9HNwZrRGkEa8RnCe8KYMp3zSdJ5Ej7DTkNOA0hCkaMNCZspJZ4GyJy8Sav4wXbRenOJ_1AdeLLBI_1tBnHX602pXv44tkMYg-p4jOyMGvwr6SAEDAsQjq7-CBoKCgglARIEE6Z4agw&ved=0ahUKEwiulpjnppDkAhUvnq0KHWnVAPIQwg4ILSgA&biw=1366&bih=608#imgrc=yRMTVgomwn8THM: [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 5. “Derbake de cerámica y parche de piel”. Recuperada de *Amazon* en la liga <https://www.amazon.es/Profesional-cerámica-arcilla-Darbuka-Doumbek/dp/B077P7KG94> [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 6. “Derbake estilo “turco””. Recuperada de *Microsoft Store* en la liga <https://www.microsoft.com/en->

qa/p/darbuka/9nblggh09h1h?activetab=pivot:overviewtab [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 7. “El derbake y la danza”. Recuperada de Le Parisien en la liga <http://www.parisetudiant.com/etudiant/sortie/compagnie-1001-nuits-ensemble-el-darbak-institut-du-monde-arabe-paris-05.html> [Consultada el 19-ago-2019].

Imagen 8. “Cartel promocional del restaurante Adonis”. Tomada *Nour, Said. (s/a)* México, historias de danza. *(s/r)*.

Imagen 9. “Volumen de importación anual aproximado por Gonher distribuidora”. Tabla de elaboración propia con información proporcionada por Mario de Alba, encargado de la tienda en línea de Gonher distribuidora. Entrevista telefónica el 28-02-2019

Imagen 10. “Importación de derbakes a México”. Tabla de elaboración propia con información de Mario de Alba, encargado de la tienda en línea de Gonher distribuidora, y Humberto Ramírez, gerente operativo de compras e importaciones de Casa Veerkamp Importadora. Entrevistas telefónicas en febrero y marzo del 2019.

Imagen 11. “Dinámica de la demanda de clases de derbake”. Tabla de elaboración propia con información de Francisco Bringas, Eumir Zúñiga, Jacobo Guerrero y Diana Rash. Cuestionarios aplicados durante marzo del 2019.

Imagen 12. “Ventas anuales de principales modelos de darbukas de aluminio de la tienda RJD Galerías”. Tabla de elaboración propia con información proporcionada por Israel Balcázar, empleado de RJD Galerías el 27-02-2019.

Imagen 13. “Ventas anuales de principales modelos de Meinl Doumbeks de la tienda RJD Galerías”. Tabla de elaboración propia con información proporcionada por Israel Balcázar, empleado de RJD Galerías el 27-02-2019.

Imagen 14. “Uno de los modelos Meinl Doumbek de RJD Galerías”. Recuperada de *Gonher distribuidora* en la liga <http://www.gonher.com/?product=IPMEIHE3012> [Consultada el 20-ago-2019].

Imagen 15. “Darbuka pequeña de aluminio”. Recuperada de *Allegro Music* en la liga <https://www.allegromusic.ro/djembe/6191-tarabana-meinl-he-3000-aluminium-doumbek.html> [Consultada el 20-ago-2019].

Imagen 16. “Derbake de vidrio y poliéster de la tienda Arab Instruments”. Recuperada de *Arab Instruments* en la liga https://www.arabinstruments.com/ajax/index/options/product_id/192/ [Consultada el 20-ago-2019].

Imagen 17. “Cartel promocional de *Darbukatépetl Ensemble*”. Recuperada de *Sound Cloud* en la liga <https://soundcloud.com/jacobo-guerrero-elias/camelia-by-ensemble-darbukatepetl/reposts>

Producciones discográficas

Antidoping (2014). *Renacer*. [CD] México: Antidoping

Ensamble galileo (2003). *Todos los bienes del mundo*. [CD] México: Discos Antídoto.

Gondwana (2007). *Resiliente*. [CD] México: Natty Congo Records

Harp, Susana (2018). *Fandangos de ébano. Canciones afromexicanas y otros conjuros*. [CD] México: Susana Harp.

Valenzuela, Cynthia (2000). *Arpa Selva*. [CD] México: Urtext.

Yam, Mirna (2009). *Invocación*. [CD] Distrito Federal: Producciones PyP.

Tiendas en línea

Amazon. Disponible en la liga <https://www.amazon.com.mx/s?k=darbuka&adgrpid=56913129759&hvadid=28673>

6035099&hvdev=c&hvlocphy=9047091&hvnetw=g&hvpos=1t2&hvqmt=b&hvrnd=4342185181646460362&hvtargid=kwd-10509522&tag=googhydr0mx-20&ref=pd_sl_6a5ypao0n7_b [Consultada el 27-03-2019].

Arab Instruments. Disponible en la liga <https://www.arabinstruments.com/> [Consultada el 27-03-2019].

E-bay. Disponible en la liga https://www.ebay.com/sch/i.html?_nkw=darbuka [Consultada el 27-03-2019].

Gonher music center. Disponible en la liga <http://www.gonhermusiccenter.com/> [Consultada el 27-03-2019].

Mercado Libre. Disponible en la liga [https://listado.mercadolibre.com.mx/derbake-darbuka#D\[A:derbake%20darbuka\]](https://listado.mercadolibre.com.mx/derbake-darbuka#D[A:derbake%20darbuka]) [Consultada el 27-03-2019].