



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

DJEMBÉ CHILANGO. LA ESCENA DE LA MÚSICA DE ÁFRICA OCCIDENTAL
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA EN EL ÁREA DE ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

CAMILO FERNANDO BARRERO CUBILLOS

TUTOR

DOCTORA LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ

FACULTAD DE MÚSICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

CIUDAD DE MÉXICO. JUNIO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 mi padre Norberto que de niño me dijo que hay que apuntarle a las estrellas —“porque si mal nos va, le damos a una nube”—, a mi madre Magdalena quien siempre me enseña algo con su incansable y valiente ejemplo. A David, a Tata, a Ela, y al resto de mi familia, siempre pilar, siempre hogar y siempre abrigo. A Liz, por todo el cariño, por la paciencia y por compartir la pasión y entrega con que vive la investigación. A mis amigos, maestros y compañeros, corazones de brazos abiertos regados por el mundo. A la banda afro por compartirme generosamente su tiempo, sus sueños y sus luchas. A mis sinodales, Mtro. Gonzalo Camacho, Mtra. Alejandra Contreras, Mtra. Marcela Pinilla, Dra. Lénica Reyes y Dr. Edwin Pitre, por su atenta lectura y sus enriquecedores comentarios. Al equipo del Programa de Maestría y Doctorado en Música, en especial al Dr. Roberto Kolb, a Karla y Jasmín y en general a la UNAM por su generosa acogida.

A la vida, que siempre es buena.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
1. Itinerarios: Instauration de la escena “afro” en la Ciudad de México	20
1.1 Entre la aldea y la <i>world music</i> : Transformaciones en la música de África Occidental	21
1.1.1. “Afro”: Sobre nombres y categorías	21
1.1.2. Panorama de las músicas de África Occidental	23
1.1.3. La noción de lo mandinga y de lo mandé.....	25
1.1.4. Construcción de una estética: Transformaciones en la musica durante la primera República de Guinea (1958-1984).....	27
1.1.5. El “Trismo rítmico”: Difusión de la música en los años ochenta	32
1.1.6. Otras transformaciones del djembé y sus repertorios.....	36
1.2. Inicios y consolidación de la escena afro en la Ciudad de México	38
1.2.1. “Elamado”: La escena en sus inicios.....	38
1.2.2. “Échauffement”: Crecimiento y consolidación de la escena	44
1.2.3. “Base”: Hacia un estado actual de la escena	51
2. El dundún suena sabroso: Aproximación al afro como objeto sonoro	57
2.1. Tambores de herreros, melodías de griots: Instrumentos musicales utilizados en la escena.....	58
2.2. Sobre los “Rimos”: Aspectos generales, repertorios y lógica formal.....	69
2.3. “Saber tocar”: Aprendizaje y competencia.....	78
3. La “banda”: Dinámicas y actores en la escena afro de la Ciudad de México	91
3.1. Aspectos generales.....	92
3.2. Agrupaciones, objetivos y dificultades en la escena.....	93

3.3. Capital subcultural, profesionalización y autogestión	99
3.4. Espacios de práctica.....	106
3.5. Escena translocal y escena virtual	110
4. Entre auditorios y semáforos: Ocasiones performativas del afro	119
4.1. Tipos de ocasión	119
4.1.1. Clases de danza	120
4.1.2. Clases de percusión	127
4.1.3. Eventos culturales o presentaciones.....	132
4.1.4. Huesos	142
4.1.5. Boteadas	147
4.1.6. Dundumbás.....	155
4.2. Afro-personae: Una aproximación a las ocasiones desde Performatividad.....	160
5. Imaginario y subjetivación de lo “negro/africano”.....	171
5.1. Una música fuerte: Lo “negro/africano” en el imaginario de la escena	172
5.2. El simpático Memín Pinguín: Estereotipos de lo “negro/africano” en México.....	181
5.3. Subjetividad, ciudad y consumo	195
Recapitulación y reflexiones finales.....	210
Fuentes consultadas	222

Introducción

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo es el resultado de una aproximación etnográfica a la práctica de un conjunto de danzas y músicas conocidas comúnmente en la Ciudad de México como “afro” –también como música de África Occidental, música mandé o música de Guinea–, las cuales se han venido afincando en esta ciudad desde hace poco más de veinte años. En un punto inicial el proyecto de investigación propuso estudiar las transformaciones que sufría esta música al ser adoptada por los mexicanos. Sin embargo, desde las primeras incursiones en campo se observó que, en términos generales, el fenómeno se caracterizaba por su diversidad y complejidad en términos de las motivaciones de los intérpretes, las formas de adquisición del conocimiento de estas expresiones, las ocasiones performativas y los discursos desplegados por sus practicantes.

Lo anterior hacía difícil la tarea de establecer marcos y referentes de comparación entre diferentes manifestaciones de estas músicas. Sin embargo, estas condiciones no solamente se presentaron como obstáculos al propósito inicial –lo que llevó inevitablemente a preguntarse sobre la representatividad de ciertos actores, manifestaciones o eventos frente a otros–, sino que, junto con el avance en la revisión de material teórico, condujeron a plantear nuevos retos y preguntas para la investigación, fundamentalmente, sobre la manera en que se ha hecho posible esta práctica en México.

Al abordar esta inquietud a través de las propuestas de los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann acerca de la sociología del conocimiento y del interaccionismo simbólico (2008), el interés inicial de la investigación, centrado en estudiar el grado de transformación entre unas manifestaciones y otras, se desplazó hacia las maneras en que un colectivo de personas construye y valida su conocimiento acerca de un tipo particular de

música, especialmente si se considera que se trata de músicas ~~tr~~adicionales”, en este caso específico, provenientes de un país situado en el otro lado del océano con el cual los mexicanos no tienen una relación evidente.

Parecería tentador adelantar que la recepción del ~~a~~fro” en México se debía a la creciente circulación de bienes culturales de diversas procedencias asociada al contexto globalizado y posmoderno en que ocurre el fenómeno estudiado, especialmente si se toma en cuenta la fascinación por el ~~o~~tro”, por la diferencia y por lo exótico que según algunos autores caracteriza el mundo actual (Hall, 2003; Bourdin, 2007). Aunque esto explica en parte el fenómeno ~~tal como se verá más adelante~~-, al tomar en cuenta que ese mismo mundo contemporáneo también se caracteriza por la pertenencia a identidades fraccionadas, la predominancia del consumo y el ejercicio constante de la elección, el problema se complejiza y dista de ser agotado por la circulación o disponibilidad de estas músicas en el contexto mexicano, situación a la cual habría que agregar la diversidad descrita más arriba.

Siendo así, la apropiación del ~~a~~fro” se da en un contexto que difícilmente se puede explicar desde una perspectiva única. Surgen entonces interrogantes acerca de las estructuras sonoras y los referentes a partir de los cuales se elaboran, la manera en que se codifican, las formas en que sus intérpretes se vinculan con ellas y los significados que les atribuyen, las circunstancias en que son ejecutadas o las apuestas y búsquedas que realizan las personas que participaban de estas músicas. En dichos términos, y tomando en cuenta la complejidad observada, se plantean las preguntas que orientan el desarrollo de esta investigación:

¿Cómo se configura la escena ~~a~~fro” en la Ciudad de México?

¿Qué sentidos construyen y negocian los sujetos al apropiarse de dicha música?

HIPÓTESIS

Como hipótesis de trabajo se planteó que la escena ~~a~~fro” en la Ciudad de México se configura como un espacio heterogéneo con ciertos consensos y contradicciones en donde la idea de *lo africano* no presenta atributos esenciales, sino que configura un espacio de encuentro y negociación que articula distintas nociones y formas de estar en el mundo. Los

consensos se expresan en elementos más o menos estables, como el uso recurrente de ciertas estructuras rítmico-melódicas o de instrumentos como el *djembe* y el *dundún*, ciertos relatos que le dan coherencia al devenir de esta música, y un principio de legitimación basado en la posesión de información y la habilidad al tocar. No obstante, existe una diversidad dentro de la escena que se hace evidente en los escenarios en que esta música se toca, el grado de profesionalización de los actores, sus estrategias de aprendizaje, sus intereses económicos y los discursos que enuncian en torno sus prácticas. En un momento en donde participamos de la reconfiguración de las diferencias a nivel mundial, el “-afro” permite a los actores negociar sus identidades, heterogéneas por la diversidad de trayectorias e intereses, para satisfacer ideales de autorrepresentación que ya no obedecen a la pertenencia de grupos homogéneos ni la visión de identidades totalizantes.

OBJETIVOS

Para responder a la pregunta planteada se propuso como objetivo general:

- Comprender el modo como se configura la escena “-afro” en la Ciudad de México, así como los sentidos que produce su apropiación por parte de los actores.

Como objetivos específicos para alcanzar esta meta general se propuso:

- Exponer los aspectos más relevantes que contextualizan y han hecho posible la práctica del “-afro” en la Ciudad de México.
- Explicar los recursos y estrategias musicales a través de las cuales los actores negocian los elementos más estables de la música en cuestión, así como las posibilidades de flexibilización de las mismas.
- Explicar las relaciones y dinámicas de los individuos y las instituciones que forman parte de la escena.
- Describir y analizar las principales ocasiones performativas de la música de África Occidental en la Ciudad de México.
- Comprender los términos en que los actores conceptualizan lo africano y el “-afro”, así como los sentidos que otorgan a su participación en esta escena.

JUSTIFICACIÓN

Al visibilizar esta práctica y brindar elementos que permiten su discusión y reflexión en el ámbito académico desde un estudio de caso cualitativo, se considera que el presente trabajo contribuye a enriquecer el conocimiento de la diversidad de expresiones musicales y dancísticas que se lleva a cabo en México, ya que no existen estudios etnomusicológicos sobre la práctica que se abordó. De modo similar, se espera que sus resultados sean de utilidad en el campo de los estudios de música de matriz africana. Por otra parte, dado que el escenario es la Ciudad de México, se espera que sea una contribución a los estudios etnomusicológicos que se realizan en México en los contextos urbanos.

ESTADO DEL ARTE

A continuación se presenta el estado del arte, organizado en dos partes: primero, aquellas investigaciones y documentos que se relacionan más directamente con el caso de la escena –afro” en la Ciudad de México. Posteriormente, se exponen investigaciones realizadas en otras capitales de Latinoamérica, cuyos autores estudian procesos de apropiación o relocalización de otros tipos de músicas, estudios que guardan múltiples semejanzas con el caso de la escena estudiada.

Al emprender la búsqueda de antecedentes no se hallaron trabajos previos sobre el objeto empírico de este estudio. Las investigaciones más cercanas al interés específico de esta tesis fueron halladas durante la etapa final de la misma. Se trata de otras dos tesis relacionadas con la escena –afro” de la Ciudad de México, las cuales estaban en su fase final de manera paralela a la culminación de este trabajo. La primera de ellas es el trabajo de grado de licenciatura en gestión cultural realizada por Silvia Danitza Castañeda González (Universidad de Guadalajara) y titulada *Estudio descriptivo de los actores que incursionan en la danza guineana en el Distrito Federal*. Como su nombre lo indica, Castañeda propone un estudio de tales actores, abordando su análisis a partir del concepto de capital del sociólogo Pierre Bourdieu. Este trabajo se hallaba en revisión mientras la presente tesis era concluida.¹ La segunda es la tesis de grado de licenciatura en antropología

¹ Comunicación personal.

presentada por Ada Grisel Carmina Rábago Pacheco (ENAH), titulada *El espacio del otro: Influencia de la práctica de la danza guineana en la percepción espacial*. Según la tesista, su objetivo fue “[e]studiar y describir los mecanismos por medio de los cuales, los aspectos culturales inciden en el aparato cognitivo biológico de los seres humanos, mediante el análisis de la percepción espacial en un grupo de bailarines” (2015, p. 2).² Tanto Danitza Castañeda como Ada Rádano son bailarinas de “afro”; la primera de ellas es además maestra de danza.

Otros trabajos también surgen del interés de los intérpretes mexicanos de “afro”. Es el caso de la tesis de la bailarina Karina Gutiérrez, *México y Guinea: un desafío a favor de la cooperación internacional* (2009), trabajo de licenciatura en la carrera de relaciones internacionales –UNAM– cuyo interés se centra en proponer y justificar un modelo de cooperación cultural entre Guinea y México, en parte fundamentado por la existencia de un vínculo que la tesista considera “espontáneo” e “informal”, construido a partir de la práctica de la danza y la música guineana. Dado que el foco de su tesis es el modelo de cooperación, las menciones que Gutiérrez hace a la situación de estas manifestaciones en México son escasas y aparecen como comentarios basados más en su propia experiencia como intérprete, que como resultado de las técnicas de observación-participación y/o entrevista.

Por otra parte está la tesis titulada *Procesos de continuidad y cambio en la música mandinga de Guinea*, realizada por Alfonso Castellanos Malagón (2010).³ Castellanos es un músico e investigador mexicano que, motivado por la participación del autor en la escena, realizó trabajo de campo en Guinea. Su trabajo es una etnografía que busca entender las dinámicas del cambio en la música tradicional de las aldeas y lo que el autor considera su versión más moderna en los centros urbanos. No obstante, aborda la música estudiada en Guinea y no su apropiación en la capital mexicana.

Se considera importante hacer mención de un video documental sobre la danza africana en la Ciudad de México que estaba siendo realizado por el antropólogo Jorge Maya –UAM–

² Cabe mencionar también un proyecto de grado adelantado por la bailarina Asami Gómez para la carrera de estudios latinoamericanos de la UNAM, el cual fue suspendido algunos meses antes de concluir esta tesis (comunicación personal). Como se verá más adelante, Asami fue una de las personas con quien se mantuvo interlocución durante la investigación de campo.

³ Carrera de etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

I-, a pesar de que éste, según se tuvo noticia, no llegó a ser concluido. A través de la maestra de danza y bailarina Xóchitl Hernández pude establecer comunicación con Maya, quien amablemente compartió algunas de sus grabaciones de campo y entrevistas, sirviendo estas últimas como complemento al material recabado durante la investigación de campo de este trabajo.

Junto con los anteriores, es posible hallar algunas reseñas o escritos realizados por los intérpretes mexicanos de “afro”, especialmente en portales de internet. Entre estos cabe señalar un escrito realizado por el percusionista Eduardo Garavito, músico mexicano vinculado con esta música, que lleva por nombre “*La percusión mandé de África Occidental en México*” y se encontraba en la página web en que este músico ofrecía sus servicios.⁴ En éste, Garavito pretendía abordar algunos aspectos sobre la “historia de la percusión mandé en México”, las “problemáticas a las cuales se enfrenta” y las “posibilidades laborales”. A pesar de que estos temas no se presentan de manera sistemática y ordenada, la cercanía de Garavito durante la etapa inicial de la investigación y su participación en un momento del proceso de conformación de la práctica del “afro” en México, fue uno de los puntos de inicio para la investigación.

Alejándose del contexto físico inmediato de la escena, pero manteniendo relación con el tipo de manifestaciones que en ella se practican, se pudieron rastrear algunos trabajos que estudian el desarrollo del djembé y sus repertorios a partir de la mitad del siglo XX⁵ y el creciente interés de intérpretes no africanos en la música y danza de Guinea. Se trata, respectivamente, de los trabajos *De la place du village aux scènes internationales: L'évolution de jembe et de son répertoire* (1996) y *Guinée: autour de Mamady Keita* (2002) de Vincet Zanetti y *Au rythme du tourisme: Le monde transnational de la percussion guinéenne* (2009) de Julien Ratout. Como se podrá ver más adelante, estos textos fueron de gran importancia para la elaboración de la tesis, especialmente en el primer y el último capítulo.

⁴ El portal en que se encontraba el escrito fue desactivado, sin embargo se logró conservar una copia del texto. Dado su carácter, se decidió referirlo como un testimonio de este músico, más que como un documento escrito, citándose como si se tratase de una entrevista realizada a su autor.

⁵ Momento que, como se verá en el primer capítulo, constituye un punto de inflexión fundamental en el desarrollo de estas músicas.

Para concluir esta primera parte, cabe señalar que existen varios trabajos en torno a la presencia de músicas africanas en México, centrados en manifestaciones cuyo desarrollo se dio a partir la deportación de los africanos traídos a América como esclavos durante la colonia. Sin embargo, se trata de una problemática diferente y de procesos que se han desarrollado en contextos distintos al que ocupa el interés del presente trabajo. Un buen balance de este tema es presentado por Carlos Ruiz Rodríguez, en su artículo *Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México* (2007).

A medida que la investigación fue avanzando y su interés se amplió más allá de las transformaciones sonoras, se hallaron otras investigaciones realizadas en México, Colombia, Uruguay y Argentina que se relacionan con la relocalización o la apropiación de diferentes músicas que suelen ser consideradas como parte de una herencia africana. Estos trabajos ofrecen pistas para abordar el estudio de la escena “afro” de la Ciudad de México y sus dinámicas, siendo puntos de contraste interesantes tanto por sus semejanzas como por sus diferencias.

El caso más cercano es la tesis de maestría de la socióloga Carla Carpio, *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria: aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México* (2014), misma que es abordada por su autora a partir de los conceptos de deslocalización, translocalización y relocalización. Otros ejemplos estudian la apropiación de diferentes músicas “tradicionales” en centros urbanos importantes en Colombia, como *La bulla en la ciudad. Una etnografía sobre la apropiación del bullerengue por músicos de la ciudad de Bogotá, Colombia*, tesis de maestría de la antropóloga Marcela Pinilla Bahamón (2010), sobre el complejo del bullerengue, “*Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto*” *La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*, tesis de licenciatura en antropología de Juan Sebastián Rojas (2004), acerca de las músicas de gaita larga del sur de Bolívar –ambas manifestaciones de la región Caribe colombiana– y la tesis de maestría en estudios culturales de Oscar Hernández Salgar *Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá* (2009).

También se encuentran casos sobre el candombe uruguayo como *El candombe y la música popular uruguaya. Un estudio aproximativo sobre el proceso de apropiación de la*

música afro-uruguaya efectuado por los músicos populares, durante el período dictatorial en Uruguay, de la musicóloga Olga Picún (2010) cuyo interés se centra en el examen de los elementos sonoros que se retoman de los llamados de candombe en la ciudad de Montevideo y su aplicación en la música popular más que en aspectos simbólicos o prácticas sociales. De mayor interés y relevancia para el presente trabajo es la investigación realizada por los antropólogos Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini sobre manifestaciones afrodescendientes –en especial el candombe– que han tenido cabida en Buenos Aires, por ejemplo, los artículos *Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia "afro"* (2011) y *El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad "blanca"* (2009).

En medio de la especificidad de cada una de estas investigaciones –pues cada investigador aborda músicas diferentes, propone objetivos particulares y utiliza aparatos teóricos y conceptos distintos–, llama poderosamente la atención y resulta particularmente sugerente observar las semejanzas entre ellos. Además de una aproximación etnográfica recurrente que lleva a la realización de trabajo de campo en grandes escenarios urbanos, las inquietudes de los diferentes investigadores orbitan en torno a temas como la construcción de imaginarios e identidades, las resignificaciones de las músicas en sus contextos de acogida, las relaciones entre músicos y otros agentes o las relaciones entre lo local, lo nacional y lo global.

Esto habla de fenómenos que no son exclusivos de la capital mexicana, ni tampoco de la música de Guinea, situando la investigación aquí propuesta dentro de procesos que hacen parte de una tendencia de una escala y una complejidad mucho mayor y relacionando este estudio con problemáticas vigentes que afectan el campo musical del continente. De tal manera, aquellos aspectos de estas investigaciones que resulten más relevantes a la luz de la evidencia documental, etnográfica y del aparato teórico propuesto para esta investigación se irán viendo a lo largo del documento, entendiendo que una revisión de otros casos latinoamericanos o una comparación a mayor profundidad, aunque interesante, excede el alcance de la presente tesis.

MARCO TEÓRICO

De acuerdo con las interrogantes planteadas en esta investigación se propuso como punto de partida la corriente de pensamiento conocida como interaccionismo simbólico, misma que tiene como planteamiento eje que la realidad se construye intersubjetivamente. Esto quiere decir que las percepciones, conocimiento e interpretaciones que tenemos de la realidad parten desde la propia subjetividad a lo largo de nuestra vida cotidiana,⁶ para luego ser parte de una negociación en la que otras subjetividades entran en juego durante la interacción social. Esta corriente no se preocupa por establecer la validez o veracidad de los conocimientos de las personas que se desenvuelven fuera del ámbito científico —a quienes se refieren como “el hombre de calle”—. Por el contrario, se interesa por lo que llaman “conocimiento del sentido común”, el cual se elabora y se valida por medio de la experiencia. Siendo así, lo importante es entender los procesos por medio de los cuales se construye el conocimiento,⁷ la manera en se mantiene y distribuye en una sociedad, y la forma en que se generan mecanismos para la constitución de una realidad común (Berger y Luckmann, 2008).

El otro eje para abordar este trabajo parte de la noción central en la etnomusicología de que no se puede entender una música desligada de su práctica y su contexto sociocultural; en este caso la Ciudad de México. Para el etnomusicólogo Francisco Cruces la categoría “música urbana” se presenta como una categoría residual dentro de la etnomusicología que presenta un conjunto de problemas y una definición algo ambigua. No obstante, propone que el principal objetivo de una etnomusicología urbana debe ser “encontrar principios de ordenación en esa diversidad interna de la vida musical de las ciudades contemporáneas” y plantea algunas situaciones que se deben tener en cuenta en su abordaje, como el peso de la globalización en este tipo de fenómenos, la relación entre producción y consumo o las identificaciones móviles de los oyentes (2004).

Siendo así, diferentes conceptos como subcultura, comunidad, movimiento o tribu son de uso común en el estudio de las músicas en contextos urbanos y parecen tentadores para

⁶ Determinada por la experiencia temporal y espacialmente inmediata a la propia corporalidad.

⁷ Para los autores el conocimiento es entendido como “la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas”; por su parte la realidad es entendida como “una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición” (ibíd., p. 7).

abordar el objeto de estudio de esta investigación. Entre ellos se optó por utilizar el concepto de *escena*, teniendo en cuenta la complejidad del fenómeno que se propuso estudiar y las diferentes críticas que se hacen a los conceptos anteriores, especialmente porque “presuponen sujetos homogéneos y sobredeterminados por la cultura” (Padawer, 2004, p. 1) y por su capacidad cada vez más limitada de “contener la variedad de actividades que transcurren dentro de ellas [de las escenas], o la fluida movilidad en la que participan” (Straw, 2002, p. 11).

La popularidad del concepto de escena, especialmente en los estudios de música popular, y su carácter dinámico han ocasionado que éste haya sido objeto de varios desarrollos y que no exista una definición unívoca. Según Andy Bennett, la noción de escena se utilizó inicialmente entre músicos y reporteros musicales como un término de uso común para designar a conglomerados de músicos, promotores y aficionados congregados en torno a un género de música en particular y también a ordenamientos locales en que un estilo particular se ha originado o ha sido apropiado y adaptado. De acuerdo con este mismo autor, los primeros intentos de presentar el concepto como un modelo de análisis teóricamente fundamentado fueron realizados en los noventa por Will Straw (2004, p. 223). Cerca de dos décadas después, el propio Straw señala que el concepto se ha desarrollado en dos direcciones: por un lado, como un espacio o comunidad en donde se presume que existe la música, emparentado así con otros conceptos como tribu o subcultura y, por el otro, como un intento de teorizar la relación entre música y espacio o geografía. Straw manifiesta estar menos interesado en la primera de éstas, la cual según su criterio tiende a centrarse exclusivamente en las relaciones entre las personas y no en las relaciones entre personas, lugares, cosas y procesos (en Janotti Jr., 2012, p. 8).

Siguiendo la definición de este último autor, en este trabajo se entienden las escenas como

[...] conglomerados particulares de actividad social y cultural, sin especificar la naturaleza de los límites que los circunscriben. Las escenas pueden ser distinguidas según su ubicación [...] el género de la producción cultural que les da coherencia (un estilo musical, por ejemplo, como en las referencias a la escena *electroclash*) o la actividad social, vagamente definida,

alrededor del cual toman forma (como las escenas de jugadores de ajedrez al aire libre) (Straw, 2004, p. 412).

Para Straw, el uso de este concepto invita a delinear el orden subyacente en el paisaje urbano, vislumbrando una cartografía de las regiones sociales de la ciudad y su interconexión, sentido en el cual escena se constituye como un recurso en la elaboración de una gramática del ordenamiento cultural de la ciudad. De otra parte, permite flexibilizar el análisis sociológico siendo un término que, como se indicó, supera algunas de las limitaciones de otros como subcultura o tribu.

Escena no precisa por sí misma el nivel de las unidades a las que se refiere y esta definición debe construirse dentro de cada trabajo en particular (Straw en Janotti Jr., 2012, p. 6). Siendo así, describe unidades de escala y niveles de abstracción muy variables, pudiendo ser utilizado para delimitar conjuntos de actividades altamente localizados, tanto como para dar unidad a prácticas dispersas por todo el mundo.⁸ Straw explica su persistencia como una herramienta importante en el análisis cultural al tratarse de un concepto útil, flexible y anti-esencialista, que sólo requiere que quienes lo usan observen una coherencia nebulosa entre conjuntos de prácticas o afinidades (Straw, 2002). Junto con lo anterior, no propone una metodología específica, debido a que las relaciones que plantea entre diferentes prácticas, estilos y valores no se pueden fijar en una fórmula *a priori* (en Janotti Jr., 2012, p. 5), advirtiendo que el reto para la investigación consiste en admitir el carácter escurridizo y efímero de las escenas sin dejar de reconocer su rol funcional y productivo dentro de la vida urbana (Straw, 2002). Como se verá a lo largo de la tesis, el concepto de escena y su flexibilidad permiten abordar la complejidad del fenómeno estudiado, brindando la posibilidad de enfocarse en diferentes niveles y en diferentes aspectos del mismo, por ejemplo observando diferentes formas de participación, las relaciones entre sus integrantes, así como las relaciones entre personas y locaciones, significados, etc.

⁸ Entre los diferentes fenómenos que han sido designados como escena, el autor menciona “[...] la congregación recurrente de las personas en un lugar determinado [...] el movimiento de estas personas entre este lugar y otros espacios de congregación [...] las calles / franjas a lo largo de la que este movimiento tiene lugar [...] todos los lugares y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular [...] los fenómenos más amplios y dispersos geográficamente más de que este movimiento o estas preferencias son ejemplos locales, o [...] las redes de actividad microeconómica que fomentan la sociabilidad” (Straw, 2002).

METODOLOGÍA

Como planteamiento coherente con la postura epistemológica que se desprende de los postulados teóricos aquí expuestos, debido al tipo de preguntas que se pretende responder, así como a la naturaleza de las fuentes disponibles, se optó por un acercamiento etnográfico, entendida aquí la etnografía como enfoque y como método. El enfoque etnográfico busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus actores y, aunque busca ser coherente con lo que ellos dicen y piensan, admite que se trata de una interpretación elaborada por el investigador. Como método se centra en el trabajo de campo, es flexible y permite el uso de diferentes herramientas –se destacan la observación participante y la entrevista abierta–, destaca la posición de los actores como individuos privilegiados para expresar en palabras y en prácticas el sentido de su vida, su cotidianidad, sus hechos extraordinarios y su devenir, y plantea la propia experiencia como el medio más eficaz para acercarse al mundo de los grupos estudiados. Además, se considera que la investigación de campo no es una simple recolección de datos, sino que en el encuentro cara a cara –en este caso, entre el investigador y los sujetos– la realidad misma es actualizada y por tanto construida (Guber, p. 2001).

Teniendo en cuenta que en el análisis social la interpretación de un investigador es una lectura particular de varias posibles (Cortazzo y Schettini, p. 2015), considero importante situarme frente a la investigación. Creo que difícilmente puedo entenderme como un miembro activo de la escena, pero tampoco como un sujeto completamente externo a ésta. Si se tratase de la opinión de los sujetos con quienes compartí durante la realización de la investigación, tendría que decir que en alguna oportunidad posterior al trabajo de campo fui invitado a dar una charla sobre el “afro” en México en un evento organizado por una de las maestras de danza de la ciudad; el motivo de su invitación fue que quería una visión de alguien “externo”. Curiosamente, durante ese mismo periodo también seguí recibiendo invitaciones para seguir tocando en las clases de danza. Desde mi propia perspectiva, quisiera pensar que llegué a ocupar un lugar particular en un círculo periférico⁹ de la escena, siendo a veces “el colombiano que quiere aprender a tocar djembé” y a ratos el “paparazzi del afro”, como me bautizó uno de los músicos que siempre me veía haciendo

⁹ Me refiero a la noción de núcleo-periferia que se expone en el capítulo 3.

preguntas o con la cámara en la mano. Como se verá más adelante, la práctica del “afro” ha tenido poco reconocimiento dentro del ámbito artístico y profesional de la ciudad, por lo cual también me parece importante mencionar que para algunos de los entrevistados esta investigación era asociada con un reconocimiento y visibilización de su quehacer.

Quisiera agregar que mi vínculo personal con las músicas estudiadas surgió poco después de mi llegada a la Ciudad de México –cerca de un año antes de iniciar esta investigación formalmente– y que mi interés estuvo fuertemente influenciado por la curiosidad que habían despertado en mí fenómenos similares que pude observar en la ciudad de Bogotá antes de mudarme a México,¹⁰ caracterizados por un creciente gusto por músicas consideradas afrodescendientes provenientes de las costas Caribe y Pacífico colombianas. Además, mi descubrimiento de la escena y del “afro” estuvo atravesado por mi descubrimiento de la ciudad, de las costumbres de la gente e incluso del “ealó” y del “albur”.¹¹ Considero entonces que junto con el aparato teórico propuesto, mi lectura está inevitablemente marcada por mi situación en la escena, mi formación como músico con educación académica, mi oficio como percusionista profesional y mi experiencia como extranjero que poco a poco se fue transformando en chilango.¹²

El trabajo de campo se realizó entre agosto de 2011 y junio de 2013 en la Ciudad de México. Las actividades desarrolladas fueron la observación directa y la documentación de diferentes ocasiones performativas, la observación participante como aprendiz del tambor djembé y la realización de entrevistas a actores clave. También se realizó el seguimiento de varias actividades o grupos en redes sociales –*Facebook*– y plataformas como *YouTube*. Como una manera de sistematizar parte de la actividad de la escena, se elaboró una tabla de registro de las actividades que se encontraron en línea con cerca de 120 registros de eventos que tuvieron lugar entre el 30 de julio de 2010 y el 16 de diciembre de 2012 –clases, cursos, conciertos, ventas de instrumentos, por ejemplo–. Hay un par adicional de fechas que anuncian eventos en 2005. Tener un registro de las fechas anteriores al 2010 queda abierto como un trabajo posterior. Debido al vínculo desarrollado con algunas personas, fue posible

¹⁰ Como músico, aún sin formación en investigación.

¹¹ Expresiones coloquiales y de doble sentido, respectivamente.

¹² Modismo utilizado en ocasiones para referirse a las personas propias de la Ciudad de México y en otras a aquellas que provienen del interior del país y acaban afincándose en la capital.

mantener el contacto y hubo oportunidad de conversar en repetidas ocasiones más allá de las entrevistas. Ello también posibilitó el acceso a material como grabaciones de video, música y métodos de estudio, que fue compartido por los miembros de la escena, en particular se agradece a los percusionista Aarón Rojas, Luis Almaraz –‘Cloclo’ y a la bailarina Karina Miranda. También a las bailarinas –‘Koba’ Villagrán, Paloma Quiñones y Violeta Romero por su apoyo para poder realizar las entrevistas a los maestros africanos Mariama Camara y Alhasane –‘Artagnan’ Camara.

Los eventos a los cuales se asistió como parte del trabajo de campo fueron las clases de danza de las maestras mexicanas –‘Koba’ Villagrán, realizadas en el centro cultural José Martí, centro histórico –julio a septiembre de 2012–; Xóchitl Hernández, en el estudio de danza Armonía en Movimiento, colonia doctores –23 noviembre de 2012–; Asami Gómez en la colonia Roma –23 de diciembre de 2012–; y algunas clases en los talleres intensivos de los maestras guineanas Mariama Camara, centro cultural La pirámide, colonia San Pedro de los Pinos –julio de 2012– y N’Nato Camara, centro cultural La Pirámide y colonia Roma –marzo de 2013–. Las clases de percusión particulares y grupales impartidas por Eduardo Garavito entre enero y mayo de 2011 en varios lugares de la colonia Roma; el curso de percusión impartido por el percusionista guineano Kabele Bah, en la Plaza Ciudadela –del 21 de agosto al 2 de septiembre de 2012–; el curso de percusión impartido por Guillermo Siliceo, centro histórico –entre el 5 y el 9 de diciembre de 2012–; algunas clases impartidas por el balafonista guineano Yadi Camara en el centro cultural Miguel Sabido y en el centro cultural La Pirámide –6 de septiembre de 2012 y 22 de mayo de 2013– y el curso de Mohamed Oulare realizado en la colonia Peralvillo en el primer semestre de 2013. Los eventos culturales o presentaciones de los grupos Kemaravilla en el 8° Festival del Tambor y las Culturas Africanas, centro de Coyoacán –26 de febrero de 2011–; Gberedouka, en el café Jazzorca, colonia Portales –15 de abril de 2012– y en el evento cultural Del Corazón a la Mezcla, centro cultural Ollin Yoliztli, colonia Isidro Fabela –9 de noviembre de 2012–; Sombit, Hostal La Moneda, centro histórico –21 de junio de 2012–; Tamakán, varias locaciones y fechas en abril de 2013. Las muestra de cierre de curso de las clases de danza de las maestras –‘Koba’ Villagrán en el centro cultural José Martí, colonia Juárez –15 de diciembre de 2012– y en el centro cultural Casa Talavera, colonia La Merced –6 de diciembre de 2012– y de la maestra –‘Lulú’ Villalobos, estudio de danza La Cantera,

colonia Tabacalera –14 de diciembre de 2012–. Algunos dundumbás realizados después del 8º y del 9º Festival del Tambor y las Culturas Africanas –en los años 2012 y 2013– y después del concierto del grupo Gberedouka en el bar café Jazzorca. Además, antes de empezar la investigación participé en algunos eventos con el grupo Efecto Tambor, los cuales, según la clasificación propuesta en el desarrollo de la tesis, corresponden con los “huesos”.

Las entrevistas se realizaron a miembros de las agrupaciones activas, a intérpretes que tienen un reconocimiento por su habilidad o trayectoria y a personas que gestionan alguna clase de eventos o servicios –cursos, clases, presentaciones o venta de instrumento–. También se entrevistó a una gestora cultural cercana a la actividad de la escena y las músicas africanas en la Ciudad de México, al antropólogo Jorge Maya, quien, como se ha dicho, se encontraba realizando un documental sobre la danza africana en México y a algunas personas que ocupan un lugar más periférico en estas prácticas. Este material aportó información importante sobre el imaginario, las prácticas, el desarrollo de la escena, entre otros. En orden de realización éstas fueron:

- “Koba” Villagrán: Bailarina, maestra de danza y música mexicana. Integrante de la agrupación Los Kemaravilla. Entrevista realizada el 6 de septiembre de 2012.
- Mariama Camara: Bailarina guineana formada en el contexto de los ballets africanos. Visita periódicamente México para impartir talleres de danza. Entrevista realizada el 8 de septiembre de 2012.
- Alejandro “Alex” Rodríguez Salinas: Percusionista mexicano, músico de la agrupación Los Kemaravilla y organizador de algunos eventos que se llevaron a cabo en el periodo en el cual se realizó el trabajo de campo. Entrevista realizada el 13 de noviembre de 2012.
- Marco Antonio Rico Belmont: Balafonista mexicano, se dedica al estudio y la interpretación de la música de África Occidental en México. Hizo parte de la agrupación Madan. Entrevista realizada el 15 de noviembre de 2012.
- Sim Bringas: Percusionista mexicano, miembro de la agrupación Gberedouka. Además del “afro” se dedica a otros tipos de repertorios. Entrevista realizada el 21 de noviembre de 2012.

- Luis Ruiz –Villo”: Percusionista mexicano. Se dedica de manera complementaria a la venta de instrumentos africanos y, eventualmente, a su fabricación. Entrevista realizada el 5 de diciembre de 2012.
- Karime Barreiro: Bailarina mexicana, organizadora del proyecto de gestión y difusión Silencio Africano y organizadora de talleres de danza. Entrevista realizada el 12 de diciembre de 2012.
- Nhorma Ortiz Perea: Maestra de danza y gestora cultural de nacionalidad colombiana. Es organizadora del Festival del Tambor y las Culturas Africanas. Entrevista realizada el 14 de diciembre de 2012.
- Jorge Maya: Antropólogo allegado a algunos intérpretes de la ciudad que Toluca, Estado de México, quien realizaba un video documental sobre el –afro” en México. Entrevista realizada el 18 de diciembre de 2012. Toluca de Lerdo, Estado de México.
- Luis Alberto Almaras –Cloclo”: Percusionista mexicano, integrante de la agrupación Gberedouka. Entrevista realizada el 20 de diciembre de 2012.
- Aarón Rojas: Percusionista mexicano, participa activamente como músico acompañante en varias de las clases de danza que se realizan en la ciudad. También se dedica al mantenimiento y venta de instrumentos, así como de accesorios para los mismos. Entrevista realizada el 21 de diciembre de 2012.
- María Bolaños: Percusionista mexicana, ex integrante de la agrupación Limanya. Entrevista realizada el 26 de diciembre de 2012.
- Asami Gómez: Bailarina mexicana, organizadora del proyecto de gestión y difusión Afromovimiento y maestra de danza. Entrevista realizada el 25 de enero de 2013.
- –Mario”: trabajador de despacho de camiones e intérprete aficionado del djembé. Participó en varios dundumbás que se presentaron durante la investigación de campo. Entrevista realizada el 18 de febrero de 2013.
- Guillermo –Memo” Siliceo: Percusionista mexicano. Fue uno de los primeros mexicanos en viajar a Guinea a estudiar percusión. Ha tenido un papel importante en la conformación de la escena, ha organizado la visita de varios maestros africanos y ha conformado algunos de los grupos de más reconocimiento como Bereketé y Limanya. Entrevista realizada el 6 de abril de 2013.

- Violeta Romero: Bailarina mexicana y organizadora de los conciertos de *world beat* Tamakán e integrante del colectivo Maíz Negro de la ciudad de Xalapa. Entrevista realizada el 26 de abril de 2013.
- Alhasane –D’Artagnan” Camara: Percusionista guineano radicado en Francia, imparte cursos en varias partes de Europa y Latinoamérica. Entrevista realizada el 30 de abril de 2013.

A las anteriores hay que sumar las entrevistas realizadas a las bailarinas Estela Lucio y Xóchitl Hernández por el antropólogo Jorge Maya, quien amablemente compartió este material para la realización de esta tesis. Además de los entrevistados, se mantuvo contacto con las bailarinas Lourdes –Lulú” Villalobos, Karina Miranda, Danitza Castañeda, Yalina Navas, Xóchitl Hernández, con los músicos mexicanos Alfonso Narro, José Romero –Pepe”, Francisco Martínez –Chino” y con el percusionista guineano Kabeleh Bah.

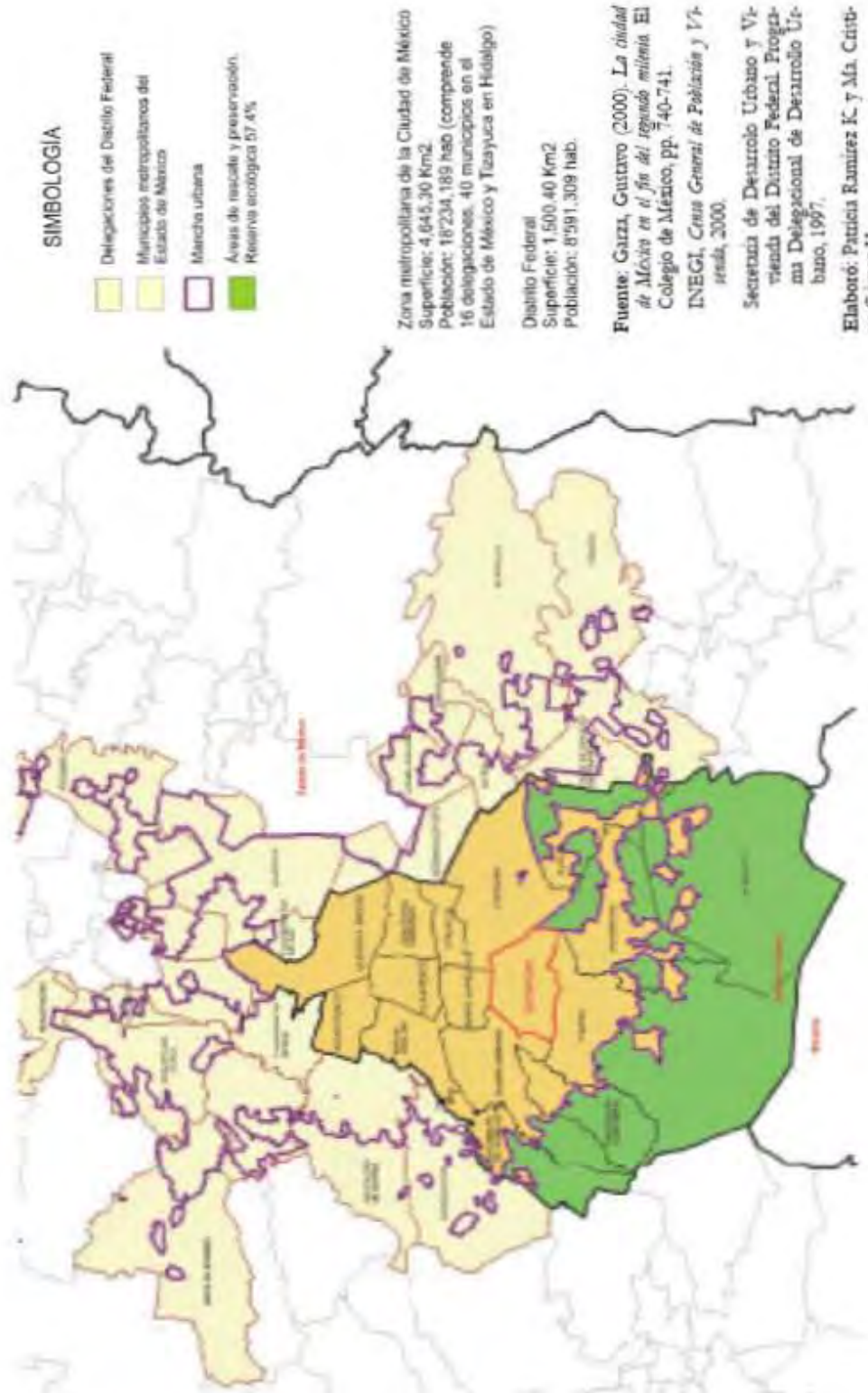
ESTRUCTURA Y ASPECTOS GENERALES

El escrito se estructura en cinco capítulos, cada uno de los cuales se enfoca en los diferentes objetivos del trabajo. En el primero se aborda el contexto general en que se inserta la música y la danza del África Occidental en la ciudad de México y se divide en dos secciones. En ellas se hace una aproximación al desarrollo de esta música en el occidente africano durante la segunda mitad del siglo XX y se realiza una reconstrucción del proceso mediante el cual tiene inicio la práctica de esta música y se instaura el referente de Guinea. El segundo examina la música en tanto objeto sonoro. Dividido en tres apartados, se abordan algunas características generales de la música y su instrumentación, se explica la lógica de la creación musical y se describen aspectos del aprendizaje, la competencia musical y las valoraciones en torno a la música por medio de las nociones de –saber tocar” y –tocar bien”. En el tercer y cuarto capítulos se caracterizan la manera en que se construye una red de actores en torno a la práctica de estas músicas y los diferentes contextos performativos en que estas prácticas tienen lugar en la Ciudad de México. Finalmente, el quinto capítulo explora los sentidos atribuidos a la música en donde se destaca la idea de fuerza como polisemia que se manifiesta como un ideal en diferentes ámbitos y se analiza la manera en que se da una subjetivación de dichos sentidos.

También es importante realizar algunas aclaraciones. Respecto a la escritura de los nombres de los ritmos o de los instrumentos, la mayoría del material de referencia está en francés o inglés y se entiende que no existe una única manera de traducir estos nombres, muchos de los cuales vienen a su vez de idiomas como el susu o el maninka. Siendo así, se parte de la tesis de Castellanos (2012) como uno de los pocos referentes escritos en castellano sobre el tema, aunque algunos de los términos utilizados en esta tesis no aparecen en su trabajo. En cuanto a las citas extraídas de textos escritos en otros idiomas, se presentan siempre en español y son traducciones propias.

Aunque hubo tentativas de elaborar un material audiovisual complementario a la investigación, esta idea se descartó al conocer el trabajo que adelantaba Maya. No obstante, en atención a las recomendaciones realizadas por el sínodo que evaluó esta tesis, a la versión final del presente documento se han agregado algunos hipervínculos de videos en línea a manera de ilustración sonora del universo musical remitido.

Por otra parte, el trabajo fue concebido bajo las definiciones que utiliza la investigadora Patricia Ramírez Kuri, quien al referirse a la Ciudad de México entiende un subsistema urbano en la región centro del país, surgido en el último cuarto del siglo XX, periodo desde el cual la capital mexicana llegó a transformarse en una megalópolis que se extiende en una superficie estimada que rebasa los cuatro mil quinientos kilómetros cuadrados, donde habitan más de dieciocho millones de personas, y que abarca diversos municipios de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Morelos y el Distrito Federal, siendo un territorio sin límites precisos que rebasa la escala metropolitana y se interconecta de manera segmentada con distintas regiones y ciudades del país y del mundo. Por su parte, el Distrito Federal es la capital del país y sede del gobierno federal. Ocupa aproximadamente la tercera parte del territorio descrito y concentra poco menos de la mitad de la población metropolitana distribuida diferenciadamente en dieciséis delegaciones (Ramírez Kuri, 2009, pp. 174-183). Debido a cambios administrativos y políticos ocurridos durante la culminación de esta tesis, la entidad conocida como Distrito Federal pasó a llamarse Ciudad de México, y la gran área conurbada de la Ciudad de México es denominada actualmente como Zona Metropolitana del Valle de México o Zona Metropolitana de la Ciudad de México.



Mapa de la Ciudad de México. Tomado de Ramírez Kuri (2009, p.178)

1. Itinerarios: Instauración de la escena “afro” en la Ciudad de México

Como primer paso para adentrarse en el estudio de una escena constituida en torno a la práctica de diferentes músicas y danzas del occidente africano en la Ciudad de México se propone abordar la descripción general del contexto y los procesos que han dado como resultado su conformación. Siendo así, en primer lugar se indagan y problematizan las diferentes categorías utilizadas por los miembros de la escena para referirse a su práctica, lo cual lleva a realizar una revisión del devenir de estas músicas, tratando de explicar sus transformaciones más importantes, especialmente aquellas ocurridas desde la segunda mitad del siglo XX. El segundo apartado es el resultado de un esfuerzo por sistematizar la información recabada acerca de la inserción de estas músicas en la Ciudad de México contemporánea y la conformación de una escena en torno a dichas prácticas, proceso que inicia hacia finales del siglo XX.

Dado el creciente interés que este tipo de repertorio ha provocado en otros países – especialmente en Estados Unidos y diferentes lugares de Europa– es posible encontrar trabajos que abordan los procesos de conformación y difusión de las músicas y danzas guineanas dentro y fuera de África Occidental. No obstante, como se expresó en el estado del arte, es muy poco lo que se ha escrito sobre su difusión en México, de manera que la segunda parte de este capítulo ha sido elaborada a partir de los relatos de los miembros de la escena y de algunos escasos materiales producidos por ellos mismos, información que se halló de manera fragmentada y mayormente en un tono anecdótico. Se entiende que una revisión a mayor profundidad sobre cualquiera de estos dos temas implica tareas que exceden de lejos el alcance del presente trabajo, sin embargo, son asuntos fundamentales en el entendimiento del fenómeno estudiado.

1.1. ENTRE LA ALDEA Y LA *WORLD MUSIC*: TRANSFORMACIONES EN LA MÚSICA DE ÁFRICA OCCIDENTAL

1.1.1. “AFRO”: SOBRE NOMBRES Y CATEGORÍAS

Aquello que los miembros de la escena acostumbran a llamar “afro” constituye una categoría que puede resultar confusa ya que engloba distintos repertorios de diversos grupos humanos: es una categoría compleja y heterogénea que resulta de varios procesos de transformación, de manera que no puede ser reducida a un único referente.

Al hablar de música en México existen dos usos más o menos recurrentes del término “afro”. Por una parte, es utilizado en el contexto de la escena como un sustantivo “*el afro*” que denomina un conjunto de expresiones musicales y dancísticas. En cambio su uso como adjetivo “*lo afro*” se ha extendido de unos años a la fecha para caracterizar diferentes manifestaciones que son concebidas como expresiones de “matriz africana”, por ejemplo las llamadas músicas “afro-mestiza”, “afro-brasileña”, “afro-colombiana” o “afro-cubana”. El presente trabajo centra su interés en la primera de estas acepciones. A pesar de referirse a un conjunto complejo, en el contexto de la escena aparece como una categoría discreta, especialmente debido a características comunes entre las expresiones que engloba, como su lugar de origen, ciertos elementos musicales y coreográficos, los procesos históricos que le han dado forma y los sentidos que se desprenden de ello.¹³

“Afro” –a partir de ahora sin comillas–, por lo tanto, en el sentido que aquí es abordado, aparece como sinónimo de otras expresiones, como música, percusión y/o danza “africana”, “de África Occidental”, “guineana”, “mandinga” o “maninka”.¹⁴ En México todas estas expresiones aluden a un mismo conjunto de músicas y danzas de diferentes grupos étnicos de África Occidental. El percusionista mexicano Guillermo Siliceo explica:

¹³ Es importante señalar que, aunque he distinguido las dos acepciones referidas de “afro”, el fenómeno aquí abordado “*el afro*” está inserto en un campo semántico de lo “africano” y lo “negro”, junto con las expresiones integradas en “*lo afro*”, participando así de lo que la socióloga Carla Carpio ha denominado “comunidad afroitinerante”, para referirse a bailarines y músicos que suelen “firmar un circuito en los géneros que podemos llamar afrodescendientes” en la Ciudad de México (2014, p. 85).

¹⁴ En la escena es muy común el uso del término *malinke*, vocablo francés utilizado para referirse este mismo grupo étnico. También es muy común el uso del término *mandé* que será explicado más adelante.

En Guinea son, creo 24, 27 etnias que hay. Entonces es una mezcla también. No todos los ritmos son completamente *malinkes* [maninkas]. Lo que pasa es que ¿por qué se dice *mandingue*?¹⁵ Porque es uno de los imperios más grandes que colonizaron también Guinea, por eso es el Imperio *Mandingue*, y el Imperio *Mandingue* abarcaba esos países donde había más etnias también, no nada más los *malinkes*. Por eso tocamos ritmos *malinkes*, susus, bagas, *peuls*, tomas, *guerzé*¹⁶ [...] Hay muchos ritmos, por ejemplo el sabar, que vienen de Senegal, de Gambia, entonces son ritmos de lo que era el Imperio *Mandingue* que no nada más eran los *malinkes*, que abarcaba muchas otras etnias y que después fue el Imperio Susu, cuando fue colonizado por los susus. [...] Son ritmos de todas las etnias de toda la región [...] Aquí en México se toca una mezcla también [...] se toca de todo. Por ejemplo, el [ritmo] *yankadi* es susu [...] El *djole*, es casi en Sierra Leona de donde sale el *djole*, que es un ritmo que se toca mucho en México. El *tiriba*, pues [es de] los *baga*... *tiriba*, [y] *sorsornet* son [de] los *baga*. *Guinée fare*, [es de] los *susu*. *Dundumbá*, pues ya son los *malinkes*. Este... *bao*, *wanae*, *célébration*, todos estos ritmos son de la parte más selvática, ya son [de] los *toma* y [de los] *guerzé*. Este, por ejemplo *soboninkun* es *wasolón* [...] No sé exactamente si el *soko* salió de... los *djallonkés*. De ahí algunas ideas, algunas variaciones las tomó *Fadouba Oulare*, el papá de *Mohamed*;¹⁷ de ahí tomó unas ideas para modernizar y tocar como lo conocemos ahora [tararea el ritmo]. Eso no era el *soko* de los *djallonké*; es una variación y él lo modernizó y él lo hizo a la forma en que lo conocemos ahora, que es una modernización, una creación del maestro *Fadouba Oulare*. Y ya, pues, hay muchos ritmos de muchas etnias, entonces tenemos aquí toda una ensalada de ritmos de todas esas etnias.

La descripción que ofrece Siliceo pone sobre la mesa la gran cantidad de grupos étnicos relacionados con las músicas estudiadas, mismos que, como manifiesta Castellanos, –son producto de una larga historia de flujos migratorios que en su periodicidad han ayudado a constituir un área cultural peculiarmente diversa” (2010, p. 14). Además de ello, al hablar de una –modernización –del ritmo *soko*, Siliceo también da pistas sobre el carácter procesual de estas músicas y algunas transformaciones recientes. Dentro de estos procesos, las transformaciones ocurridas a partir de la mitad del siglo XX, que tuvieron como epicentro a la República de Guinea y la noción de lo *mandinga* son los elementos más

¹⁵ Nombre en francés para el imperio Mali o mandingo.

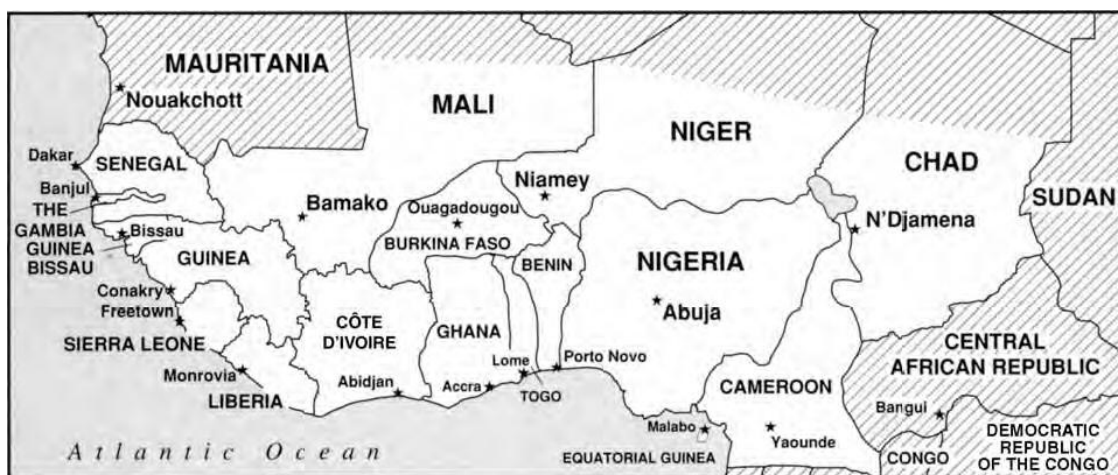
¹⁶ Algunos de los grupos étnicos referidos. *Peul* es el nombre en francés para referirse a un grupo también conocido como *fula*.

¹⁷ Como se verá más adelante, *Fadouba* es uno de los intérpretes de *djembé* más reconocidos fuera de Guinea. Su hijo *Mohamed Oulare* también es percusionista y se encuentra radicado en México desde el año 2012.

relevantes en el desarrollo de las músicas estudiadas, cuya influencia en la escena se puede observar con mayor claridad. Con la finalidad de poner en contexto dichas transformaciones, a continuación se exponen algunos aspectos de este proceso, empezando por algunas generalidades de la región.

1.1.2. PANORAMA DE LAS MÚSICAS DE ÁFRICA OCCIDENTAL

La región de África Occidental se extiende por un vasto territorio desde el Océano Atlántico hasta el desierto del Sahara, comprendiendo Senegal, Guinea Bissau, Guinea,¹⁸ Guinea Ecuatorial, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Ghana, Togo, Benín, Burkina Faso, Nigeria, Camerún y parte de Chad, Mali y Níger. Su medio ambiente varía entre selvas tropicales al sur, hasta praderas y desierto en el norte, pasando por el Sahel.¹⁹ Se trata de un área diversa cuyos habitantes hablan idiomas que han sido catalogados como parte de las familias lingüísticas Niger-Congo, Songhai y Chad –sin mencionar los idiomas impuestos con la dominación colonial europea– y en donde hay diferentes grados de presencia y de convivencia entre el islam, cultos cristianos y diferentes religiones animistas (DjeDje, 2008, pp.166-167 y Castellanos, 2010, p. 16).



Mapa de África Occidental²⁰

¹⁸ Muchas veces referida en la escena como Guinea Conakry, expresión utilizada para distinguir a este país de Guinea Bissau y Guinea Ecuatorial.

¹⁹ Designación árabe para referirse al “borde” del desierto (Castellanos, 2010, p. 16).

²⁰ Tomado de Stone (2009, p. 164).

La diversidad de los grupos humanos que habitan el área en la actualidad, así como sus manifestaciones musicales, difícilmente puede reducirse a una caracterización única. No obstante, de acuerdo con la etnomusicóloga Jacqueline Cogdell DjeDje, las distinciones que existen entre ellos y su diversidad con regularidad se ha visto eclipsada. Esto ocurre incluso en diversos trabajos académicos, en los cuales, según afirma la autora, se suele tomar como referencia un único grupo étnico y las características estilísticas de sus prácticas para describir la música de África Occidental, de forma que esta última es representada como una unidad homogénea. Dada esta situación y teniendo en cuenta condiciones geográficas, históricas y culturales, DjeDje propone dividir la región en dos áreas para su estudio –el área de sabana y el área forestal–,²¹ subdivididas a su vez en cinco conglomerados: el –sudánico occidental”, el –sudánico central” y el –voltaico” o –del Volta”, por una parte, y el –forestal oriental” y el –forestal occidental”, por la otra, cada uno de los cuales, a su vez, implica un panorama más o menos heterogéneo en su interior (2008, pp. 166-167).²²

La centralidad de lo guineano y lo mandinga en la escena afro de la Ciudad de México circunscribe el fenómeno aquí abordado en los conglomerados sudánico occidental y forestal occidental, excluyendo otras expresiones como las músicas de los yoruba, pertenecientes al conglomerado del Volta, por ejemplo. El territorio que abarca el primero de estos conglomerados fue una zona particularmente rica por sus minas de oro y por su situación estratégica en las rutas de comercio transahariano, los flujos migratorios y los intercambios culturales se pueden remontar hasta el siglo VIII, momento en que ya habían iniciado las incursiones de algunos grupos del norte que difundieron el Islam en la región. Posteriormente, entre los siglos XI y XIX el occidente africano vio el apogeo y declive de diferentes facciones en el poder. Entre éstas, el Imperio Ghana de los soninkes, el Mali de los maninkas, el Soso de los soninkes antimusulmanes –antecesores de los actuales susus–, el Songhai –de donde proceden los actuales Songhai–, el Jolof de los wolof y los Imperios Segu y Kaarta de grupos bámbaras (Castellanos, 2010, pp. 14-30 y DjeDje, 2008, pp. 167-168).

²¹ También –selvática” o –boscosa”, según se traduzca del inglés *forestal*”. La traducción de los nombres de los conglomerados es propia.

²² Una descripción más completa de estos conglomerados se puede consultar en DjeDje (ibíd.).

La presencia de estos reinos e imperios generó que los grupos que allí habitan compartan mayores semejanzas culturales y musicales, evidentes en los instrumentos utilizados, el estilo de canto, los sistemas de afinaciones y algunas formas de organización social como la institución de los *griots*.²³ En comparación, el segundo conglomerado es más fragmentado ya que no se desarrollaron grandes naciones en su territorio y permaneció aislado hasta inicios del siglo XV, momento en que empezó a recibir las migraciones de diferentes pueblos de la sabana. Algunas características importantes son el uso de músicas polimétricas, la importancia de los tambores y de las mascaradas²⁴ (ibíd.).

1.1.3. LA NOCIÓN DE LO MANDINGA Y DE LO MANDÉ

En el contexto anterior habría que entender la noción de lo mandinga o lo mandé. Según Castellanos, la definición y la delimitación de estos términos resulta problemática debido al espectro cultural al que hacen referencia, además de las discrepancias y coincidencias entre los nombres que se utilizan en diferentes idiomas para denominar diferentes tópicos (2010, p. 14). Este autor explica que

[...] en el francés [aparece] el uso de *Mande/Mandeng/Manding* para el imperio, *manding/mandingue* como adjetivo, *manding* para un grupo (genérico: *les peuples mandingues*), *manden/mandeng* para la región situada entre Guinea y Mali, y *mandé/mandingue* para el grupo lingüístico; en el inglés el uso de *Mandingo/Manden/Mali* para el imperio, *mande/manding/mandingo* como adjetivo, *Mande/Manding/Mandingo(es)* como genérico, *Manding/Manden* para la región y *Mande/Manding/Mandekan* para el grupo lingüístico; en árabe el uso de *Malal/Melli/Mali* para la región y el imperio; en pular, la lengua peul, el uso de *Mali* para el imperio y de *malinké* para el pueblo maninka; y en castellano el uso de *Mandingo/Mali* para el imperio, *mandinga* como adjetivo, *mandinga/mandén* como genérico y *mandé* para el grupo lingüístico. Sumado a esto,

²³ *Griot* es una palabra francesa utilizada para referir genéricamente a la casta o clase de músicos profesionales. Aunque sus funciones específicas varían según el grupo étnico, se trata en general de poetas-cantantes que tienen un importante rol social, participando en la resolución de conflictos, la legitimación de clases o castas dirigentes y la mediación entre éstas y las demás. Su aprendizaje se da a través de la oralidad, mayormente dentro de la familia o bajo la tutela de un maestro. Para más información sobre los *griots* ver Castellanos (2010), Chamorro (1993), DjeDje (2008) y Hoffman (2001).

²⁴ Rituales en los que se hace uso de máscaras o fetiches, cultos mayormente animistas, aunque también hay presencia del islam en la zona con algunos rasgos de costumbres animistas (Castellanos, 2012, pp. 14-30 y DjeDje, 2008, pp. 191-193).

mandinga es, en portugués y en castellano, el nombre con el que se designó a los esclavos mandinkos y maninkas embarcados en las costas de Senegal y Gambia quienes, a pesar de estar emparentados en muchos aspectos, constituyen dos grupos étnicos diferentes (ibíd., pp. 14-15, cursivas en el original).

El mismo autor aborda su etnografía sobre la música mandé de Guinea, entendiendo por ella las expresiones de los diferentes grupos étnicos pertenecientes a la subfamilia lingüística mandé –parte de la familia niger-congo–. De modo que su objeto de estudio comprende una amplia variedad de grupos, entre ellos los ya mencionados maninkas, susus, soninkes, bámbaras, djallonkés y guerzé. Sin embargo, tal como se puede ver en la explicación de Siliceo, en el contexto de la escena afro de la Ciudad de México es más común que se utilice la noción mandinga o mandé para referir a la zona de influencia del imperio Mali o mandinga, mismo que ocupó parte del territorio de la actual Guinea, abarcando las expresiones de otros grupos humanos que no necesariamente pertenecen a la subfamilia lingüística con que Castellanos delimita su objeto de estudio.

Dicho imperio tuvo su origen en el siglo XI, cuando diferentes tribus maninkas organizaron un pequeño estado para enfrentar la presión que ejercía la expansión del Imperio Soso, así como a las invasiones de los *peuls* o fulas –grupos de pastores–. Bajo el liderazgo de Sudjata Keita los maninkas derrotaron al dirigente soso, Sumaoro Kanté, en 1235. En este punto inició el apogeo del Imperio Mali, las tribus maninkas se unificaron y se emprendieron campañas para conquistar nuevos territorios; para finales del siglo XIII dominaban la mayoría de África Occidental.

En el siglo XV llegaron los primeros barcos portugueses a Senegambia y empezó el declive del Imperio Mandinga hasta ser absorbido por el Imperio Songhai. Con su desintegración, iniciaron diferentes migraciones maninkas hacia la costa sudoeste donde algunos de estos grupos se mezclaron con otros pueblos. En el siglo XVI el Songhai decayó y ciudades como Tombuctú fueron invadidas y saqueadas por grupos marroquíes. El flujo de oro hacia Marruecos llamó la atención de los portugueses –que ya comerciaban en la zona–, ingleses y franceses que iniciaron exploraciones y comercio para dar paso más adelante –siglos XVII al XIX– al comercio transatlántico de personas esclavizadas y posteriormente, a finales del XIX, al colonialismo. Cabe anotar que los primeros africanos esclavizados que

fueron traficados hacia América provenían de África Occidental (Castellanos, 2012; DjeDje, 2008; Maya, 1998, pp. 14-22).

Lo anterior hace comprensible el uso en México de instrumentos que pertenecen a la etnia maninka, como los djembés y los dundunes. Asimismo, la ejecución de ritmos como el yankadi de la etnia susu o el soko de los djallonkés –grupos que se diferencian de los maninka, aunque pertenecen a la subfamilia lingüística mandé–. No obstante, las transformaciones que parecen más importantes en la difusión de estas músicas fuera de África Occidental no se explican únicamente por la influencia del Imperio Mandinga, sino que tienen que ver con procesos en el que se han visto insertas desde la mitad del siglo XX hasta la fecha, teniendo como punto neurálgico la conformación de la República de Guinea, en particular diferentes aspectos políticos y económicos ocurridos en dos periodos conocidos respectivamente como la primera y la segunda República de Guinea.

1.1.4. CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTÉTICA: TRANSFORMACIONES EN LA MUSICA DURANTE LA PRIMERA REPÚBLICA DE GUINEA (1958-1984)

Guinea fue colonia francesa desde finales del siglo XIX hasta 1958, cuando tuvo lugar su independencia, siendo una de las primeras de la región. En ese momento se conformó la primera República de Guinea, periodo en el cual este país adoptó un régimen socialista –al igual que varios más de la región–. La dirección del Estado estuvo a manos de Ahmed Sékou Touré, líder cercano a las ideas del panafricanismo que permaneció en el poder hasta su muerte en 1984. Las políticas implementadas durante el gobierno de Touré fueron fundamentales en la configuración de una estética que posteriormente se difundiría por el mundo y, en su momento, acabaría por llegar a México.

En particular, dos propósitos de estas políticas estatales fueron centrales para el desarrollo de las músicas estudiadas: (1) la búsqueda deliberada por la construcción de una identidad nacional guineana inexistente hasta ese momento, pues las fronteras de las colonias europeas fueron establecidas sin tener en cuenta la distribución de sus pobladores anteriores, de manera que el conjunto de colectivos que conformaban la nación recién

liberada carecía de cohesión bajo la idea de un Estado nación; y (2) el “esfuerzo por rehabilitar y revitalizar la cultura local denigrada durante el período colonial” (Ratout, 2009, p. 177).

En ambas metas la música y la danza desempeñarían un papel central. Entre otros efectos, lo anterior desembocó en la creación y patrocinio de varios conjuntos que tendrían una gran influencia en la transformación y difusión de estas expresiones. Así, al mismo tiempo que las bandas dedicadas anteriormente a la interpretación de repertorio francés fueron disueltas y sus integrantes fueron convocados para formar grupos de “música moderna” –la *Bembeya Jazz* o *Amazones de Guinée*, por ejemplo–,²⁵ se procuró la recuperación y reinención de las músicas y danzas “tradicionales” de la zona, dando origen a diferentes ballets y ensambles folclóricos (Castellanos, 2010, pp.26-30, Ratout, 2009, pp.177-178 y Zanetti, 1996, pp.173-174).

La más célebre de estas agrupaciones de música y danza tradicional fue, y continúa siendo, *Les Ballets Africains*. En un inicio, anterior a la independencia, se trató de un conjunto musical conformado por artistas de diferentes países del occidente africano que debutó en París en 1952 bajo la dirección del guineano Fodeba Keita, quien había recibido una educación de estilo francés enfocada en las artes. Tras la independencia la agrupación fue adoptada por el gobierno guineano como compañía nacional; afín a la ideología de Touré, Keita se mantuvo como director pero el formato, el propósito y el nombre del grupo cambiaron, conociéndose desde entonces como *Les Ballets Africains de la République de Guinée*.²⁶ Esta agrupación alcanzó gran prestigio y prontamente se convirtió en un referente a imitar, sucediéndole la proliferación de diferentes conjuntos nacionales, regionales y locales, y su imitación por parte de los países vecinos. En Guinea cabe destacar ballets como el *Ballet Djoliba* (1960) y el *Ballet National de l'Armée Populaire*; por su parte, países vecinos como Senegal y Mali también formaron sus propios ballets nacionales enfocándose en diferentes aspectos su cultura.

²⁵ Grupos que fueron conocidos como orquestas –constituidas por instrumentos tradicionales y occidentales– en contraposición a los ensambles –integrados en su totalidad por instrumentos tradicionales–.

²⁶ Para referencia audiovisual se pueden consultar los videos <www.youtube.com/watch?v=11MyJKOAz0A> y <www.youtube.com/watch?v=PYzQe2JmZ-o>.

Bajo su estatus de conjunto nacional, *Les Ballets Africains* pasó a ser una herramienta importante en la tarea mencionada de construir y exaltar una identidad nacional guineana. Dado que uno de los mecanismos con los que se buscó construir una identidad nacional fue apelar a las identidades de los diversos grupos étnicos histórica y culturalmente arraigados mediante el “rescate” de las diferentes tradiciones del país, en el ámbito de *Les Ballets Africains* esta construcción de lo nacional redundó en la formación de espectáculos donde eran presentadas las distintas tradiciones musicales y dancísticas de Guinea en un espectáculo folclórico con el formato del ballet europeo (Castellanos, 2010). Esto repercutió en varios aspectos, como el desplazamiento de población, la circulación de cierto tipo de conocimiento que anteriormente se hallaba reservado para los *griots* y la transformación de elementos formales, performáticos y simbólicos en la música y la danza.²⁷

Ya que hasta el momento era inexistente, para poder crear un espectáculo de esta naturaleza el gobierno guineano envió emisarios a todo el país, buscando y reclutando a los intérpretes más destacados de las diferentes etnias y tradiciones musicales. De un momento a otro, miembros de grupos étnicos que no habían tenido contacto durante siglos, cuyos idiomas, costumbres, músicas y danzas eran distintos, empezaron a hacer parte de una misma institución, un mismo espectáculo y un mismo repertorio. (Castellanos, 2010, p.148; Zanetti, 1996, p.172). Estos primeros músicos y bailarines tradicionales distaban mucho de ser los artistas de ballet que las generaciones posteriores llegaron a ser; como apunta Ratout: “Estos artistas, a menudo jóvenes campesinos analfabetos que animaron las ceremonias populares y religiosas en sus comunidades de origen, fueron reunidos en la capital, Conakry, en bandas llamadas conjuntos instrumentales nacionales y ballets nacionales” (2009, p. 178).

Frente a esta multiplicidad de tradiciones surgió la necesidad de hacer inteligibles entre sí los diferentes repertorios. Fue así como el tambor djembé, anteriormente circunscrito a la

²⁷ La forma en que la espectacularización afecta las prácticas y formas musicales en la danza afrocubana, las músicas de gaita, del Pacífico sur colombiano, el bullerengue y el candombe es mencionado de diferentes maneras en los trabajos de Carpio (2014), Rojas (2005), Hernández Salgar (2009), Pinilla Bahamón (2010) y de Frigerio y Lamborghini (2011, 2009). En general aparece como un factor importante en la transformación de las músicas y como consecuencia de relaciones de poder asimétricas entre los músicos y otros agentes. En el caso de la escena afro, este tema se retoma en los capítulos 3, 4 y 5.

etnia maninka y a las familias de herreros, empezó a destacarse entre los demás instrumentos utilizados por el ballet, considerándosele un instrumento fuerte, ágil y flexible, ideal para el “lenguaje franco” que empezaba a gestarse; además, sus intérpretes se adaptaron bien a los requerimientos de los diferentes tipos de repertorios que se adoptaron. Rápidamente obtuvo protagonismo como un instrumento capaz de liderar la danza y los diferentes ensambles instrumentales, ganándose el rol de instrumento líder.

Las estrategias de reclutamiento del Estado también afectaron la estética musical. Como parte del reclutamiento se llevaron cabo concursos en los cuales eran seleccionados los mejores competidores de cada aldea y los de cada región, hasta llegar a los mejores del país. Estos concursos se hicieron muy populares y los intérpretes empezaron a destacarse cada vez más por su fuerza, su velocidad y su virtuosismo. En este contexto, los djembefolas²⁸ guineanos gozaron del reconocimiento de sus colegas de los países vecinos y surgieron íconos de este instrumento como Famoudou Konate, Fadouba Oulare, Noumody Keita, Gbanworo, Keita y Mamady Keita, siendo éste último el que mayor reconocimiento mediático ha tenido en Occidente (Castellanos, 2010, pp. 146-152 y Zanetti, p. 171).

Eventualmente los ballets se convirtieron en la principal fuente de conocimiento de las nuevas generaciones de músicos y bailarines en las ciudades. Sucedió una retroalimentación en las fiestas callejeras, espacios en donde se reflejó la búsqueda por el virtuosismo, la fuerza y la velocidad. Varios ritmos y danzas de las aldeas, considerados tradicionales, se difundieron en las ciudades pero desvinculadas de su anterior uso ritual – iniciaciones, bodas, danzas de fetiches o “mascaradas”, ciclo agrícola, entre otros–. A propósito, Castellanos señala que Este proceso se puede observar en prácticas como los dundumbás, que dejaron de ser ritos de paso para convertirse en reuniones de los miembros de los ballets que giran en torno a la exhibición de habilidad.²⁹ También se dio una amplia difusión del djembé, que empezó a ser apropiado por varios grupos étnicos, y se estandarizó un formato instrumental de varios djembés y tres dundunes circunscrito anteriormente a la región de Kourousa –en otras partes se solía utilizar un djembé acompañado de un bombo (Castellanos, 2010 y Zanetti, 1996)–.

²⁸ Nombre con el que se conoce a los intérpretes del djembé. Significa “quien hace hablar el djembé” o “quien habla a través del djembé”.

²⁹ Debido a su presencia en la escena, los dundumbás se describen con mayor cuidado en el capítulo 4.

Así también se empezó a conformar un nuevo conjunto de “tradiciones” propias de los asentamientos urbanos. Con el pasar del tiempo los artistas más jóvenes continuaron con el desarrollo de velocidad, fuerza y virtuosismo, dando como resultado el surgimiento de un estilo al cual los miembros de la escena afro de la Ciudad de México se suelen referir como “estilo *chauff*” —estilo caliente”. En el imaginario de los miembros de la escena afro de la Ciudad de México, estas músicas aparecen como parte de una dicotomía compuesta por las manifestaciones consideradas más tradicionales, relacionadas con los contextos rurales, y aquellas que ya han sufrido un proceso de modernización, asociadas a las ciudades. Esta dualidad también se puede observar en el enfoque del trabajo de Castellanos, quien aborda estas dos categorías —lo tradicional y lo moderno— como dos facetas complementarias dentro de un proceso de transformaciones de la música de Guinea.

Además se generó la modalidad de concierto, forma de espectáculo que se enfoca en la ejecución musical, especialmente de percusiones, deshaciendo el vínculo que había existido entre la música y la danza. La presentación de los músicos tuvo entonces que valerse de recursos escénicos que permitieran mantener la atención del público en el contexto de la atmósfera densa y reiterativa de la percusión. Tales recursos se manifiestan en un papel preponderante del solo, momento en el cual se exhiben en las capacidades musicales e improvisatorias del intérprete. Ello acompañado a menudo de la llamada *démonstration* —“demostración”— en donde el percusionista realiza una serie de juegos de manos y gestos que involucran diferentes grados de dificultad y de coordinación. De esta manera, el vacío dejado por la ausencia de la danza fue llenado por medio de estas tácticas escénicas centradas en la figura del músico, las cuales se han vuelto un lugar común y una forma convencional de exaltación del virtuosismo técnico musical (Castellanos, 2010, p. 156).

Junto con lo anterior, en concepto de Castellanos, el desarrollo de los conciertos y de los espectáculos de ballet habría desplazado la forma de desarrollo de la música y la danza, basadas en un aspecto participativo, para dar paso a las ideas de “arreglo musical” —estructura preconcebida de una ejecución musical— y “composición” —compuesto por una serie de arreglos originales, una coreografía y un guión teatral— (2010, pp. 154-156).

Además de las transformaciones que indujo, *Les Ballets Africains* también adquirió un papel fundamental en la difusión de estas estéticas. En el rol de embajadores culturales la

compañía ha viajado varias veces alrededor del mundo, razón por la cual los números que integran su repertorio y la estética que generó se conocieron rápidamente fuera del occidente africano, especialmente en Europa. Cabe mencionar que dentro de estas giras han estado en México en dos ocasiones: las olimpiadas culturales que tuvieron lugar con motivo de los juegos olímpicos de 1968 y el Festival Cervantino del año 1992.³⁰

1.1.5. EL “TURISMO RÍTMICO”: DIFUSIÓN DE LA MÚSICA EN LOS AÑOS OCHENTA

Si después de la independencia la música y el arte gozaron de prioridad, a finales de la década de los setenta comenzó el declive en el apoyo gubernamental y con el advenimiento del periodo conocido como la segunda República de Guinea, pasó a ser casi nulo. En palabras de Ratout, para 1984,

tras la muerte repentina e inesperada de Sékou Touré, un grupo de oficiales liderados por el general Lansana Conte se hizo con el poder. El nuevo régimen optó por el liberalismo económico. En 1985, se puso en marcha el primer plan de ajuste estructural aplicado por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Como parte de este plan de ajuste estructural, más de 12.000 funcionarios fueron despedidos [...] Entre estos funcionarios fueron despedidos en primera línea los artistas de ballet y orquestas nacionales. Solamente los directores de arte y algunos solistas, músicos y bailarines del Ballet Nacional tuvieron la oportunidad de conservar su carácter de funcionario público. Con el final de la Primera República, las preocupaciones del gobierno se separaron radicalmente de promover las artes (2009, p. 179).

La Segunda República trajo consigo la apertura de las fronteras y el empobrecimiento de los músicos y bailarines, dando lugar a un periodo de gran circulación de los artistas guineanos en busca de nuevos “patrones”. Algunos djembefolas y bailarines se desplazaron a los países vecinos, donde existían asentamientos de susu y maninkas que habían huido de Guinea durante el mandato de Touré. Otros lograron salir de África, mayormente apoyados en las redes que habían construido en las giras por el exterior siendo parte de los ballets nacionales. Gracias a esos contactos djembefolas como Famoudou Konate o Mamady Keita

³⁰ Estos eventos son mencionados por algunos miembros de la escena, sin embargo no se observó una relación importante entre los mismos y el desarrollo de la escena afro de la Ciudad de México.

llegaron a radicarse en Alemania y Bélgica, respectivamente, y han tenido un papel importante en la difusión de la música y la danza.

Por ejemplo Keita, quien llegó a constituirse como la figura mediática más importante de estas músicas, fue reclutado a los catorce años en el Ballet Nacional Djoliba, del cual se retiró en 1984 siendo su director. Vivió una temporada en la ciudad de Abidján, Costa de Marfil, en donde tocó con el ballet Koteba Souleyman Koly para mudarse posteriormente a Bruselas. En 1989 grabó su primer disco titulado *Wassolon* –según afirma Siliceo, el grupo étnico al cual pertenece Keita– y en 1991 el famoso video documental Djembefola. Ese mismo año abrió su escuela de percusión en Bruselas, llamada Tam-tam Mandingue, que cuenta en la actualidad con sucursales en París, Múnich, Conakry, Chicago, Salem, Mishima, Hong Kong, Singapur, Tel Aviv y, más recientemente, Monterrey, en México. Además de los trabajos mencionados ha participado en varias grabaciones discográficas y videográficas y ha publicado varias cartillas para la enseñanza de la percusión guineana, dirigidas tanto a estudiantes principiantes como avanzados. En Europa ha tenido una importante labor pedagógica, siendo un puente entre las formas de enseñanza “tradicional” y las Occidentales.

Junto al éxodo de artistas, la apertura de las fronteras también marcó el inicio de una nueva forma de turismo –llamado por Ratout “turismo del ritmo” o “turismo rítmico”– cuando entusiastas europeos, y posteriormente del resto del globo, empezaron a llegar en busca de los artistas de los ballets más reconocidos para tomar clases con ellos. Lo que empezó como un suceso desconcertante para varios de los integrantes de los ballets guineanos se fue consolidando con el paso del tiempo hasta convertirse en un factor económico importante para el país. Desde los primeros turistas que llegaron buscando “maestros” y los primeros artistas que ya habían generado contactos en sus giras por el exterior, se fueron formando redes que permitieron la llegada de nuevos alumnos y la salida de más artistas guineanos. Tal incremento en la cantidad de turistas produjo una mayor salida de artistas guineanos al extranjero y viceversa, produciendo una amplia difusión de la danza y música de Guinea. Como lo explica Ratout:

A través de esta red transnacional de artistas en circulación constituida por los turistas y artistas guineanos que van a animar prácticas en una única ocasión o que se establecen

permanentemente en el extranjero, el turismo alimenta la difusión de la práctica de la danza y percusión en todo el mundo. A su vez, esta profusión de cursos y escuelas de percusión en casi todas las ciudades de los países industrializados aumenta el número de potenciales turistas musicales que visitan Guinea y que forjarán lazos de solidaridad con otros músicos locales (2009, p. 195).

Durante la 1ª República los artistas de los ballets ya gozaban de una buena reputación y habían obtenido un estatus mayor que el de los djembefolas que seguían tocando en las aldeas, sin embargo, las ganancias de sus giras eran retenidas por el Estado. A partir de la 2ª República perdieron el amparo gubernamental, pero ganaron la posibilidad de conservar los ingresos que obtenían de su quehacer. A través de las giras fuera del país y de los ingresos percibidos mediante el “turismo rítmico” la danza y la música se convirtieron en fuentes de dinero importantes para los artistas y sus familias. Ratout comenta que “junto con los diplomáticos y los hombres de negocios, los artistas son sin duda la categoría profesional móvil con mayor proyección internacional” (ibíd., 191), para continuar señalando que hoy por hoy en Guinea se afirma “Si quieres que tu hijo salve a su familia, es mejor enseñarle a tocar el djembé que hacerle estudiar medicina” (Kokelaere citado en Ratout, ibíd.).

Un ejemplo de esta situación se puede observar en la entrevista realizada durante la investigación al percusionista guineano Alhassane “D’Artagnan” Camara, quien relata la manera en que su padre se negó obstinadamente a que él aprendiera a tocar djembé y se dedicara a la música. Por este motivo tuvo que mantener en secreto su aprendizaje con un maestro local y su vinculación con una compañía de danza. Según cuenta, cuando sus padres descubrieron que había abandonado la escuela para asistir a una gira se generó un momento de gran tensión en la familia, situación que fue aminorada por el ingreso económico que empezó a percibir y su nuevo rol como proveedor.

A pesar del cese del apoyo estatal. Luego de la apertura de las fronteras, la institución de los ballets continuó siendo importante y, además de los conjuntos que tuvieron continuidad desde la 1ª República, aparecieron algunos ballets privados, fundados por artistas locales para satisfacer el interés de los turistas extranjeros. Según el punto de vista de Castellanos:

Desde su nacimiento hasta la fecha los ballets se han constituido como una forma teatral, musical y dancística entregada a llevar al escenario temas tradicionales y de la realidad cotidiana. [...] no son sólo esas grandes compañías de las primeras épocas impulsadas por el gobierno, el ballet en África se refiere a una forma particular de representación artística que ha sido ampliamente acogida y fomentada. En las últimas décadas la gran variedad de ballets que existe en Guinea ha ocupado tanto los pequeños foros de los pueblos de provincia, como los múltiples auditorios y casas de cultura de los barrios de Conakry, así como en su nivel más profesional y reconocido, los grandes escenarios nacionales e internacionales del mundo. Su repertorio incluye [...] tanto los contenidos de tradiciones como las maninkas y las susus, como las preocupaciones de la vida moderna en la cual se confrontan nuevos argumentos y puntos de vista (2010, pp. 160-161).

Como se vio en el caso de Mamady Keita, en este periodo también surgió un interés particular por la producción de material didáctico y discográfico, dirigido especialmente a un público extranjero. Castellanos distingue entre grabaciones de campo realizadas en el contexto social específico de su producción y grabaciones de “música tradicional” realizadas en sesiones concebidas para dicho fin, regidas por la lógica del arreglo musical y con un alto grado de “manipulación” –ya sea por una búsqueda deliberada por aumentar el interés de los escuchas Occidentales o simplemente por la familiaridad de muchos intérpretes que han estado expuestos a elementos foráneos desde inicios o buena parte de su carrera (2010, p. 156)–. Estas grabaciones fueron fundamentales en la configuración de un imaginario sonoro de Guinea fuera de África. También parece haber sido un referente importante en la formación de las nuevas generaciones de percusionistas, sin embargo, esta situación no se logró esclarecer del todo, pues según Ratout poca de esta música circula en Guinea, aunque Zanetti manifiesta que estas grabaciones han ejercido una influencia importante en el proceso de aprendizaje de los músicos más jóvenes de la región.

En la actualidad las músicas y danzas mandingas han tenido una amplia difusión por el mundo de las grandes urbes. Muchos artistas guineanos que han podido salir del país se han instalado en diferentes lugares fuera de África y se dedican a la interpretación y a la enseñanza de “sus” músicas. Por otra parte, año tras año cientos de extranjeros siguen llegando a Guinea motivados por el “turismo rítmico”, especialmente en la temporada seca, entre noviembre y febrero, aspecto que se ha convertido en un motor económico

importante, tanto para los artistas que han salido de Guinea, como para aquellos que han permanecido en el país. A pesar de tener una escena de hip hop floreciente y del reconocimiento que ha ganado desde la década de los sesenta en el resto de la región por sus orquestas de música moderna, Guinea sigue siendo construida en el imaginario foráneo como un país de tambores y el djembé se ha convertido en el instrumento de percusión africano que más difusión ha tenido por el planeta.

1.1.6. OTRAS TRANSFORMACIONES DEL DJEMBÉ Y SUS REPERTORIOS

En este trabajo se ha tomado a Guinea como epicentro del proceso descrito, tanto por la importancia que tuvo en la región como por su centralidad en la escena estudiada. Sin embargo, éste no es el único país en el cual hubo un desarrollo del djembé y de sus repertorios. Vale la pena entonces señalar, aunque sea sucintamente, la situación del djembé en otros lugares de la región y algunas transformaciones que no han sido mencionadas en los apartados anteriores.

En la vecina Costa de Marfil, Abiyán fue un lugar significativo, pues en esta ciudad el desarrollo del repertorio para djembé respondió a iniciativas individuales y no a un programa estatal. En ese contexto un djembefola exitoso, más que aquel virtuoso, era quien conocía e interpretaba la música de los diversos grupos étnicos de Mali y Guinea que cuentan con una presencia importante en la ciudad. Este tipo de demanda motivó la adaptación de diferentes repertorios que eran ajenos al djembé, proceso que fue facilitado por la presencia de músicos tradicionales especializados en cada uno de dichos repertorios. Un ejemplo es el zawuli, adaptación mandinga de un ritmo guro utilizado para acompañar un baile en el que se emplea una máscara del mismo nombre (Zanetti, 1996); éste, cabe señalar, tiene una difusión considerable en la escena de la Ciudad de México.

En Bouaké, todavía en Costa de Marfil, el repertorio también se desarrolló por requerimiento de minorías mandingo,³¹ pero además por una demanda “externa, no africana”. Allí se destacan los percusionistas Adama Dramé de Burkina Faso y Soungalo

³¹ Grupos wassolonka, odiennéka, bámbara, dioula, sarakole y malinke.

Coulibaly, malí de la etnia bámbara.³² Cada uno de estos músicos desarrolló un estilo particular más cercano a los conciertos y espectáculos que a las fiestas locales, enfocándose en satisfacer dichos gustos “no africanos”. Entre sus búsquedas están los conciertos de solistas, un retorno a las convenciones del ballet, la *world music* y la mezcla de “repertorios africanos” de diferentes procedencias. A propósito de las exploraciones realizadas por muchos intérpretes, Zanetti, comenta que “son muchos artistas tradicionales que no consiguen resistir una aculturación, a menudo demasiado brutal, y acaban perdiendo los vínculos que los unen a su propia cultura” (1996, p. 10).

La influencia de Adama Dramé y de Coulibaly también se vio reflejada en los instrumentos utilizados: el primero encargó la fabricación de djembés más grandes, pensados para los conciertos solistas, mientras que Coulibaly utilizaba instrumentos más pequeños cuya sonoridad funcionaba mejor para sus arreglos (Zanetti, 1996). De forma más general, a estas transformaciones debe sumarse el cambio en la calidad de los materiales utilizados en la fabricación de estos instrumentos, en particular las cuerdas que se emplean para tensar la piel del tambor. Éstas se han ido sustituyendo por materiales que resisten mayor tensión, obteniendo afinaciones cada vez más agudas en el instrumento que antes se afinaba calentando la piel, muchas veces acercándolo a una fuente de fuego comentan (Castellanos, 2010 y Blanc, 1997).

Si los djembefolas guineanos se ganaron la admiración de sus colegas del resto de la región, fue desde la ciudad turística de Bobo-Dioulasso en Burkina Faso que se dio a conocer su instrumento fuera de África. Esto estuvo a cargo del Ensamble Farafina, agrupación surgida en los años ochenta, cuando en la ciudad había emergido un estilo particular como resultado de la mezcla de culturas bobo, senufó y bámbara, en el que el djembé apareció como solista. Posteriormente los percusionistas más jóvenes aprendieron otros repertorios por medio de grabaciones de *Les Percussions de Guinée* y de Mamady Keita.

Desde la perspectiva de Zanetti (1996), Bamako, capital de Mali, pudo haber sido un punto importante de desarrollo del djembé, sin embargo, no existieron las condiciones

³² En algunas entrevistas y conversaciones informales los miembros de la escena hicieron mención de este último músico.

adecuadas para los djembefolas, pues el trabajo de los ballets malíes se centró en la música de los *griots*, situación que se acentuó posteriormente con la instauración de un Islam “intransigente” que acabó de debilitar danza y la percusión.

Por su parte, la capital senegalesa, Dakar, gozó de una posición privilegiada ya que varios factores influyeron en que se desarrollara como un punto cultural importante y una plataforma para artistas nacionales y foráneos: la ciudadanía francesa de sus habitantes, las políticas culturales después de la independencia –de manera similar a otros países, fueron creados ballets folclóricos y enviadas comitivas en busca de las manifestaciones propias del país– y la creación de diferentes ballets privados que satisfacían una demanda extranjera que no dejó de llegar al país. (Zanetti, 1996, p. 13). Dakar aparece además como uno de los mayores puntos de comercio de instrumentos de la zona, exportando una gran cantidad de djembés a Europa y Estados Unidos, la mayoría de los cuales son elaborados como souvenirs más que como herramientas de un músico.

1.2. INICIOS Y CONSOLIDACIÓN DE LA ESCENA AFRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Las músicas y danzas referidas anteriormente empezaron a conocerse en México a partir de los años ochenta del siglo XX y su práctica se ha desarrollado hasta la actualidad principalmente por el empeño particular de mexicanos interesados en ello. Su introducción en el país ha tenido lugar a través de tres puntos diferentes: la ciudad de Xalapa en Veracruz, la Ciudad de México y algunos municipios del estado de Morelos. Aunque esta tesis se centra en la escena de la Ciudad de México, los antecedentes de la misma no pueden prescindir de su articulación con las demás ciudades.

1.2.1. “LLAMADO”: LA ESCENA EN SUS INICIOS

Hasta donde se pudo establecer, los primeros contactos con la percusión de África Occidental en Xalapa estuvieron mediados por la introducción de la música y la danza afrocubana en dicha ciudad. De acuerdo con Carpio, los primeros profesores provenían de

Estados Unidos y llegaron invitados por la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, formando a varios mexicanos en la ejecución de percusiones afroamericanas y afrocubanas, entre quienes se encontraba el percusionista Javier Cabrera (2014, pp. 64-65). Este dato coincide con algunas versiones de los miembros de la escena, quienes señalan que la práctica de la percusión africana inició con la visita de dos percusionistas estadounidenses. Sin que se especifique mucho sobre estas dos personas, en las entrevistas se hace referencia a ellos como Tambú y Simbo Abuba.³³ Del primero se dice que fue “introducido de ensambles afrocaribeños tradicionales” (Garavito); también que “Hegó a enseñar percusión y fue maestro de Javier Cabrera” (Lucio). Cabrera formó un grupo llamado Ori, con cuyos integrantes³⁴ conoció a Abuba en 1987 (Garavito). Este último habría sido el responsable de introducir el djembé en los ensambles afrocaribeños ya conocidos; como comenta Lucio: “Simbo [...] metió el djembé, entonces Javier adoptó el djembé con otros [músicos] por ahí”.

Por su parte, la Bailarina Estela Lucio es reconocida como la persona que introdujo la danza africana en México, luego de estudiar en el Centro Djoniba de la ciudad de Nueva York y regresar a Xalapa en 1991. Lucio comenta que al volver:

Me pidieron clases de danza y empecé a dar clases de danza haitianas, afrocaribeñas haitianas, [...] también estuve con el maestro Javier Cabrera; empezamos los dos, él a tocar y yo a dar clases, aunque él ya era un músico muy reconocido. En el calentamiento de mis clases haitianas me dio por meter pasos guineanos que yo recordaba y me di cuenta poco a poco que a la gente le gustaba más el calentamiento que el baile en sí.

A la par de Lucio, Cabrera habría empezado a impartir clases de percusión –sin limitarse a la percusión africana– y juntos montaron espectáculos inspirados en su aprendizaje del repertorio afrocubano, integrando elementos del repertorio “prehispánico”, jarocho, guineano, senegalés y congolés (Argyradis, en Carpio, 2014, p. 65).

Lucio afirma que, de manera paralela a sus clases, hubo una persona enseñando djembé en Tepoztlán, estado de Morelos, aunque no especifica su nombre. Al comparar la información suministrada por Lucio con otros referentes, se puede concluir que se trata de

³³ Podría también ser Simbu.

³⁴ Garavito habla de Pedro Miguel, Toño DjunDjun y Cándido Rojo.

Guillaume Pouget, francés radicado en México quien, según comentan Garavito y Siliceo, vivió en Guinea alrededor de dos o tres años, en donde aprendió a tocar djembé. A su regreso enseñó y dio a conocer esta música tanto en el Distrito Federal como en Morelos, lugares entre los cuales se estuvo desplazando constantemente.

Siliceo afirma que cerca del año 1989, Pouget conoció a otros dos músicos en el Distrito Federal mientras ensayaban para la grabación de un disco: el mexicano Onorio y Gael, oriundo de la isla de Martinica e hijo de un chadiano. Siendo de los pocos percusionistas que ejecutaban djembé en la ciudad, hacia el año de 1992 o 1993 empezaron a tocar en las plazas Centenario e Hidalgo del centro de la delegación Coyoacán con la finalidad de practicar. Como relata Garavito, este espacio fue “el primer lugar público de difusión de estos ritmos, que en un principio era un lugar de comunión para cuanto percusionista quisiera <palomear>³⁵ o aprender los ritmos africanos, mientras el público gozaba y danzaba todos los fines de semana”.

Estos “palomazos” se siguieron realizando hasta marzo de 2008, cuando se produjo el desalojo y reubicación de los artesanos y vendedores ambulantes del centro de Coyoacán con la ejecución del Programa de Recuperación de Espacios Públicos y del Programa Integral del Rescate del Centro Histórico de Coyoacán (Crossa, 2013, p. 44). Durante el periodo referido, Coyoacán fue un punto importante de difusión y visibilización del afro, llegando a ser el lugar en que algunos de los músicos entrevistados conocieron estas músicas y se “enamoraron” del tambor.³⁶

Además de espacios callejeros como Coyoacán, algunos ejecutantes que practicaban estas músicas empezaron a tocar en fiestas de música electrónica y eventos publicitarios. Guillermo “Memo” Siliceo “quien de niño conoció el djembé por medio de Guillaume,

³⁵ Palomear es una expresión utilizada para referirse a la acción espontánea y sin previo ensayo de sumarse a tocar invitado por el grupo o intérprete que en ese momento está haciendo su presentación.

³⁶ Como espacio de práctica y visibilización para el afro la calle ha sido un escenario tan importante como conflictivo. En capítulos posteriores se verán las tensiones que se generan en la valoración de la música y aquellas que se dan con otros actores a través de este espacio, especialmente por el volumen de la música. La importancia de la calle también se puede observar en el caso del bullerengue (Pinilla, 2010) y las músicas de gaita (Rojas, 2005) en la ciudad de Bogotá. En la apropiación del candombe uruguayo en Buenos Aires descrito por Frigerio y Lamborghini (2009 y 2011) además de la importancia como espacio de práctica se aprecia el conflicto con otros actores diferentes a los músicos por el uso de este espacio.

Gael y Onorio— habla de algunos *raves* y antros³⁷ reconocidos de la ciudad en los que participaba tocando percusión en compañía de un amigo suyo. Refiriéndose a su amigo Siliceo comenta:

Él bailaba en todos los *raves* [...] Se hacían eventos de siete mil, ocho mil personas, tipo *rave* [...] Habían muchas fiestas, entonces conocíamos a todos los *dj's*. Conocí a este chavo y entonces yo tocaba la *darbuka*³⁸ o el *djembé* en esos... esos *happenings*, esos *raves* [...] Andaba en todos los *raves* tocando en todos lados de la República Mexicana, en Monterrey... México, para arriba y para abajo.

Comparado con Xalapa y la Ciudad de México, Morelos es el lugar del que menos información se obtuvo durante la investigación. De acuerdo con los datos recopilados, Pouget habría enseñado algunos ritmos africanos y caribeños en el municipio de Tepoztlán³⁹ y, posteriormente, en la ciudad de Cuernavaca. También se habrían realizado fiestas y “círculos de tambores”,⁴⁰ estos últimos organizados por una persona apodada “el Mou”,⁴¹ quien habría empezado a construir tambores hechos con duelas ensambladas. Garavito afirma que en 1996 Pouget formó un grupo llamado Tibwa, junto con sus alumnos Oscar Bolaños, Jimmy Doney y Lucio Saldaña.

También en Morelos, Alrededor de 1997 se empezó a conformar el grupo Banderlux, integrado por otros alumnos de Pouget, el cual a la fecha sigue siendo reconocido como uno de los grupos más destacados del afro en México. Según Siliceo, allegado de la banda, en sus inicios tocaban con cacerolas: “de instrumentos africanos, tan sólo tenían un *djembé* hecho de piezas ensambladas y un *kénkeni*”. Julieta Abdala,⁴² ex integrante de la agrupación, comenta cómo fueron sus inicios:

Empecé hace como catorce años⁴³ en este camino [del]... folclor, pero general, no solamente africano. Por lo menos cuando empecé en este camino, así de la música, era folclor...

³⁷ Palabra que se usa coloquialmente para referirse a las discotecas.

³⁸ La *darbuka* o *derbake* es un tambor con forma de copa, similar al *djembé* pero de menor tamaño, utilizado en diferentes músicas de Egipto y Medio Oriente.

³⁹ Se menciona en particular la localidad de Huehuecoyotl.

⁴⁰ Eventos similares a los *dundumbás* que se describen en el capítulo 4.

⁴¹ Transcripción fonética.

⁴² Conversatorio realizado en diciembre de 2012 en el centro del Distrito Federal. Organizó Silencio Africano.

⁴³ 1998, aproximadamente.

latinoamericano. Y lo africano era así, de oído más que nada. No es que hubiera una imagen africana representativa; ya como después surgió más adelante [...] Era más como folclor latinoamericano: Colombia, Venezuela, Cuba, México también... latinoamericano en general. Y sí, había unas ganas de rescatar y retomar eso como nuestro. Como jóvenes, en esa época, y con ganas de hacer folclor y, [...] por lo menos nosotros, en la calle. Allí nació, en la calle, se sembró y se germinó allí un proyecto muy bonito. Desde ese proyecto nacieron un montón de preguntas que nos llevaron recorrer caminos que uno no se imagina: conocer personas, maestros, amigos, compañeros, relaciones y así. Yo siento que fue la palabra folclor así como tal, y empezamos a adoptar cada vez más como el folclor africano ¿no? Cada vez más la raíz esta africana y a ver; cada vez más preguntas, cada vez teníamos más ansias de aprender y de saber.

Además de Xalapa, Lucio también dio clases en el Distrito Federal y en Morelos donde, según comenta, para aquel momento no existía instrucción en este tipo de danza.

Pensé que en todo el país se daban clases y no era así. Yo era la única que estaba dando clases y yo no sabía. [...] Entonces me llaman al D.F., me pasé dando muchos cursos en el D.F. hasta que estas chavas [sus alumnas] se fueron a África a estudiar y ya no hubo necesidad. Pero nadie sabía nada de danza guineana. Había una maestra allá que se llamaba Araceli,⁴⁴ que fue alumna de unos senegaleses que estuvieron en el D.F. hace muchos años. Pero enseñaba como otras cosas, no precisamente danza guineana. [...] Le di unas clases a los Bander[lux]. También se fueron a África, regresaron y ellos empezaron como a regar toda la danza africana por ahí. Luego se fueron los del D.F. Luego se fue Huicho⁴⁵ con otras gentes de aquí [Xalapa], los Bakán, y todo el mundo empezó como a enriquecerse

Como puede observarse, hasta este punto la noción de “lo africano” en la escena se hallaba en un estado general de indefinición, había poco conocimiento de estas músicas y las redes entre actores se estaban construyendo. Posteriormente Guinea iría ganando terreno como referente en México de la música y la danza africanas, frente a manifestaciones de otros lugares de África Occidental. Esta ausencia de un conocimiento “específico” puede

⁴⁴ Araceli Romero, con el tiempo acabaría convirtiéndose en una importante maestra de danza Guineana.

⁴⁵ José Luis Ruiz, bailarín de Xalapa.

verse en el relato de Julieta Abdala; algo similar se observa en el siguiente testimonio de la bailarina Violeta Romero⁴⁶ respecto a las clases de Lucio:

Nos daba talleres de guineano y de sabar [...] Y pues, como podía ¿no? Y con los músicos que se podía, porque no había mucha gente que tocara, aquí, en el D.F. [...] Yo lo que sentía es que no había mucho conocimiento; ahora es que lo puedo ver así. No había conocimiento tan específico como ahora, que te dicen —«ca un ritmo tiriba» y bailan ritmo tiriba ¿no?, sino era —«ver, pues toquen», y la maestra ya sacaba allá unos pasos [...] o sea uno que otro ritmito, pero no así específico.

Para aquel entonces, junto con unos pocos ritmos guineanos que enseñó Pouget, se comenta que comúnmente se tocaban ritmos como el boula —ritmo de Martinica que habría enseñado Gael—, el nayabingui —propio de la música rastafari de Jamaica—, un ritmo al que llamaban senegal o seis por ocho y un ritmo al que llamaban chunchaca —al parecer una variante de la cumbia que es tocada en parte de la Costa del Golfo de México y de la Península de Yucatán—.

Aunque en este período hubo algunos contactos con músicas de diferentes lugares de África Occidental como Senegal y Camerún, éstas no se llegaron a arraigar con la fuerza con la que lo hicieron la música y la danza de Guinea. La gestora cultural y maestra de danza Nhorma Ortiz Perea menciona que estuvo en Camerún con un grupo de estudiantes mexicanos en 1990 y que ocho o nueve años después gestionó la visita de un maestro de ese país a México, sin embargo, parece que ello no tuvo mayor influencia en la escena. Además, afirma que alrededor de 1985

Hubo un grupo [...] de mexicanos que tenían una compañía de danza africana, que habían aprendido con los ballets de Senegal y habían ido a Senegal [...] a aprender [...] Formaron un grupo de danza, de mexicanos bailando danzas africanas, con vestuarios, máscaras y todo, tal como [en] Senegal.

Por otra parte, comenta que existió un grupo llamado Kairaba, conformado por jóvenes, mayormente senegaleses, que llegaron a México a estudiar.⁴⁷ Agrega: —«les interesa[ba] más

⁴⁶ Romero es bailarina y músico. Nació en el Distrito Federal y se mudó a Xalapa en búsqueda de mayores fuentes de información dadas las carencias existentes en la capital a principios de siglo. Viajó a Guinea, junto con el grupo Maíz Negro de la ciudad de Xalapa en el año 2006.

subirse al escenario y tocar”, de manera que estuvieron poco interesados en “estudiar” y en “la parte académica de la música”.

Al ver esta situación en retrospectiva, varios de los entrevistados consideran que en aquel entonces había “poca información” y que la obtención de “conocimiento” sobre esta música, los ritmos que se tocaban, la técnica de ejecución de los instrumentos, los aspectos coreográficos, entre otros, resultaba problemática. Sus conocimientos se limitaban a lo que enseñaban estos primeros maestros, lo que podían aprender a partir de algunos escasos materiales de estudio “como cartillas, discos o videos, cuya obtención era difícil” y, ocasionalmente, su propia experiencia empírica “por ejemplo, en el ensamblaje de los tambores”. Además de esta limitación, la “realidad” de la información obtenida solía ser dudosa, como muestra una anécdota de Siliceo, según la cual se acercó a Gael “el martiniqués amigo de Pouget” para preguntarle cómo cambiar la piel rota de un djembé. El procedimiento que describe consistía en remojar el cuero del tambor en leche y ajo por una noche, rasurarla con un rastrillo de afeitarse y pintar una estrella con cenizas de marihuana para que “los espíritus” indicaran por dónde se debía empezar a tensar el parche. Aunque lo narra en un tono jocoso, el resultado fue considerado por Siliceo un fracaso pues, al montar el tambor, el cuero cedió a la tensión ejercida y no se pudo afinar: “No hombre, quedaba como un pastel, así hasta abajo montado, hasta aquí bajaban los aros, [señala la parte media del tambor], imagina cómo resbalaba con tanta leche. ¡Eso fue un show!”.

1.2.2. “ÉCHAUFFEMENT”: CRECIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE LA ESCENA.

A partir de situaciones como la descrita por Siliceo y dado el interés de continuar aprendiendo “como comenta Abdala”, se fue generando una búsqueda constante de fuentes de información nuevas y más certeras. Dicha información llevaría a la formulación de diferentes juicios por parte de algunos de los músicos que visibiliza una valoración de estas prácticas en función de su autenticidad. Por ejemplo, ciertos ritmos como los mencionados boula o chunchaca, llegaron a ser considerados con cierto tono despectivo como “ritmos de

⁴⁷ Da a entender que no tenían formación musical y que su estudio en México comprendía disciplinas diferentes a la música y la danza.

hippies” o “ritmos hippies”– los ritmos que todos conocen y son fáciles de tocar o que no necesariamente son ritmos “auténticos” africanos–. Garavito comenta que también se llegó a acuñar el término “boulero” –juego de palabras con el nombre del ritmo–, utilizado para referirse de forma peyorativa a las personas que no tocaban bien o cuyo repertorio se limitaba a aquellos ritmos (comunicación personal). Esto llegó a tal punto que, en sus juicios más duros, algunos actores llegan a acusar a otros músicos de farsantes o falsificadores de la música africana, como señala uno de mis interlocutores:

[...] la descomposición musical que del género se propagó [en Coyoacán, una vez que Pouget dejó de tocar allí], que se complicó por la aparición del grupo Kairaba, formado por intelectuales africanos, quienes carentes de una formación musical en los ritmos y técnicas de ejecución de su propia cultura emprendieron la comercialización de su grupo como los auténticos expositores de la percusión africana en México, siendo más bien sus principales falsificadores.

En la búsqueda por aprender más sobre la percusión o la danza africana algunos actores, que tuvieron los medios para hacerlo, viajaron a Europa o Estados Unidos, lugares en donde estas prácticas estaban más establecidas. Por ejemplo, Siliceo viajó a Suiza en 1997, y a través de una amiga logró contactar a los suizos Raffael Hoffman –maestro de percusión africana en Suiza– y Christoph Herar –musicólogo que participó en varias grabaciones de Mamady Keita tocando los dundunes–, quienes fueron sus maestros de percusión durante su estadía en ese país. El aprendizaje de Siliceo con Hoffman fue muy riguroso y enfático en la técnica del djembé –lo cual no había ocurrido en México–; además tuvo lugar mientras aprendía también a tocar dundunes con Herar. Siliceo conoció ritmos con los que no había tenido contacto en México, como el kuku, el kassá, el djole, el kakilambe, el makru y el tiriba.⁴⁸ Pese a lo anterior, señala que aún en Suiza seguía teniendo dificultad para conseguir información acerca de esta música.⁴⁹ A su regreso a México conformó el grupo Bereketé junto con algunos de sus amigos y alumnos. También empezó a enseñar lo que aprendió e inició la venta de instrumentos que le enviaban desde Suiza o que armaba con tambos de basura. En aquel momento Siliceo y los Banderlux ya se

⁴⁸ Más tarde la mayoría de estos ritmos se hicieron comunes en México (ver apartado 2.3).

⁴⁹ Según afirma, en aquel momento dependía de algunos discos originales que se conseguían en las tiendas especializadas –los cuales le parecían costosos–, del material de estudio de sus maestros y de algún material que le conseguía su hermano, quien tenía acceso al archivo del conservatorio de Róterdam, Holanda.

conocían y con cierta frecuencia intercambiaban experiencias e información. Siliceo también gestionó la visita de Hoffman y Herar, considerada por Garavito como los “primeros cursos de percusión africana con ejecutores profesionales” que se realizaron en México.

En esta época se generó un interés creciente por estas músicas y el cambio de siglo vino acompañado de una expansión y una mayor visibilidad de la escena. Guinea se consolidó como referente de África Occidental y se estrechó la relación con este país, constituyéndose nuevas redes que permitieron un crecimiento en el flujo de personas, información, materiales de estudio e instrumentos. También se accedió a nuevos espacios de visibilización y el desarrollo tecnológico facilitó la obtención y difusión de información.

Con el cambio de siglo, varios mexicanos empezaron a visitar Guinea en busca de formación. Estos viajes llegaron a convertirse en un ideal para los músicos y bailarines mexicanos; fueron gestionados y costeados por los propios interesados y siguieron realizándose hasta el momento en que se llevó a cabo la investigación de campo. Normalmente se efectúan en grupos, aprovechando la experiencia y contactos de quienes han ido anteriormente. Según se pudo establecer, los primeros músicos de la escena que viajaron al África para aprender estas percusiones fueron Darío Abdala, del grupo Banderlux, y Guillermo Siliceo, quienes en 2000 llegaron a Guinea y a Senegal, respectivamente. Este último afirma que llegó a Senegal por medio de un maestro de Hoffman, quien lo contactó con un percusionista guineano llamado Lancei Dioubate, y que aunque su estancia fue simultánea a la de Abdala en Guinea, este hecho fue una casualidad, ya que cada quien organizó el viaje por sus propios medios y sin conocimiento del otro.

Según comentan algunos de los interlocutores,⁵⁰ a partir de la visita de Abdala y Siliceo, grupos integrados por mexicanos como Banderlux, Bereketé y Madan, viajaron a Guinea en diferentes ocasiones entre los años 2001 y 2004; dichos grupos se adjudicaron y adquirieron reconocimiento como “pioneros” de la música y la danza africana en México – a pesar de haber sido precedidos por otros como Onilú o Tibwa–. Además de Conakry que, como se vio en el apartado anterior, tuvo un papel fundamental en el desarrollo de estas

⁵⁰ La bailarina Asami Gómez y los percusionistas Eduardo Garavito y Guillermo Siliceo.

músicas, se menciona la estadía en algunas *villages* –aldeas– y zonas rurales como Kata, Baro, y Hamana.

Aparte de formarse con maestros nativos, para muchos el interés principal era conocer el contexto en que tiene lugar esta música. Acerca de su viaje a Guinea, la bailarina Violeta Romero menciona:

La idea del viaje era aprender. Era tomar clase, formarnos y conocer la cultura guineana; también para poder entender más de la danza y la música [...] Conocer la cultura viva: la fiesta de esa música y esa danza que nosotros conocemos aquí en clases, como mucho más técnico, tal vez. De repente nos daba mucha curiosidad, pues sí, formarnos, entrenarnos, tener más conocimiento, pero también vivir eso en un contexto, pues, lo más tradicional posible, que tampoco es fácil [...] Para nosotros que vivíamos en Xalapa, siempre nuestra comparación [son] los fandangos [...] Si conoces el son jarocho y te gusta, pues tienes que conocer el fandango. Si no, es como si no lo conocieras. Está muy cojo ¿no? [...] Queríamos conocer un poco más del momento en que se hace: cómo es la fiesta, cómo lo viven ellos. No en un escenario, sino así, en la calle.

Al volver de su primera estadía en África, Siliceo empezó a gestionar la visita de Dioubate a México, quien llegó un año y medio después –2001–. En el contexto de la escena Dioubate es reconocido por algunos como el primer guineano en venir a México a enseñar percusiones. Sobre su estancia, Siliceo comenta:

Se quedó en mi casa a enseñarnos, con el grupo [Bereketé], a formar el grupo. Él ya empezó a dar clases de danza. No es bailarín, pero nadie sabía aquí de danza africana. Entonces pusimos un anuncio en el periódico –clases de danza gratis para la convocatoria del grupo Bereketé”. [...] Llegaron como cuarenta y cinco o cincuenta chavas a bailar [...] Hizo el curso de danza, se quedaron como doce seleccionadas. De esas doce seis se rajaron,⁵¹ quedaron como seis fijas. Entonces ya teníamos ensayos diarios. [...] Un año se quedó aquí.

Para Bereketé, junto con su crecimiento como agrupación, la visita de Dioubate estuvo acompañada de una buena época laboral. Además de tocar en discotecas, participaban en

⁵¹ Se arrepintieron.

eventos publicitarios y presentaciones públicas a las que denominan –eventos culturales”. Siliceo comenta:

Teníamos bastante trabajo. Teníamos un antro, el E2, ese era jueves y sábados fijo. Más las promociones: Fanta, porque ya habíamos pasado Coca-Cola,⁵² entonces teníamos el conecte. [...] Chambas⁵³ para marcas; chambas, a veces culturales, también casas de cultura, cosas así. Más el antro: intervenciones de quince minutos de percusión con acrobacia.

Además de Dioubate, otro de los primeros maestros guineanos en venir a México fue M'Bemba Bangoura, quien tocó en Guinea con el Ballet Djoliba y actualmente reside en la ciudad de Nueva York. Según lo comenta, su primera visita fue gestionada por algunos miembros de Banderlux.⁵⁴ M'Bemba ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de la escena, ya que continúa viniendo a impartir clases con cierta frecuencia, de manera que muchos músicos y bailarines de México han sido sus alumnos. Además, ha sido un enlace importante a la hora de traer maestros africanos a México –tanto residentes en Guinea como fuera ella–, y suele alojar a los mexicanos que viajan a Guinea y ponerlos en contacto con maestros en dicho país.

Lancei y M'Bemba fueron los primeros de muchos otros músicos y bailarines africanos que llegaron a México a enseñar. Más de una treintena de maestros africanos –mayormente guineanos– han venido desde el 2001, suelen visitar tanto la capital como el interior del país y algunos de ellos se han instalado de manera permanente en México. Estos últimos son los músicos Kabele Bah –en Playa del Carmen, Quintana Roo–, Yadi Camara –en Baja California Sur–, Elías Silla, Mohamed Oulare y el bailarín Karim Keita –en el Distrito Federal–.

⁵² Se refiere a un trabajo anterior realizando publicidad para esta marca. También menciona que en el momento en que surge la oportunidad de realizar este trabajo acude a los Banderlux para poder cubrir la cantidad de fechas que le fueron requeridas, sin embargo estos declinaron la invitación, según Guillermo Siliceo, por la percepción negativa que los integrantes de dicho grupo tenían de esta marca.

⁵³ Trabajos.

⁵⁴ Comentario realizado en un homenaje organizado por Afromovimiento en su honor en Centro Cultural La Pirámide el 13 diciembre de 2014. No se pudo establecer con claridad la fecha de esta primera visita pues, al parecer, ésta tuvo lugar antes del arribo de Dioubate; no obstante, es más conocida una visita de Bangoura hacia el año 2002.

Por otra parte, el surgimiento de diferentes festivales culturales a lo largo del país tuvo impacto en la visibilización de la música y la danza africanas y en el desarrollo de la escena que ya se circunscribía más a lo guineano. Como plataformas abiertas a exhibir diferentes tipos de música, algunos de éstos han servido de vitrina ante audiencias más grandes que los encuentros callejeros de espacios como Coyoacán y, como se verá en el capítulo 4, le dan una connotación distinta al afro que, una vez en tarima, adquiere el carácter de actividad cultural y artística. Entre dichos festivales están el Festival Cervantino en Guanajuato, el Festival Afrocaribeño en Veracruz –realizado desde 1995– y, en el Distrito Federal, los festivales Ollin Kan, Festival del Tambor y las Culturas Africanas⁵⁵ –desde 2004–, Feria Culturas Amigas –desde 2008– y Festival de la Tercera Raíz del FARO⁵⁶ Indios Verdes –desde 2009–.⁵⁷

En este periodo también se realizaron las primeras grabaciones discográficas de los grupos de la escena, producción que es bastante reducida. Aunque el sello mexicano de *world music* Discos Corason cuenta con varios artistas de Malí en su catálogo –como Fatoumata Diawara, Oumou Sangaré o el reconocido Ali Farka Touré–⁵⁸ durante la investigación sólo se encontraron tres discos grabados por los músicos de la escena: *Ahí ya va* (2003) de Banderlux, *Diye*, grabado al año siguiente por Bereketé y *Limanya* (2005) del grupo que ostenta este mismo nombre. En estos discos participaron como invitados los grupos de son jarocho Los Cojolites, Los Utrera y Los Vega, respectivamente (Gutierrez Moreno, 2009, p. 88). Sus piezas integran elementos de ese repertorio así como otras más cercanas a la sonoridad más convencional tomando como parámetro los discos de intérpretes africanos como Mamady Keita. Se tuvo noticia de otro disco titulado *LatinYembe*, hecho por Eduardo Garavito, quien afirma que se trataba de un disco de fusión en el cual buscó un sonido más accesible al público general y así poder venderlo con mayor facilidad fuera del círculo de aficionados al afro (comunicación personal, 2011). Aunque el disco se presentó en el Festival del Tambor de 2012, no se tuvo noticia de su distribución ni de su recepción por parte del público y, desde un punto de vista técnico, su producción es

⁵⁵ A propósito del festival del tambor y la escena afro, ver Barrero (2013).

⁵⁶ Fábricas de Artes y Oficios, modelo cultural perteneciente a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

⁵⁷ Una descripción más amplia de este tipo de eventos se desarrolla en el capítulo 3.

⁵⁸ Ver <<http://corason.com/>>

bastante descuidada en comparación con los otros referidos. También se encontraron algunos discos tipo demo que se acostumbran a vender en los “~~te~~quines” callejeros o boteadas (ver capítulo 4).

A pesar del crecimiento de la escena, la difusión del afro en medios de comunicación mexicanos ha sido casi nula, limitándose a algunas notas en periódicos y esporádicas apariciones en programas de revista. Así, su circulación se ha caracterizado fuertemente por una dinámica de voz a voz y ha dependido de la red de personas involucradas en estas prácticas, situación que se mantuvo desde sus inicios hasta finales de la primera década de este siglo, cuando se transformaría de forma más notoria con el desarrollo tecnológico y las llamadas redes sociales. La mayoría de materiales de estudio, como discos, videos o cartillas, circulaban directamente de un miembro de la escena a otro y, en un inicio, eran muy difíciles de conseguir. La mayor parte de estos materiales son producidos en el extranjero –como algunos métodos impresos para el aprendizaje de la percusión de Mamady Keita o los discos referidos arriba–. Otros son grabaciones de campo realizadas por los miembros de la escena que viajaron a Guinea o registros de los cursos que se han dictado en México –cabe destacar el video *El dundún suena sabroso en Hamanah*, realizado por el colectivo xalapeño Maíz Negro en una visita a Guinea–. Muchas veces este material era copiado sucesivamente al pasar de una persona a otra, perdiendo calidad paulatinamente por tratarse de soportes análogos –por ejemplo, se tenía “la copia de la copia de la copia” de videos en VHS o copias fotostáticas.

En medio de estas condiciones proliferaron personas interesadas en aprender a tocar o bailar estas músicas, muchas de las cuales buscaron conformar grupos para su estudio o presentación. Además de los grupos que se han mencionado hasta el momento, en las entrevistas se nombran agrupaciones como Rumbamba, Ritmo Inmemorial, Zambarala, Kelelalu, Kanin, Kobadia, Bacán, Limanya, Fankayala, Bandikoro, Tambore, Toubala Kono, Warabari, Konkoba Djeli e Ikal, si bien no todas pertenecen a la escena de la Ciudad de México. Éstas se conformaron en diferentes momentos entre el inicio de la escena y la primera década del siglo presente, aunque todas ellas se habían desintegrado para cuando se llevó a cabo la investigación de campo. Los grupos se conformaban usualmente por alumnos de los miembros de los grupos ya instituidos, por integrantes de grupos anteriores

que se desintegraban, por nuevos músicos y bailarinas o por diferentes combinaciones de los anteriores.

Dado el rango temporal en que estas agrupaciones se conformaron y en que sus integrantes se vincularon a la escena, surgió la noción de “generación” en el imaginario de muchos músicos y bailarines, expresión que utilizan para diferenciar a los grupos de personas que aprendieron en distintos momentos. Si bien esta noción les permite distinguir a quienes tienen más tiempo tocando y, al menos en teoría, más experiencia acumulada, la claridad en torno a quiénes pertenecen a qué generación no está consensada pues, por ejemplo, algunos denominan a grupos como Tibwa u Onilú como la primera generación, mientras que otros a grupos posteriores como Banderlux, Bereketé y Madan.⁵⁹

1.2.3. “BASE”: HACIA UN ESTADO ACTUAL DE LA ESCENA

Estas condiciones empiezan a apuntar al estado en que se encontraba la escena en el momento en que se realizó el trabajo de campo. Es importante agregar que algunas personas –especialmente algunos de los actores involucrados en su consolidación– perciben un declive de la misma posterior al crecimiento que tuvo desde el cambio de siglo. Por ejemplo, Garavito señala que “terminado el año del 2005, es que el auge que tuvo la percusión y la danza Mande de África empezó paulatinamente a declinar; muchos factores internos y externos al movimiento influyeron en esto”. Aunque considero inexacto hablar de un declive, hay algunas situaciones específicas que son identificadas por mis interlocutores que podrían ser tomadas como síntomas de tal fenómeno, como la desintegración o el desplazamiento de las agrupaciones que tenían más visibilidad, una especie de malbaratamiento de este tipo de expresión, una mayor competencia y la desarticulación –o al menos el debilitamiento– de las redes que se habían generado, ello como consecuencia del mayor acceso a la información que han permitido las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

⁵⁹ En el caso del candombe en Buenos Aires descrito por Frigerio y Lamborghini (2011 y 2009) también aparece la noción de generación, utilizada en ese caso para distinguir a los primeros interpretes de candombe en la ciudad –migrantes afroargentinos–, y a los posteriores practicantes –porteños blancos de clase media–. Asimismo, exponen una dinámica similar a la vista en el afro, donde que nuevas agrupaciones de candombe se generan a partir de la desintegración y reconfiguración de los grupos anteriores.

Durante el crecimiento de la escena, varias agrupaciones se desplazaron a distintos destinos turísticos del Caribe y el Pacífico en busca de nichos laborales que no existían en la Ciudad de México. Entre ellas, los miembros de grupos como Bereketé o Banderlux se mudaron a Los Cabos, Baja California Sur, y ciudades como Cancún, Playa del Carmen y Tulum, en el Caribe; lugares en donde la actividad turística les ofrecía unas mejores posibilidades laborales. Según comenta la bailarina Karime Barreiro, otros tantos también se mudaron a Xalapa, centro urbano con una vida cultural en donde se podían tener mejores condiciones para el estudio y trabajo de estas músicas.

Estos hechos fueron importantes para la consolidación de nuevos focos en otros lugares del país. No obstante, según manifiestan algunas personas, como consecuencia de la desintegración de los grupos que eran referentes y maestros de los nuevos músicos y bailarines que incursionaban en el afro, o de su desplazamiento hacia las playas, se generó una especie de “vacío” y pérdida de un “modelo a seguir”. Esto se puede observar en los relatos de algunos miembros de la escena, por ejemplo el percusionista “Alex” Rodríguez quien comenta:

No hay una banda a seguir. Como hace mucho, los Banderlux... Y como todos esos grupos... Era así como: “Yo quiero ser como ellos!” ¿No? Y ahora ya no. Ya no hay nadie que, así que digan: “Ay yo quiero ser como ellos”, no pues, ya no hay nadie.

En este mismo tenor, la bailarina “Koba” Villagrán manifiesta que

K: Antes había más banda⁶⁰ en México, más comprometida, y ahorita ya no hay tanta; entonces ya no hay como mucho a quien seguir. [...]

CB: ¿Qué pasó con esa gente?

K: Se rolaron. Se fueron. Unos están en Los Cabos, otros están en Playa [del Carmen], otros están en Cuernavaca [...] Pues no sé. Yo creo [que] muchos se fueron a las playas porque ahí pueden hacer trabajo ¿no?, trabajo por varo,⁶¹ de tocar en hoteles y tocar como en cosas así. Otros siguieron con otros proyectos musicales y otros de plano ya no se dedican a tocar.

⁶⁰ En este caso se refiere a un modismo mexicano utilizado para referirse a un grupo de personas o un grupo de amigos.

⁶¹ Dinero.

También se menciona que la proliferación de agrupaciones e intérpretes trajo algunas complicaciones. Según se comenta, el afro habría tenido inicio en un sector relativamente solvente; conforme se fue popularizando también tuvo cabida en sectores más populares. Así, mientras que algunos actores empezaron a buscar un reconocimiento artístico por su labor, para algunos más se convirtió en una alternativa para solventar necesidades económicas a corto plazo. Varios de los integrantes de los primeros grupos empezaron a dictar clases de danza y de percusión, ya fuese por interés personal o por solicitud de personas interesadas en aprender, aunque en general a cambio de un rédito. A su vez, algunos de estos alumnos empezaron a impartir clases, situación que se ve especialmente en la danza. Esta conducta suele ser reprochada, indicando que personas que ~~han~~ tomado dos o tres clases ya creen que tocan o que bailan y empiezan a impartir clases sin tener un conocimiento real o una conciencia de lo que hacen”, con lo cual, a decir de algunos, no sólo quitan trabajo a quienes llevan un mayor recorrido, sino que generan una ~~degradación~~” o tergiversación del afro.

Sea por necesidad o por desconocimiento, algunas personas empezaron a ofrecer lo que hacían a cambio de poco dinero o a buscar espacios alternativos para tocar, como la calle – de manera similar que lo hicieran Guillaume Pouget, Gael y Onorio–, aunque enfocados en la búsqueda de un ingreso y no solamente en un espacio de práctica. Ante esta situación, algunos actores señalan que se ha dado un malbaratamiento de su quehacer.

Otra dificultad surgida de la proliferación del afro se manifiesta en el aumento de la competencia y el celo, en aspectos como espacios para realizar las clases, escenarios, alumnos, información, entre otros. La lectura respecto a lo anterior resulta más polémica pues, como puede verse en los relatos que se presentan a continuación, si para algunos actores la dificultad para acceder a fuentes de información generaba una cierta solidaridad y competencia sana entre los miembros de la escena, para otros esta misma condición ocasionaba una fuerte rivalidad que se ha ido reduciendo conforme el acceso a la información se hizo mayor.

–Koba’’: Ya no hay esa competencia sana que había antes, que había tres bandas en México, cuatro bandas ¿no?; que una ya tenía un ritmo, entonces la otra se ponía trucha⁶² porque había que sacar ritmos ¿no?, y ahora ya no, ahorita ya no hay bandas que tengan como esa motivación

–Eloclo’’: Yo lo vi como...así en esa forma, era de ver quién era el mejor o quién era el que daba el soleo más chingón, el paso más cabrón. No era la camaradería [...] como ahora; ahora es más como, sí...tocamos más todos... como ya, la información ya es de todos. Antes, porque la información costaba ¿no? Era...era poca, no había tanta difusión en internet como ahora, como lo hay ahora

Junto con las razones anteriores, como anuncia el percusionista Luis Almaras –Eloclo’’, el eventual desarrollo de soportes digitales puso al alcance herramientas para registrar, copiar y reproducir sonido o video cada vez más baratas y sin la pérdida de calidad de las copias fotostáticas o las cintas magnéticas. Este constante cambio también se aprecia en las TIC, especialmente en el acceso a internet y la aparición de diferentes portales y plataformas especializadas o con contenidos alusivos a estas músicas. Estas condiciones facilitaron la circulación y la adquisición de la información, situación que puede verse en la proliferación de tutoriales, documentales, videos de conciertos y grabaciones de campo disponibles en la actualidad en plataformas como YouTube.com, su intercambio en redes digitales como Facebook o páginas web especializadas como djembefola.com.

Si bien el desarrollo tecnológico ha facilitado el crecimiento de la escena, de alguna manera planteó una alternativa frente al intercambio cara a cara característico de sus inicios. Así, el contacto con otras personas que supieran tocar, especialmente aquellas pertenecientes o cercanas a las bandas más sólidas o a los maestros africanos, dejó de ser indispensable para el aprendizaje. Lo anterior es percibido por algunos actores como un desplazamiento del espacio privilegiado que habían conseguido los miembros de los grupos considerados pioneros y los más allegados a este centro de la escena, –desarticulando’ o reconfigurando las relaciones que en un principio se construyeron en torno a la posesión de información o materiales de estudio.

⁶² Alerta.

Finalmente, a lo expuesto habría que agregar una sensación generalizada del deterioro paulatino, pero constante, en el quehacer de los músicos en la Ciudad de México que no es exclusiva del afro. Al conversar con músicos de otros tipos de música que tienen una amplia acogida comercial como la salsa o la cumbia, éstos suelen mencionar que las condiciones laborales actuales se han vuelto más difíciles en comparación con las que primaban hace unos diez o quince años en esta ciudad. Entre otros aspectos se menciona el cierre de varios establecimientos en los cuales trabajaban y con ello la disminución en la cantidad de trabajo, el aumento de la competencia, la reducción de la paga y los beneficios laborales, siendo el retroceso económico generalizado del país y el aumento de la inseguridad dos de las causas de las que hablan reiteradamente.⁶³

A la luz del material presentado en este capítulo se ha podido observar que *afro* se presenta como una categoría que reúne una diversidad de manifestaciones culturales de varios grupos humanos del occidente africano. También se pudo ver que se trata de una construcción elaborada en varios momentos por intervención de diferentes actores en diferentes momentos como el gobierno guineano durante la primera república, la industria musical a partir de los años ochenta, los intérpretes de estas músicas y sus aficionados. Estos procesos de transformación dieron lugar a la existencia en la actualidad de una diversidad de expresiones en donde la noción de lo auténtico se expresa como una dicotomía conformada por manifestaciones que son consideradas “tradicionales” y “modernas”, respectivamente. No obstante, y aunque en su posterior difusión por el mundo y su apropiación en la Ciudad de México es entendida como una categoría discreta, se considera que las músicas estudiadas son heterogéneas y complejas, de forma que la realidad estudiada difícilmente puede ser reducida a alguna categoría en particular –como música africana, danza guineana o música mandé, por ejemplo–.

Por su parte, el proceso de apropiación de estas músicas en la Ciudad de México también dio lugar a un panorama heterogéneo, iniciado en tres puntos diferentes del país que se retroalimentaron rápidamente. Esta apropiación se generó y desarrolló especialmente por el interés de algunos jóvenes interesados en aprender a tocar y bailar la “música” y la

⁶³ Estas observaciones surgieron en conversaciones informales sostenidas con compañeros de trabajo en diferentes oportunidades durante mi ejercicio como músico profesional en contextos distintos al de la escena en diferentes oportunidades entre los años 2010 y 2015.

–danza africana”, quienes conocieron estas manifestaciones a través de algunos intérpretes que las difundieron en México. Gradualmente se fue desarrollando la idea de lo –africano” hasta centrarse en lo –guineano” y alrededor del año 2000 se presentó una coyuntura que dio pie a un periodo de mayor actividad y expansión de la escena. En este lapso fue importante el contacto directo que se generó con Guinea, en particular a partir de los viajes realizados por miembros de la escena y la posterior invitación de intérpretes guineanos que fungieron como maestros en México, suceso que se vuelve fundamental en la construcción de un ideal de la música y la danza. La visibilidad del afro también creció cuando, además de los encuentros callejeros y algunos eventos en discotecas, empezó a tener cabida en diferentes festivales que se constituyeron durante ese mismo periodo; esto estuvo acompañado del interés de un número creciente de personas por aprender a bailar y tocar, la realización de las primeras grabaciones discográficas de esta música en México y el surgimiento de las agrupaciones que tuvieron mayor visibilidad y renombre; pese a lo anterior, no llegó a introducirse en los medios masivos de comunicación. Apuntando hacia el estado de la escena para el momento en que se realizó la investigación de campo, algunos de sus miembros consideran que se ha presentado un declive que empieza a vislumbrar algunas de las dinámicas actuales de la escena, tema que se abordará en capítulos posteriores.

2. El dundún suena sabroso: aproximación al afro como objeto sonoro

Como se vio en el capítulo anterior, las músicas y las danzas cuya apropiación en la Ciudad de México ocupa el interés de este trabajo han atravesado un complejo proceso de transformaciones y diversificaciones, entre las cuales ha sido predominante la influencia de Guinea, sus ballets y sus conjuntos de ~~“música tradicional”~~, de manera que el conocimiento y las representaciones que se tienen sobre estas músicas están contruidos en buena parte sobre tales referentes. Dado lo anterior, se considera aquí que, en mayor parte, la música que ha llegado a México es una especie de ~~“traducción”~~, mediada principalmente por los contextos presentacionales en donde su práctica se centra en los aspectos formales.

Parece, por tanto, inevitable continuar el presente trabajo con una indagación acerca de la sonoridad del afro. En este capítulo dicha cuestión es tratada mediante la descripción y estudio de tres elementos que fueron identificados como rasgos distintivos de este tipo de música durante la investigación de campo: en un primer apartado se presenta una aproximación a los instrumentos musicales considerados ~~“originales”~~, tema que es abordado a partir del trabajo de campo y es complementado por medio del material bibliográfico disponible. Un segundo apartado se ocupa de explicar los diferentes ~~“ritmos”~~ que conforman estos repertorios junto con la dinámica propia de su interpretación y de la creación de piezas musicales. En su elaboración fue fundamental la información recabada mediante la observación participante llevada a cabo como parte de mi aprendizaje del djembé. Finalmente, se dedica un tercer apartado al examen de las expresiones ~~“saber tocar”~~ o ~~“tocar bien”~~, que condensan los valores y juicios que buena parte de los miembros de la escena hacen en torno a aspectos específicos de la interpretación.

2.1. TAMBORES DE HERREROS, MELODÍAS DE GRIOTS: INSTRUMENTOS MUSICALES UTILIZADOS EN LA ESCENA

En la escena resulta evidente la preferencia por el uso de aquellos instrumentos considerados “originales” o “tradicionales”. Dentro de la diversidad de instrumentos maninkas, algunos son más utilizados y han tenido una mayor difusión y apropiación fuera de África Occidental –y en la Ciudad de México– que otros. Si bien en la escena no se utiliza un único formato instrumental, las diferentes agrupaciones toman como modelo un conjunto formado por tres tambores dundún –kénkeni, sangbang y dundumbá– y tres o más djembés –un djembé “solista” y varios “acompañantes” –.⁶⁴ Como se explicó en el primer capítulo, este ensamble –llamado por Castellanos “ensamble de tambores tradicional maninka” (2010, p. 35)– proviene de la región guineana de Hamana y se difundió a otras regiones y otros grupos étnicos por influencia de los ballets (Zanetti, 1996). En contraparte, se identificaron pocos intérpretes de otros instrumentos como el balafón –un tipo de xilófono–, aún menos de la kora –un tipo de cordófonos– y una mínima cantidad de intervenciones cantadas.⁶⁵

Cabe señalar que el interés de los primeros mexicanos que se acercaron a este tipo de prácticas se centró en la percusión y que, posteriormente, su contacto con las músicas de África Occidental se centró en la República de Guinea. Además, como se expuso en el primer capítulo, los djembefolas y la percusión tuvieron un papel preponderante en el desarrollo de la música de dicho país, a diferencia de otros como Mali, por ejemplo, en donde este desarrollo se dio a partir de la música de los *griots* y, por lo tanto, se centró en otro tipo de instrumentos y de repertorios. Habiendo expuesto lo anterior, se procede a

⁶⁴ En la investigación se pudo observar la presencia de algunos grupos que buscan “fusionar” o integrar diferentes elementos de las músicas estudiadas con otro tipo de músicas. En el caso concreto de la organología utilizada por estos ensambles, éstas son combinaciones de instrumentos maninkas con diferentes instrumentos de otros contextos, como guitarras y bajos eléctricos, jaranas y otras cuerdas mexicanas, teclados, baterías y tambores de diferentes procedencias.

⁶⁵ Ocasionalmente se ofrece algún taller de “cantos africanos”, sin embargo su uso sigue teniendo poca presencia. Algunas explicaciones que los propios actores ofrecieron al respecto fueron la poca información y conocimiento que se tiene de los mismos, el desconocimiento de los idiomas utilizados y la dificultad que perciben en su ejecución, especialmente por la colocación nasal y las tesituras agudas que se suelen utilizar. También cabe anotar que durante el año 2003 el bailarín y flautista guineano Mamady Mansaré visitó México e impartió clases de danza y de fule –una flauta travesa– en la ciudad de Xalapa. Aunque algunas de las personas con quien se tuvo comunicación durante la investigación manifiestan que llegaron a tener el instrumento y que intentaron aprenderlo, no se conoció a ningún mexicano que lo interpretara.

describir los instrumentos maninkas que se utilizan con mayor recurrencia en la Ciudad de México.

El djembé es un tambor en forma de copa que antiguamente se hacía de una sola pieza de madera ahuecada. Aunque se han observado tambores más chicos y algunos más grandes, en promedio miden entre cincuenta y cinco y sesenta centímetros de altura y entre treinta y cuarenta centímetros de diámetro en su extremo superior. En este último se sujeta una piel⁶⁶ por medio de un par de aros de hierro y se tensa utilizando un sistema de cuerdas y nudos. Es ejecutado percutiendo la piel directamente con las manos, sentado o de pie, en cuyo caso se sostiene con una correa de los hombros del ejecutante. Ocasionalmente se adicionan al tambor unos accesorios conocidos como kesse-kesses.⁶⁷ Los kesse-kesses son unas lengüetas bordeadas por argollas que vibran y producen un zumbido característico cuando el tambor es percutido –tanto las lengüetas como las argollas son de metal–.



“Alex” Rodríguez (derecha) y Víctor (izquierda) interpretando djembé. Foto del autor.

⁶⁶ Comúnmente de caprinos o vacunos.

⁶⁷ Blanc (1997) identifica a otro tipo de instrumentos con este mismo nombre. Se trata de una sonaja cónica hecha con una canasta de mimbre o algún material similar y una tapa de calabaza en el fondo que se rellena de semillas y produce sonido al agitarse. Se asemeja a los *caixixis* de Brasil, que son más populares.

Aunque este tambor puede producir una amplia gama de sonidos,⁶⁸ en su uso convencional se utiliza un juego de tres “timbres” diferentes, cuyos nombres describen una relación de registros que varían en función de la parte del parche en que se percute el tambor y la manera en que se golpea con la mano. Éstos son:

- “Grave” o “bajo”: se produce al golpear el centro del parche con la palma de la mano. Como en los demás timbres del djembé que se describirán, la mano se retira inmediatamente para permitir la libre vibración del parche. Se obtiene un sonido robusto y sostenido.

- El “medio” o “tono”: se obtiene al golpear al borde del tambor con los dedos juntos⁶⁹ de manera tal que la comisura que se forma entre éstos y la palma de la mano queda en el canto del tambor. El resultado es un sonido seco y definido.



Kabele Bah tocando dundún en “estilo tradicional”. Foto suministrada.

- “Agudo”: se genera de manera similar al medio, sin embargo, la energía del golpe es concentrada hacia las yemas de los dedos, de manera que el sonido obtenido es menos definido pero con más armónicos.⁷⁰

El “dundún” es un tipo de tambor cilíndrico de doble parche. Suele fabricarse de madera o de barriles de metal reutilizados. En cada uno de sus extremos se sujeta una piel. Los tipos de piel y el sistema utilizado para tensarla son similares a los usados en los djembés. El diámetro de los dundunes varía entre veinticinco y sesenta centímetros y, aunque se trata de instrumentos de

afinación indeterminada, se clasifican en tres tipos según su registro y su tamaño:

⁶⁸ Esta característica se puede observar en la obra de música contemporánea académica —Ddos tiempos del ruido” escrita para cuatro djembés por la compositora Alexandra Cárdenas. Es importante advertir que esta pieza hace parte de un repertorio diferente al abordado en esta investigación.

⁶⁹ El pulgar no se usa y se mantiene separado de los demás.

⁷⁰ Para referencia audiovisual se puede consultar el video *How to play basic sounds on djembe* donde el percusionista Michael Markus explica estos tres sonidos en compañía de M’Bemba Bangoura. <www.youtube.com/watch?v=wNGdKoPjM8o>

- Kénkeni, es el tambor de registro más agudo y de menor tamaño.
- Sangbang, es el tambor de registro y tamaño intermedio.
- Dundumbá, es el tambor de registro más grave y mayor tamaño.

Se acostumbra a tocar estos tambores de dos maneras que en la escena son conocidas comúnmente como “estilo tradicional” y “estilo ballet”.

En la primera, cada intérprete toca un dundún distinto: por lo general se le coloca en posición horizontal sobre el suelo o se cuelga del cuerpo del intérprete con una correa. Se toca golpeando uno de los parches con una baqueta de madera mientras que con la otra mano se percute una campana de hierro que es atada a un costado del tambor o sobre éste. Las campanas se suelen fabricar con una sola pieza de metal y están constituidas por dos láminas alargadas unidas en uno de sus extremos por una sección en forma de “U”.



Vistas de perfil, las láminas se ven paralelas, mientras que de frente

“Villo” tocando dundunes en “estilo ballet” o “batería”. Foto suministrada.

son curvas, con las secciones cóncavas enfrentadas entre sí. Normalmente la campana se percute con un anillo de metal llamado *djindjin*. Usualmente se toca el parche del dundún con la mano fuerte, aunque se ha visto que algunos percusionistas prefieren hacerlo al revés por la velocidad y la agilidad que requiere la ejecución de la campana. En el “estilo ballet” un solo intérprete toca dos o tres dundunes simultáneamente: un sangbang y un dundumbá, o un kénkeni, un sangbang y un dundumbá. Para ello los tambores se amarran juntos en

posición vertical,⁷¹ de modo que las pieles quedan boca arriba; a esta disposición se le conoce como “batería”. En este caso la campana se suprime y los tambores se percuten con un par de baquetas –una en cada mano–; al tocarse de esta manera es común que, además de quien que ejecuta la batería, otra persona más toque un sangbang o un kénkeni de la primera manera descrita. Algunos tambores, tanto dundunes como djembés, están adornados con tallas, incrustaciones o pinturas.



Dundunes con campana. Foto del autor.

La colección de timbres utilizada para ejecutar los dundunes se compone de tres elementos, al igual que la del djembé. En el trabajo de campo no se observó que se usara algún nombre en particular para ellos, aunque en los métodos de percusión se encontró una nomenclatura que hace alusión a la manera de percudir y las características del sonido resultante:

⁷¹ Normalmente se pone el dundumbá en medio y el sangbang y el kénkeni a cada uno de sus lados.

- Abierto o bajo:⁷² se produce al golpear uno de los parches del tambor y retirar la baqueta inmediatamente, permitiendo que la piel vibre libremente.
- Apagado: se logra al dejar la baqueta presionada contra el parche después de percutir, “ahogando” el sonido.
- A los anteriores hay que agregar el sonido que se obtiene al percutir la campana que se amarra a un costado de cada dundún al tocar en “estilo tradicional”. Como se ha dicho, ésta es golpeada con una argolla de metal, produciendo un sonido agudo, sostenido, penetrante y de ataque claro.⁷³



Convención de los timbres de los tambores propuesta para las transcripciones presentadas en el siguiente apartado.⁷⁴

Como se ha dicho anteriormente, el occidente africano es una región particularmente rica en instrumentos de cuerda. Entre ellos, los que se relacionan sobre todo con la etnia maninka son algunas formas de arpas, laúdes y arpas-laúd, conocidos como bolón, ngoni –o nkoni– y kora, respectivamente (Blanc, 1997; Castellanos, 2010 y DjeDje, 2008). De éstos, en el trabajo de campo se observó el uso de la kora, instrumento cuya ejecución estuvo restringida a la casta de los *griots* hasta el surgimiento de los ballets. Según Castellanos (2010), en África Occidental existe gran diversidad de instrumentos clasificados como koras y como ngonis, sin embargo, los ejemplos encontrados en México durante esta investigación se pueden describir como arpas-laúdes. Estos instrumentos tienen 21 cuerdas que van sujetas a diferentes distancias sobre un mismo mástil, de manera que cada una de ellas tiene una longitud particular. En la actualidad se utilizan cuerdas de nylon o materiales

⁷² Traducción de “open” y “bass”. Por su parte se toma “apagado” como traducción de “muffled”.

⁷³ Las campanas de los dundunes maneja un único timbre. Su altura suele variar según el dundún.

⁷⁴ Para referencia audiovisual de los dundunes se pueden consultar los videos *How to play the dundún/African Drums* <www.youtube.com/watch?v=SSrqT7DofyQ> y *How to play west african drums: playing three dun dun african drums* <www.youtube.com/watch?v=gHdeljB6X3Y>, también de Markus y Bangoura.

similares. La caja de resonancia del instrumento está constituida por una calabaza que puede alcanzar medio metro de diámetro; una sección de la misma se recorta y el orificio se cubre con una piel que se asegura con clavos en los bordes del corte; sobre la piel tensa descansa un puente con muescas por donde pasan las cuerdas. Una singularidad del instrumento es que las cuerdas con afinaciones sucesivas se disponen de un lado y otro del mástil, quedando diez cuerdas a la izquierda y once a la derecha de éste. Se pulsan con los dedos pulgar, índice y medio de cada mano, mientras que con los dedos restantes se sujeta el instrumento mediante un par de cabos de madera situados junto al mástil. En su ejecución, un intérprete puede alternar fácilmente entre la elaboración de melodías, contramelodías y acompañamientos.



Alfonso Castellanos tocando la Kora. Foto suministrada.



Marco Rico tocando el balafón. Foto del autor.

El bala o balafón es una especie de xilófono ampliamente difundido en África Occidental y es, al igual que la kora, un instrumento de *griots*. Los balafones utilizados en México constan de 21 placas de madera de diferentes longitudes –dispuestas consecutivamente de mayor a menor y paralelas unas a otras – que descansan sobre un marco recto de bambú. Bajo cada placa hay una calabaza que hace las veces de resonador, cada uno de los cuales tiene un pequeño orificio que se cubre con una membrana delgada de plástico,⁷⁵ la cual genera un zumbido cuando se percuten las placas. El instrumento se toca con un par de baquetas de madera dura con una cabeza de goma o hule –una en cada mano–. Se suele tocar en el suelo, sobre una base u, ocasionalmente, colgado del cuerpo del intérprete. Según Castellanos, las afinaciones utilizadas en Guinea para este instrumento varían entre distintos tipos de escalas pentatónicas y heptatónicas (2010, p. 32), no

⁷⁵ Anteriormente se utilizaba la tela de ciertos tipos de araña.

obstante, los balafones que se usan en México suelen estar afinados en escalas diatónicas temperadas, especialmente en *C* (Marco Rico, comunicación personal, 2011).⁷⁶



Balafón, vista inferior: resonadores y marco. Foto del autor.

El krin⁷⁷ es un idiófono de forma cilíndrica con una longitud aproximada de cincuenta centímetros y un diámetro de veinte centímetros. El instrumento se constituye de una única

⁷⁶ Para referencia audiovisual de la kora y el balafón se pueden consultar los videos *Discover the kora, a symbol of the West African and Mandinka cultura* <www.youtube.com/watch?v=eepTtpSKtfw>, *The griot tradition of West Africa/Sibo Bangoura/TEDx Sydney* <www.youtube.com/watch?v=QdrPmZwsXiM> y *Alkhali Camara & Yadi Camara* <www.youtube.com/watch?v=eT_rvWkJqQc>. Yadi es uno de los guineanos asentados en México.

⁷⁷ Nombre susu del instrumento, también llamado kolokolo entre los bamana y kele por los grupos de la zona selvática de Guinea. Diferentes versiones de este instrumento se habrían utilizado para ahuyentar a los animales de los cultivos, como sistema de comunicación entre una aldea y otra y en ceremonias secretas (Blanc, 1997 y Castellanos, 2010, p.38).

pieza de madera dura a la cual se le realizan surcos longitudinales por medio de los cuales se ahueca el interior –similar a un tubo, pero con los extremos cerrados–. Estos surcos o ranuras recorren la mayor parte del largo del instrumento, son paralelos entre sí y tienen diferentes longitudes. Cada uno tiene un ancho que oscila entre dos y medio centímetros y cuatro centímetros; a su vez se separan alrededor de cuatro o cinco centímetros uno del otro. Entre surco y surco se forma una lengüeta –dos en total, también longitudinales–.⁷⁸ De manera similar a los dundunes, los krines se tocan horizontalmente, ya sea sobre el suelo o en una base. Se



Luis Ruiz “Villo” tocando el krin. Foto suministrada.

percute con un par de baquetas de madera, tanto en las lengüetas como en los extremos de éstas. Dado que el largo de cada una de las lengüetas es diferente, su sonido tiene una altura distinta al de la otra, guardando un intervalo cercano a la cuarta justa en los instrumentos que se pudieron observar durante la investigación de campo; el sonido que se emite al percutir el borde es similar a un chasquido y es más agudo que el de las lengüetas, aunque no mantiene un intervalo específico con el sonido de éstas.⁷⁹

⁷⁸ Según Castellanos (2012), pueden ser dos o más lengüetas, sin embargo, en el trabajo de campo sólo se observaron krines de dos.

⁷⁹ Para referencia audiovisual se puede consultar el video *How to play a krin* <www.youtube.com/watch?v=ZjJ8IoFuDvs>.

Junto con los instrumentos ya mencionados, también se pudo observar el uso de algunos tipos de sonajas. Los más comunes son los chékeres.⁸⁰ Cada uno se construye con una calabaza, alrededor de la cual se teje una red con semillas duras. Los de menor tamaño tienen alrededor de quince centímetros de diámetro, mientras que los más grandes sobrepasan los treinta centímetros. Por lo general es sostenido con ambas manos –una del cuello de la calabaza y otra de su fondo– y su sonido se produce cuando las semillas chocan contra las paredes de la calabaza al sacudir el instrumento u, ocasionalmente, al tirar de la red.⁸¹



Yalina Salas tocando el chékere o yaraba. Foto suministrada

El otro instrumento es una especie de sistro denominado “ehacachacas”;⁸² en el trabajo de campo se pudo observar que se usa muy poco. Éste se constituye por un cabo de madera con forma de piolet o “ $\text{—}\text{E}$ ”;⁸² uno de sus extremos se usa como mango para sujetar el instrumento, mientras que en el otro se ensarta una serie de discos de diferentes tamaños, hechos con corteza de calabaza. Se toca en pares, uno en cada mano, y el sonido se produce cuando los discos entrechocan al agitar el instrumento.

⁸⁰ En la bibliografía revisada se menciona a este instrumento con el nombre de “ $\text{—}\text{ybara}$ ” y es descrito como un instrumento de la zona selvática de Guinea propio de las etnias kisi, toma y guerzé. También es utilizado en Malí, en donde acompaña al bolón en ceremonias rituales (Blanc, 1997, p. 14). Por su parte, Castellanos menciona, sin describir, un instrumento llamado “ $\text{—}\text{djabara}$ ” (2010, p. 38). Sin embargo, en México y otros países son más conocidos sus equivalentes cubanos –los chékeres–, que se hallan ampliamente difundidos.

⁸¹ En la ejecución de otro tipo de repertorios, eventualmente se golpea el fondo del instrumento, produciendo un sonido grave y lleno, sin embargo esta técnica no se observó en la investigación de campo.

⁸² La percusionista mexicana María Godínez comenta que este instrumento se llama “ $\text{—}\text{wasacumba}$ ” (comunicación personal). Por su parte, el balafonista guineano “ $\text{—}\text{Yadi}$ ” Camara, quien radica en Los Cabos, los nombra como “ $\text{—}\text{wassawoba}$ ” en una publicación de Facebook en que los ofrece para su venta. Diferentes descripciones en la bibliografía consultada mencionan un instrumento similar: en DjeDje se le menciona como “ $\text{—}\text{hala}$ ”, “ $\text{—}\text{hala}$ ”, “ $\text{—}\text{haalawal}$ ” o “ $\text{—}\text{haalalgal}$ ” y se afirma que pertenece a los fula o *peuls* (2008, p. 170) –grupo étnico que no pertenece a la familia mandé, aunque sí está dentro de la zona de influencia del imperio mandinga–; Blanc lo menciona como “ $\text{—}\text{wasamba}$ ” y lo describe como un instrumento maninka utilizado especialmente en rituales de paso para alejar a los malos espíritus y acompañar a los cantantes (1997, p. 16); Castellanos también hace mención de un instrumento llamado “ $\text{—}\text{wasamba}$ ”, aunque no lo describe (2010, p. 38).

Aunque puedan tener una implicación ritual, en México ambos se usan como instrumentos accesorios, comúnmente para marcar un pulso, y no se les da mucha importancia.

2.2. SOBRE LOS “RITMOS”: ASPECTOS GENERALES, REPERTORIOS Y LÓGICA FORMAL

Para continuar con la descripción de los elementos formales de las músicas que se recrean en Ciudad de México se considera conveniente iniciar identificando algunos conceptos y aspectos generales de su funcionamiento. Al abordar las nociones musicales mandé en su etnografía de esta música en Guinea, Castellanos retoma los conceptos de polirritmia, polimetría y melorritmia. El primero se refiere a la forma singular en que distintas voces musicales se combinan y se superponen en una ejecución, creando una totalidad rítmica caracterizada por la suma de patrones con acentuaciones diferentes. Esta agrupación de patrones conforma un sistema complejo de voces interdependientes entrelazadas de tal manera que el efecto concluyente es escuchado y sentido como un conjunto rítmico único cuya coherencia vuelve difícil la identificación de los patrones individuales que cada instrumento toca. Al escuchar este tipo de música, se percibe entonces lo que se conoce como “patrones resultantes”, es decir, formas rítmicas y melódicas producidas a raíz de este agrupamiento. La polimetría se refiere a la manera en que las diferentes voces de los instrumentos que participan en una misma pieza se desarrollan en métricas diferentes, lo cual implica la percepción simultánea de varios pulsos, así como sus subdivisiones. La melorritmia es la propiedad de los tambores que permite que los patrones rítmicos que éstos interpretan sean percibidos como melodías, al estar compuestos por los diferentes timbres que produce un instrumento (2010, p.40).

También se ha observado que algunos de los principios de organización y desarrollo de la música que se estudia en este trabajo presentan características similares a las expuestas por Simha Arom (2001) para el caso de la música de África Central:

- Se trata de músicas medidas que utilizan valores de duración proporcionales.

- Sus pulsaciones son divisibles en valores operacionales mínimos –bien sea según un principio binario, uno ternario o una yuxtaposición de ambos–. Dichos valores son las unidades métricas pertinentes más breves, de manera que cualquier figura rítmica se construye como adiciones de éstos.
- Existe una preponderancia de secuencias repetitivas, en las cuales un material similar –mas no necesariamente idéntico– se expone a intervalos de tiempo regulares. Según Arom, esta característica es una muestra de que estas secuencias obedecen a una periodicidad rigurosa y de que el sistema admite cierto grado de variabilidad.
- Las piezas se presentan como ostinato con variaciones o, si se trata de músicas polirrítmicas y polimétricas, como superposición de diferentes ostinati. Estos últimos pueden tener extensiones desiguales, pero cada cierta cantidad de repeticiones se sincronizan, de forma que la frecuencia con la cual aparecen siempre puede ser expresada como proporciones simples.
- La repetición y la variación se presentan como principio fundamental del desarrollo musical. La improvisación tiene un rol importante, sin embargo, ésta siempre se presenta como un juego de variaciones que refiere a elementos del sistema musical y dependen de la posibilidad de conmutación de las diferentes estructuras.

Los repertorios apropiados en la Ciudad de México no aparecen como colecciones de canciones o de melodías, sino como un conglomerado de «ritmos»⁸³ enmarcados en la estética que se desarrolló a partir de los ballets africanos y los conjuntos folclóricos. Como se expuso en el capítulo anterior, se trata de músicas que estuvieron estrechamente ligadas a celebraciones religiosas, de los ciclos agrícola o de vida, etc., que se recontextualizaron al servicio de una propuesta escénica en donde la música y la danza se convirtieron en objetos estéticos en sí mismos. En la actualidad existe más de un centenar de ritmos que se interpretan en el djembé y los dundunes –sumando aquellos que ya se tocaban con este formato antes de los años sesenta y aquellos que posteriormente se adaptaron para estos instrumentos–. Algunos de estos ritmos son más conocidos y difundidos en México que otros: entre los más comunes están el djole, ritmo susu de la zona limítrofe entre Sierra

⁸³ Nombre utilizado por los miembros de la escena.

Leona y Guinea; el dundumbá,⁸⁴ considerado anteriormente un ritmo maninka usado en rituales masculinos de paso; el guinée fare: danza femenina de los susu; el kassá, ritmo maninka usado en celebraciones del ciclo agrícola; el kuku, ritmo maninka; el makru, ritmo susu de Guinea; el soko, danza maninka de hombres jóvenes; el soli, ritmo maninka; el sorsornet, ritmo baga, y el yankadi, ritmo susu.

Las piezas observadas durante el trabajo de campo se presentan como ejecuciones de los ritmos mencionados, las cuales se basan en el desarrollo del ostinato con variaciones. Dentro de esta dinámica, el contraste que ofrece la aparición o ausencia de ciertos elementos musicales o extramusicales a lo largo de una ejecución específica permite identificar unidades de segundo nivel respecto a la unidad general formada por la pieza, a las cuales se les puede llamar “secciones”. Debido a la alternancia de estas últimas, se hace posible la percepción de una estructura formal. Según se observó, la cantidad, el tipo y el orden de las secciones utilizadas para construir una pieza depende del gusto y de la habilidad de los intérpretes; también del contexto performático. Así pues, las piezas pueden tener un menor o mayor grado de elaboración y complejidad.

Se pueden identificar diversos tipos de sección que comúnmente son nombrados según los elementos particulares a partir de los cuales se los define. Entre aquellas que se observaron con mayor frecuencia durante la investigación de campo están diferentes intervenciones vocales o de instrumentos melódicos, los “solos”, los “cortes” obligados, así como intervenciones danzadas o malabares u otros recursos escénicos.⁸⁵ Ya que las piezas se desarrollan a partir del principio de ostinati con variaciones, parece conveniente empezar explicando que muchas de las secciones mencionadas se basan en la ejecución continua de dichos ostinati –a lo cual se le llama “hacer base”, “tocar una base”, “mantener un ritmo” o “hacer un patrón” –. El acompañamiento de la base es recurrente, aunque opcional, en los solos, los obligados y las intervenciones melódicas –tanto vocales como instrumentales; en este último caso es común que el djembé solista “adorne” la ejecución con pequeñas frases

⁸⁴ Ocasionalmente se habla de “los dundumbás” como una “familia de ritmos”, pues existen varias versiones o variaciones del mismo ritmo que conservan algunos acompañamientos en común mientras que otros varían (más adelante en este apartado se explica la idea de acompañamiento). Esto también ocurre con el ritmo kassá.

⁸⁵ Por otra parte, cabe aclarar que para la ejecución de varias de estas secciones puede ser necesario modificar la composición de los grupos.

que toca en las pausas de la melodía-. Eventualmente se ~~hace~~ base” en ausencia de dichos elementos, en cuyo caso se le puede considerar como una sección en sí misma.

Los ~~solos~~” son intervenciones improvisadas en donde un instrumento tiene un papel protagónico. En los solos se puede observar que aunque la improvisación tiene un rol preponderante no se trata de una improvisación completamente libre sino de un juego de variaciones que se sustenta en ciertas estructuras rítmico melódicas que sirven de referencia.⁸⁶ Los ~~cortes~~” obligados son unísonos que realizan varios instrumentos del ensamble.⁸⁷ En ocasiones el grupo se divide en dos bloques ~~por lo general~~, uno conformado por los djembés y el otro por los dundunes- generando dos posibles dinámicas: (1) cada uno de los bloques interpreta un unísono diferente en donde uno lidera el corte ~~generalmente los djembés~~- y el otro le ~~contesta~~” o ~~remata~~” ~~generalmente los dundunes~~- o (2) uno de los bloques ejecuta el obligado ~~generalmente los djembés~~- y el otro ~~hace base~~” ~~generalmente los dundunes~~-. Como se dijo, elementos extramusicales también son tenidos en cuenta, mayormente se trata de intervenciones danzadas. Éstas se ejecutan mientras que los instrumentos ~~hacen base~~” y el djembé solista siempre va ~~adornando~~” los pasos de la danza con frases que improvisa, ya sean una coreografía preparada con antelación e interpretada por varios bailarines o un solo de danza ~~participación individual mayormente improvisada~~-.

En general, se puede distinguir entre dos procedimientos utilizados al momento de construir las piezas; éstos pueden ser denominados ~~forma abierta~~” y ~~arreglos~~”. El primero hace referencia a aquellos casos en que la estructura de la pieza no es planeada y, por lo tanto, su desarrollo depende de las circunstancias que rodean su ejecución; el resultado de tal procedimiento puede ser similar al de un arreglo, sin embargo, esta estructura no es prescriptiva, es decir, aunque se la puede describir luego de realizada una ejecución, ésta no existe *a priori*. Es común observar este comportamiento en contextos performativos como las clases de danza o los dundumbás. En otros casos la estructura y el desarrollo de las piezas son concebidos antes de ser ejecutadas, a lo cual los músicos entrevistados suelen referirse como ~~arreglo~~” o ~~número~~”. El arreglo puede ser entendido como una especie de

⁸⁶ Un buen ejemplo de ello se puede encontrar en el video tutorial www.youtube.com/watch?v=coweDXixfBY realizado por el percusionista francés Luois Cesar Ewande.

⁸⁷ En varias ocasiones también hacen parte de los cortes obligados pasos de la coreografía.

guión o esquema que organiza las diferentes secciones o bloques.⁸⁸ El uso de este procedimiento es más común en las presentaciones o eventos culturales, tipo de ocasión performativa que, al igual que las clases y los dundumbás, será descrita en el capítulo 4. Aunque la estructura de dos piezas elaboradas sobre un mismo ritmo sea considerablemente diferente una de la otra, no se suele otorgar algún nombre para distinguirlas, sino que simplemente se les llama con el nombre del ritmo que se utiliza para su construcción.

Cada uno de los ritmos mencionados se caracteriza por el uso de ciertas estructuras rítmico-melódicas que les son mayormente restrictivas –especialmente ciertos ostinati–. Cada una de dichas estructuras es una secuencia específica de timbres dispuesta en un esquema de duraciones particular –característica que evoca el concepto de melorritmia expuesto más arriba–, es identificada en sí misma como un todo –ya sea porque se repite idénticamente o porque al agregar o sustraer elementos, los músicos reconocen que está incompleta o que le sobra algo– y es ejecutada por un mismo instrumento. En su apropiación en la Ciudad de México se aprenden como parte de un catálogo y son estructuras dadas, en el sentido de que, al modificar elementos de la secuencia de timbres, o el esquema de duraciones, el resultado será entendido como un error o como otro elemento de la colección, si éste ya existe. El metalenguaje utilizado por los miembros de la escena permite reconocer tres tipos de estas estructuras que tienen una función y una manera de utilizarse: “acompañamientos”, “llamados”, y “*échauffements*”.

Los acompañamientos son equivalentes a los ostinati expuestos por Arom, de manera que se tocan a lo largo de una pieza de forma constante y repetitiva. De igual manera que en la dinámica descrita por el autor, en el afro se observa que los acompañamientos que los diferentes tambores utilizan en un mismo ritmo pueden tener extensiones desiguales, guardando siempre proporciones simples; por ejemplo, en la transcripción de los acompañamientos presentados a continuación se puede apreciar la razón de 2:1 entre los

⁸⁸ Al respecto Castellanos comenta: “La modalidad de concierto es algo que ha influenciado considerablemente a la música mandinga moderna [...] Las nuevas composiciones están enteramente concebidas bajo la lógica del arreglo musical, lo cual le da a la pieza una estructura acabada” (2010, p. 156). También expone que una estructura muy recurrente, entre tantas posibles es introducción-desarrollo-solo-corte-desarrollo-solo-corte final (idem.). Sin embargo no fundamenta esta observación –por lo que pareciera tratarse de un ejemplo hipotético–, tampoco explica a qué se refiere con cada uno de los elementos que conforman tal estructura y, cabe agregar, mis interlocutores nunca utilizaron “introducción” y “desarrollo” para referirse a las partes de un arreglo, aunque sí categorías como “corte” o “solo”.

acompañamientos de djembé *a*, *c* y *f* o de 4:1 en la aparición del patrón del kénkeni respecto a la del sangbang y el dundumbá. El resultado sonoro de su ejecución es un entretejido polirrítmico y, en muchos casos, polimétrico –esto llega a ocurrir incluso cuando se interpreta un solo instrumento debido a las relaciones entre los diferentes timbres–. Tanto los djembés como los dundunes ejecutan acompañamientos, no obstante, algunas de las maneras en que se usan varían entre un tipo de tambor y el otro.

Existen dos o más acompañamientos para djembé por cada ritmo; éstos son conmutables y, cuando hay un solo intérprete, éste puede elegir cuál de ellos prefiere utilizar. En el caso contrario, cuando hay varios djembés en un ensamble, lo común es que cada intérprete utilice un acompañamiento diferente.⁸⁹ Los acompañamientos de djembé siempre se repiten literalmente –no se utilizan variaciones mientras se ejecutan– y rara vez son elementos

distintivos entre un ritmo y otro, ya que en ocasiones el mismo acompañamiento se utiliza en diferentes ritmos, por ejemplo el acompañamiento *f* utilizado tanto en el ritmo kassá como en el makru o de otro acompañamiento que es común para los ritmos dundumbá, soko y soli.⁹⁰



Transcripción de acompañamientos para djembé, ritmo kassá.

Los acompañamientos de los dundunes sí son diacríticos, constituyéndose como el principal rasgo que permite distinguir entre un ritmo y otro, especialmente los

⁸⁹ Blanc (1997) señala que la distribución de los acompañamientos depende de la afinación de cada djembé –unos relativamente más agudos o más graves que los otros–, sin embargo, diferentes miembros de la escena con quienes se pudo discutir el tema afirman que el criterio de selección se relaciona con el gusto personal y con el grado de habilidad del intérprete –pues unos acompañamientos son considerados más difíciles de ejecutar que otros–.

⁹⁰ Como referencia audiovisual se puede revisar el video *Djembé patterns –Kassa* <www.youtube.com/watch?v=op1jwWwbxEo> donde el percusionista de Estados Unidos Michael Bruno –Kalani” toca el llamado –“break” – y algunos acompañamientos para djembé.

acompañamientos del sangbang y el dundumbá. Cuando estos dos tambores se ejecutan simultáneamente –a veces también el kénkeni– se produce una “melodía” característica que, como se verá en el próximo apartado, es de gran importancia para los intérpretes pues permite identificar cada ritmo y brinda pautas para la realización de los solos. En los dundunes los acompañamientos no son conmutables, lo que implica que, al tocar un mismo ritmo, a cada tipo de tambor –dundumbá, sangbang o kénkeni– le corresponde un acompañamiento diferente que a los demás; por ejemplo el kénkeni no puede tocar el acompañamiento del dundumbá o del sangbang.⁹¹ Al igual que el djembé, el kénkeni repite sus acompañamientos estrictamente igual, mientras que el sangbang y el dundumbá tienen cierta libertad de introducir variaciones sobre los mismos. La ejecución de algunas de estas variaciones por uno de los dundunes implica que el otro “responda” con ciertas variaciones específicas; a este gesto se le llama “conversación”. Cuando los dundunes se tocan como batería, se realiza una reducción concebida para que un único intérprete sea capaz de ejecutar la melodía resultante al tocar los tres tambores juntos en estilo tradicional. Ya que se trata de una adaptación y de una práctica más reciente, suele haber más de una opción de acompañamiento de batería para cada ritmo, aunque los rasgos generales de la melodía se conservan.



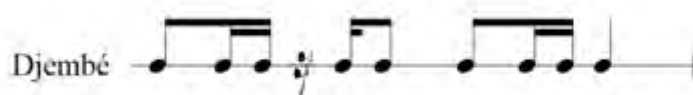
Transcripción de acompañamientos para dundunes, ritmo kassá.

Los llamados⁹² se utilizan principalmente para dar inicio o finalizar una ejecución, aunque también se les usa para indicar un cambio en medio de la pieza o, en ocasiones, para “amarrar” al ensamble cuando los intérpretes pierden la sincronía entre sus diferentes

⁹¹ No obstante, en ciertos ritmos, como el kassá, existe más de un acompañamiento para el kénkeni. De manera similar a los acompañamientos del djembé, el intérprete puede elegir sin mayor problema entre uno y otro o, en el caso en que toque con más que un kénkeni –situación extraña pero que se llegó a observar durante el trabajo de campo–, los intérpretes se pueden repartir los diferentes acompañamientos.

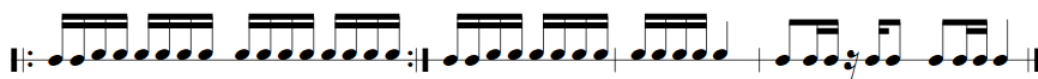
⁹² En ocasiones nombrados “elaves” o “llaes”.

acompañamientos. Cuando se usan para terminar la ejecución, además del llamado se “eierra” con un golpe en el siguiente pulso después de éste. A diferencia de los acompañamientos, no se ejecutan de manera repetitiva. Su uso se restringe al djembé solista, aunque se menciona que en algunos ritmos, como el soli, el sangbang también utiliza una especie de llamados.⁹³ Por lo general, aunque no siempre, en cada ritmo se emplea un llamado diferente que en los demás, siendo un rasgo mayormente diacrítico. Eventualmente, un ritmo puede tener más de un llamado o, en ocasiones, se utilizan diferentes versiones más o menos elaboradas sobre un esquema básico común.



Transcripción del llamado para ritmo kassá.

Por su parte, la expresión *échauffements*, –en francés, –sobrecalentamiento” o –alentamiento excesivo”– denomina a un conjunto de gestos climáticos que se suelen utilizar para concluir los solos u otras secciones, para “avivar” la ejecución y, en ocasiones, para acelerar el ritmo. Los *échauffements* de diferentes ritmos pueden ser muy similares entre sí, y en un mismo ritmo se pueden utilizar diferentes *échauffements* con distintos grados de elaboración. Por lo general están constituidos de figuras rítmicas –erradas” –en que se percute en todos o en la mayoría de los valores mínimos operacionales– que se repiten varias veces, concluyendo con un llamado.⁹⁴ Comúnmente es ejecutado por el djembé solista, aunque, dependiendo de la habilidad y conocimientos de los intérpretes, los dundunes tienen la opción de variar sus acompañamientos para seguir el *échauffement*.



Transcripción de un échauffement del ritmo kassá.

Para ilustrar mejor el funcionamiento de los elementos descritos se propone abordar un ejemplo concreto obtenido durante la investigación. Se trata de un arreglo interpretado en la

⁹³ Sim Bringas, entrevista.

⁹⁴ Según el músico Francisco Martínez, este último gesto es opcional y, en un grado de experticia mayor, los intérpretes pueden prescindir del mismo (comunicación personal).

Feria de los Colores, los Sonidos y los Sabores⁹⁵ por el grupo Efecto Tambor –del cual fui integrante durante una parte del trabajo de campo–.⁹⁶ Aunque las estructuras de los arreglos suelen ser memorizadas, en este caso se dispone de una tabla elaborada por el director del grupo que fue utilizada como un recurso mnemotécnico en los ensayos. Para el ejemplo sólo se retoma el fragmento que se presenta a continuación, sin embargo la tabla completa se ilustra en un trabajo anterior (Barrero, 2013).⁹⁷

Kassá
Corte entrada
Dundún solo
Corte 1
Kassá Soro
Canto
Échauffement
Corte 2
Kassá kankan
Canto
Danza
Échauffement
Corte 3
Solo djembés
Corte salida

La primera casilla indica el nombre del ritmo y de la pieza: un kassá. A continuación se enlista una serie de elementos correspondientes a las diferentes secciones que se suceden en el arreglo, la mayoría de las cuales ya han sido descritas. Así, la ejecución de la pieza iniciaría con un corte obligado –indicación –Corte entrada”–, para proseguir con una a una intervención del dundún –haciendo base” sin acompañamiento de los demás instrumentos –indicación –Dundún solo”–.⁹⁸ Posteriormente se realizaría un segundo corte obligado –Corte 1”–. La indicación –kassá soro” –y más adelante –kassá kankan”– se refiere a variantes del ritmo kassá en las cuales se modifican algunos de sus acompañamientos, en

⁹⁵ Monumento a la Revolución, Ciudad de México, agosto de 2011.

⁹⁶ Se eligió este ejemplo al tratarse de un arreglo interpretado en una presentación, contexto en el cual la estructura formal tiende a ser más clara y más elaborada.

⁹⁷ El fragmento se presenta ligeramente modificado para facilitar su explicación: se decidió suprimir unas líneas horizontales que agrupaban las secciones utilizadas por el director del grupo como una especie de números de ensayo. También se separaron –canto” y –baile”, indicaciones que en la tabla original fueron escritas juntas por el director para ahorrar espacio, pero de acuerdo con la explicación expuesta anteriormente corresponde a dos secciones diferentes. Es importante reiterar que la tabla es un recurso mnemotécnico.

⁹⁸ Esta indicación no se debe confundir con realizar un –solo de dundún”.

este caso corresponde a una sección en que los diferentes instrumentos permanecen –haciendo base”.

La indicación –Canto” implica una intervención vocal acompañada del resto del ensamble –haciendo base”⁹⁹ y es seguida de una indicación para realizar el *échauffement* propio del ritmo en cuestión, gesto con lo cual concluiría la sección. Posteriormente se indica la realización de un tercer corte –Corte 2”-. La indicación –Danza” se refiere a la ejecución de una coreografía realizada por las bailarinas del grupo que, de modo similar a la sección de canto, culminaría con un *échauffement*. Posteriormente la realización de un cuarto corte –indicación –Corte 3”-. La indicación –Solo djembés” sí corresponde a la realización de una intervención improvisada con un rol protagónico de los djembés. La pieza acabaría con un último corte –indicación Corte de salida”-.¹⁰⁰

2.3. “SABER TOCAR”: APRENDIZAJE Y COMPETENCIA

De alguna manera estas músicas se han vuelto parte del paisaje sonoro de la Ciudad de México, no obstante, como se explicó en el capítulo anterior, el círculo de personas que las realizan es reducido. Fuera de este ámbito algunos aspectos de la música o la danza pueden parecer ininteligibles, especialmente a medida que las interpretaciones adquieren un mayor grado de complejidad. Por ejemplo, el músico Luis Ruiz –Villo”- comenta al respecto de la recepción del público en las discotecas:

¿Para qué vamos a tocar dundumbás [en el antro] si ni los van a entender? Lo que quieren es bailar y que les toquemos ritmos súper sencillos, tipo reggaetón o cosas así, que para sus oídos sean muy bailables y prendidas ¿no? Que igual para nosotros son cosas muy sencillas de tocar [...] La gente [que asiste a las discotecas] no sabe cómo bailarlo ¿no? No tienen ni idea de dónde está el tiempo. [...] tocamos [ritmo] dundumbá ¿no? En un antro, y como que

⁹⁹ En este caso particular a cargo de las bailarinas del grupo que, además de cantar, acompañaban al ensamble con la interpretación de chékeres en aquellos momentos en que no bailaban.

¹⁰⁰ Varios de los elementos descritos se pueden observar en el video *danza africana en la feria del libro 2015 (kassa)* <www.youtube.com/watch?v=Bx1RByJftmA> donde aparecen integrantes de la agrupación Nantamba. Al terminar el primer minuto del video concluye el solo de djembé y puede escucharse un *échauffement*, rematado por el llamado –justo en el momento en que el solista levanta su brazo izquierdo–, seguido de un corte de todo el ensamble. Otros elementos son más fáciles de identificar con la descripción realizada a lo largo del apartado.

los veo sorprendidos, pero nadie baila ¿no? Nadie baila porque nadie sabe como bailarlo, nadie le encuentra el tiempo a la música porque estábamos todo bien acostumbrado a los 4/4.

En el contexto mexicano el conocimiento acerca de cómo tocar el afro, cómo bailarlo o cómo apreciarlo depende del interés de quienes deciden dedicarse a estas prácticas y no es algo que se aprenda por enculturación como sucede con otros tipos de música como la cumbia o la salsa en algunos contextos, por ejemplo. A diferencia de lo que ocurría anteriormente con los *griots* –cuyo saber se encontraba tradicionalmente restringido a los miembros de esta casta– o de lo que ocurre en la actualidad con los tambores cubanos de santería –que aún relocalizados en México requieren de ritos de iniciación para su aprendizaje–, durante el trabajo de campo no se percibió alguna restricción específica para aprender esta música. Básicamente, para tocar afro solamente se requiere tener acceso a la información sobre los ritmos y sus estructuras descritas anteriormente y la dedicación para desarrollar la habilidad requerida para su ejecución. A propósito, el músico Marco Rico comenta –yo creo que todo mundo es capaz de tocar... cualquier música, siempre y cuando tenga una disciplina”.

Comúnmente el aprendizaje tiene lugar por imitación y se pudieron distinguir cuatro fuentes básicas de información que no son excluyentes entre sí: (1) los cursos y los talleres que se organizan periódicamente y las clases particulares o colectivas, ya sean impartidos por maestros mexicanos o africanos, (2) los viajes al África que se mencionaron en el capítulo anterior, (3) algunos materiales como videos, grabaciones fonográficas, métodos de percusión escritos y formas simplificadas de notación musical,¹⁰¹ (4) la información que se comparte o que se va –obando”¹⁰² al escuchar o ver a otros músicos y bailarines.

Cabe anotar que estas expresiones son inexistentes en los programa de estudios de las escuelas públicas de música o danza¹⁰³ y que en escuelas privadas de música es bastante

¹⁰¹ El acceso a estos recursos se ha facilitado con el desarrollo de la internet.

¹⁰² Según Zanetti (1996), algunos djembefolas reconocidos como Soungalo Coulibaly se hicieron de su saber al –obar” los ritmos, es decir al escucharlos de otros percusionistas mientras estos tocaban, y memorizarlos para luego reproducirlos sin que nadie se los hubiera enseñado formalmente. Esta apreciación también aparece en algunas de las entrevistas realizadas en la Ciudad de México.

¹⁰³ No forma parte de los programas de estudios de las Escuelas de Iniciación Artística del INBA –en donde han estudiado algunos pocos músicos y bailarinas de la escena– y de las instituciones de educación superior como la Facultad de Música de la UNAM –anteriormente Escuela Nacional de Música–, el

inusual conseguir clases de instrumentos como el djembé. Escasos músicos o bailarines de la escena tienen educación formal en estas áreas y los pocos que cursaron estudios formales manifestaron que mayormente fue una experiencia desilusionante –en el mejor de los casos– y traumatizante –en el peor de ellos– en las escuelas de música o de danza. Tampoco se acostumbra a expedir certificados de participación en los cursos que se realizan al interior de la escena.¹⁰⁴

No se identificó un patrón establecido para la adquisición de conocimientos ni del desarrollo de habilidades; aunque se observó una actitud competitiva respecto a la habilidad en algunos miembros de la escena, cada quien aprende según sus intereses y posibilidades. También se observaron diferentes tipos de valoraciones respecto a “tocar más” o “tocar mejor”, que indican un nivel diferenciado de habilidad y de conocimiento además de una percepción inicial de varios intérpretes que consideraban el afro como música fácil de tocar cuando empezaban su práctica. Respecto al momento en que estaba empezando a tocar, el percusionista “Alex” Rodríguez comenta:

En ese tiempo se me hacía muy fácil. No sé, yo pensaba que era como sólo [...] llevar patrones muy sencillos, nada más. Y era como hacer la fiesta nada más... y entre más éramos, pues más chido ¿no? Ajá, o sea, tocando, y que pues la gente lo disfrute [...] Sí llegué a tocar en Coyoacán. Éramos muchos, muchos djembés... Pero pues ahí cada quién más bien llevaba el instrumento que tenía y pues era tocar ¿no?, y lo que te saliera del corazón.

Comparándolo con su posterior aprendizaje añade:

Entonces, este...ahí ya fue que comprendí que no era tan sencillo como se ve ¿no? [...]Yo me imagino que es como un triángulo así, la percusión ¿no? [Forma un triángulo con los dedos] Y vemos como la puntita, así, los chavos que ves en la calle ¿no? Y dices: —¡sí, tocar el tambor es [fácil], ay sí” ¿no? Pero ya cuando te empiezas a meter, empiezas a ver que realmente se empieza a abrir el mundo...Y que ¡no! ¡Es un universo! ¿No?, ¡es un universo

Conservatorio Nacional de Música o la Escuela Superior de Música, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea o la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Eventualmente se encontró publicidad de cursos de danza o percusión en los sitios web oficiales de la UNAM, pero éstos se inscribían en un contexto de actividades recreativas más que programas oficiales de formación.

¹⁰⁴ No obstante, la calidad como intérpretes de muchos de ellos se hace evidente incluso para alguien que no conozca el código.

lo que hay que estudiar! Y que realmente si quieres tocar, pues sí es mucho más de lo que se ve en la calle.

Básicamente “saber tocar” o “tocar bien” hace alusión a conocer los diferentes ritmos y las estructuras que los caracterizan, pero además a desarrollar diferentes competencias que permiten implementar este conocimiento en la ejecución de un instrumento, tanto de forma individual como colectivamente. Al juzgar la calidad de un intérprete o su ejecución, los entrevistados manifestaron tener en cuenta aspectos como:

- La calidad del sonido que se produce con el instrumento, atributo relacionado estrechamente con la técnica “aquellos elementos de la mecánica corporal que permiten una adecuada emisión del sonido”. En particular se valora que se pueda distinguir claramente entre los diferentes timbres utilizados en los tambores y el volumen requerido para que un instrumento se pueda escuchar en medio de otros que participan en una ejecución. Por ejemplo, “Alex” explica que:

Hay cierta forma de pegarle al djembé o de pegarle a los dundunes ¿no? O sea, también ahí te das cuenta si alguien toca o no toca [...] En la forma de verle las manos, de cómo lo hace. O sea, que por eso te digo [...] primero hay que dedicarle un rato a eso, a la técnica, y luego ya cómo aprender a hacer ritmos. Porque hay mucha gente que hace ritmos y así, y se escucha horrible. Se pueden saber 150,000 ritmos y tocarlos horrible.

- La fuerza y la resistencia, expresadas en algunas oportunidades en términos de “condición física”. El primer aspecto se asocia con el volumen, recién descrito, y el segundo con la capacidad de mantener la calidad de una ejecución a pesar del cansancio físico propio de una actividad tan exigente físicamente.¹⁰⁵ Como comenta Sim, “para aventarte todo un *show* de afro [...] sí necesitas entrenarte ¿no? No es así que llegas y agarras el dundún y, aunque te sepas el ritmo, pa’ aguantar el toquín sí está pesado, [se requiere] mucha condición física también”.

¹⁰⁵ Varios percusionistas comentan que llegaron a orinar sangre luego de las sesiones de ejecución, consecuencia del esfuerzo al que es sometido el cuerpo. Este síntoma también aparece en la ejecución de otros tipos de tambores, como los tamborines con que se interpreta el candombe uruguayo. Sobre este tema se halló un artículo médico titulado *Pigmenturia e injuria renal aguda luego de percusión intensa de tambor* (Tobal et al., 2006).

- La precisión rítmica de la ejecución. Esto se refiere tanto a la estabilidad del tempo al tocar –especialmente que no disminuya por efecto del cansancio– como a la exactitud al ejecutar las figuras rítmicas propias de cada estructura.¹⁰⁶ Como se ha visto, la música es polimétrica y se pueden superponer diferentes estructuras rítmico-melódicas con diferentes pulsos y subdivisiones; dichas estructuras se yuxtaponen de modo que se produce una sincronía particular entre ellas, funcionando como una especie de engranajes. Se busca que dicha sincronía se produzca adecuadamente, a lo cual se le suele llamar estar “ensamblado” o “afinado”. Como comentan “Cloló” y “Villo”:

–Cloló”: Las melodías [de los dundunes] pudieran ser fáciles, pero lograr hacer sonar todo... como limpio, claro, es difícil. No sé cómo explicarlo. Como que cada quien haga su trabajo bien; dónde debe de ir cada campana y cada golpe en el parche, esa es la idea ¿no? Porque así suena bien, [...] ése es el objetivo, yo creo, de... estudiar, hacer las melodías claras y ya después de ahí hacer tus cortes, tus cantos, muchas cosas a partir de la melodía.

–Villo”: Te das cuenta también porque lo que tocan, a veces, son como ritmos africanos mal tocados ¿no? Tú ya los estudiaste [los ritmos], ya los aprendiste y puedes llegar a escuchar allá un djole mal tocado ¿no? Fuera de tiempo, se pierden del tiempo, se mueven, se mueven del tiempo. Por eso, a eso me refiero con que son malos.

- La habilidad para desarrollar adecuadamente un solo, elemento que también aparece en las interpretaciones dancísticas. Aunque un solo se considera comúnmente como un espacio de libertad interpretativo que depende de la creatividad de cada músico, al ejecutarlo se valoran el uso de ciertas estructuras rítmico-melódicas características del afro –ocasionalmente llamadas “frases”–,¹⁰⁷ la manera en que se “juega” con el tiempo y con la melodía de los dundunes y, si el djembé solista acompaña la danza, la coherencia de las frases ejecutadas con los pasos de esta última. “Alex” Rodríguez y Sim Bringas explican:

¹⁰⁶ Como se explicó en el apartado anterior, la música utiliza valores de duración estrictamente proporcionales y las pulsaciones son divisibles en valores operacionales mínimos. A partir de esta noción se entiende que se perciba que alguien toca “fuera de tiempo”.

¹⁰⁷ Algunos músicos como Aarón aseguran que también hay frases características de cada ritmo, aunque la corroboración de esta afirmación, que requeriría un análisis riguroso, escapa al alcance y propósitos de la presente investigación. Durante mi aprendizaje del djembé, una de las correcciones más frecuentes tenía que ver con mi manera de solear, pues en mi quehacer como percusionista me había habituado a otros tipos de músicas que utilizan frases y dinámicas diferentes a las de dicho instrumento.

—Ale²: Solear no tiene que ver con el movimiento rápido de las manos. A mi percepción ¿no? [Tiene que ver] con ir acompañando el ritmo que está [sonando]. Haciendo frases que vayan de acuerdo con la conversación del ritmo que estamos tocando. Así...yo pienso más así al ir acompañando esas cosas, que ir moviendo las manos así de —wawawawa” [canta y actúa como si tocara un solo muy rápido] ¿Sí me entiendes?

Sim: Te das cuenta quién tiene buen sonido, quién hace buenas frases [en los solos], quien tiene buena cadencia ¿no?

Además de los elementos anteriores aparece la noción de “cadencia” —también “vida” o “swing”—, elemento que requiere, e indica, un mayor grado de sensibilidad hacia la sonoridad propia de esta música y que algunos explican como una sonoridad o un “sentimiento” específico de la manera en que tocan los africanos. Aarón intenta explicarla de la siguiente manera:

Su transmisión [de los africanos] es por medio de la imitación y cada quién lo va absorbiendo de una manera [...] Hay como la diferencia de...Cuánto puedes absorber de ese maestro, qué tan capaz eres de obtener ese swing del profesor ese... ese sabor [...] Por ejemplo, aquí en la música [...] [al] aprender el djembé, importa hasta el juego de manos. Es decir, la forma en que hagas el movimiento: si inicias con una mano, si repites esa mano. Cambia el sabor de la música [...] No es lo mismo, a lo mejor, hacer un [canta un acompañamiento de djembé] sin repetir la mano que con repetir la mano [...] Con los profesores yo trato de [...] sentarme a lado de él [siempre] No viéndolo de frente, sino estando al lado de él, para imitar sus movimientos. Como te digo, hasta el movimiento de las manos, porque sí es importante. Yo he visto muchas personas que lo hacen como ellos, o sea, tal vez lo entienden, pero le ejecutan de una manera diferente y sí cambia el sonido y cambia la intención.

No obstante, el común de las personas que trataron de expresar verbalmente a qué se referían al hablar de cadencia manifestó alguna dificultad para ello.

—Ale²: No sé cómo expresarlo, eso es como difícil de expresar. [...] Como darle vida, darle vida a un ritmo ¿no? Antes de solear, y antes de, de hacer todas esas cosas, que hacen mucho en el afro [...] el ritmo tiene que tener una vida propia ¿no? Tener como...no sé, sentirlo [...] es que no sé cómo expresarlo.

Sim: casi siempre son tresillos y dieciseisavos,¹⁰⁸ pero realmente imprimirle el sentimiento y la cadencia que lleva, pues imposible; pues siempre tú lo ves en una partitura, lo interpretas como está en la partitura [...] Te dabas cuenta que sí tiene otra cadencia, otra forma de tocar. El “Memo” [Guillermo Siliceo] lo mismo ¿no? Porque ha ido allá [a Guinea] [...] Es que sí es difícil definir la cadencia, pero finalmente pues sí te dabas cuenta de que el “Memo” tocaba distinto

La descripción ofrecida para el concepto de cadencia remite a la idea de *groove* o *swing*, elementos igualmente complicados de definir. Por otra parte, la experiencia en campo permite describir la idea de cadencia como una noción equiparable con el concepto de “fraseo” en la música occidental. Aunque cada ritmo tiene una manera particular de acentuarse, también se percibió una particularidad rítmica similar al *laid out* –efecto que se obtiene al tocar ligeramente detrás del pulso sin desacelerar el tempo– y, en algunos ritmos como el kassá, una sensación de *shuffle* –percepción de una subdivisión atresillada y, ocasionalmente, la acentuación de la última subdivisión del pulso, propia de algunas músicas como el *jazz* o el *funk*–.

Los elementos descritos se ponderan de diferentes maneras: mientras que algunas personas parecen más inclinadas a valorar el desarrollo de la velocidad, la fuerza y el virtuosismo predominantes en la estética de los ballets y del estilo *chauff* de los contextos urbanos, otras tienen una mayor preocupación por trabajar elementos como la claridad del sonido, la coherencia de los solos o la cadencia –aspectos que asocian con formas más “tradicionales” de ejecución–; sin embargo, ambas posturas son avaladas por medio de los estilos de ejecución de intérpretes africanos, remitiendo a un sentido de autenticidad.

Tocar no es la única actividad que requiere competencia en esta música. Cualquier persona que baile debe ser capaz de reconocer los mismos elementos que un músico y debe tener una habilidad técnica, solamente que no se enfoca en la ejecución de un instrumento sino de la danza. Por ejemplo, entre las competencias de un bailarín están el poder reconocer la sensación de pulso entre la polimetría de los dundunes, ejecutar los pasos “a tiempo”, identificar los llamados o los *échauffements* que implican cambios en la danza, saber con qué pasos puede indicar a los músicos cuando hacer un *échauffement* o un

¹⁰⁸ Semicorcheas.

llamado y poder jugar con el ritmo si se realizan solos. En las clases de danza que se observaron, por ejemplo, uno de los primeros aprendizajes de los neófitos es el reconocimiento de la melodía característica de los diferentes ritmos, ya que cada uno, además de sus acompañamientos específicos, tiene pasos de danza característicos – elementos que en ocasiones se explican verbalmente y en otras se van asimilando por imitación–.

El “progreso” de un ejecutante involucra básicamente un aumento en la complejidad y dificultad técnica de lo que toca –ritmos que requieren mayor destreza o velocidad– y en el conocimiento que posee –tener un repertorio más amplio de ritmos, frases, cortes y demás–. Siendo así, las nociones de “saber tocar” y “tocar más/mucho” no sólo ponen en evidencia los elementos a través de los cuales se califica la ejecución de un músico, sino que también permiten ver los principios a partir de los cuales se valora la música. Si alguien toca más porque toca un dundumbá frente a alguien que toca un djole, quiere decir que el dundumbá es comparativamente más complejo, más difícil de entender y más difícil de tocar que un djole

Además, más allá de identificar los parámetros propios de la ejecución, que son reconocidos como indicadores de la calidad de un intérprete, al expresar que un músico toca distinto –y mejor– que otros porque ha ido a aprender a Guinea, que no se puede “aprender” la cadencia a través de una partitura, que es importante obtener el *swing* de quien enseña –en lo cual para algunos se juegan detalles mínimos de sus movimientos–, lo que se advierte es que dichos parámetros se elaboran en torno a un ideal sonoro –y coreográfico– en donde una buena interpretación es aquella que se acerca tanto como es posible al referente de africanía que se ha construido.

Junto con el ideal sonoro descrito, existen otros elementos que ponen en evidencia la forma en que la música es valorada por un principio de autenticidad que se basa en la representación de lo “original africano”. Dentro de dichos elementos está la distinción de las fuentes de información mencionadas anteriormente, dentro de las cuales, por ejemplo, va a ser mejor valorado un viaje a Guinea para aprender de maestros nativos frente al estudio de una cartilla de percusión escrita por algún autor europeo. Otro elemento es un tipo de contenidos diferente de los conocimientos y competencias que requiere un

intérprete, frente al cual algunas personas se muestran interesadas, como la procedencia de los ritmos que se tocan, su uso tradicional o ritual, la historia de los ballets y la independencia de Guinea o de los intérpretes africanos que gozan de mayor reconocimiento.

Además, y como se ha podido ir dilucidando, –saber tocar” designa una competencia incorporada. Al inicio de este apartado se expuso que las restricciones en el aprendizaje de esta música –o danza– parecen limitarse al acceso a la información sobre la misma y a una práctica o entrenamiento. En este proceso de mejoramiento como intérprete, la obtención del conocimiento y el desarrollo de habilidades están vinculados estrechamente con ese trabajo que a su vez implica la transformación del cuerpo de los intérpretes. Este fenómeno fue explorado en un trabajo anterior (Barrero, 2013), en el cual se retoma al musicólogo Rubén López Cano (2005) y a Michael Berry (2009), quienes exponen que el adiestramiento de un cuerpo en pos de la música produce su transformación, para concluir que ese cuerpo transformado habla de un cuerpo anhelado en tanto éste es construido con un criterio específico, en especial siguiendo el parámetro de un cuerpo que tenga la habilidad para ejecutar, pero que también soporte el rigor de la música y el baile. De acuerdo con lo anterior:

Un ejemplo de esto ocurre en el aprendizaje del *djembé*. Dado que este tambor se toca golpeando con las manos, es común, luego de algún tiempo de práctica, que los dedos se inflamen, surjan callosidades e incluso, en ocasiones, la piel se rasgue y sangre [...] La mano sangrando de aquel joven [con quien mantengo un breve diálogo durante el IX Festival del Tambor y las Culturas africanas, 2012] y el orgullo con el cual me la mostraba puede interpretarse como una evidencia de su quehacer que queda inscrito en su propio cuerpo, un registro de quien se está transformando físicamente en un *djembefola* (Barrero, 2013).



Otro ejemplo de lo expuesto: José Romero “Pepe” enseñando su mano tras participar en un dundumbá, Monumento a la Revolución, febrero 17 de 2013. Foto del autor.

Por otra parte, se puede observar la noción de autenticidad, previamente referida, al revisar las condiciones de creación de estas músicas una vez relocalizadas en México. El espacio creativo se restringe a la elaboración de ~~piezas~~” o ~~arreglos~~” a partir de los elementos descritos en el apartado anterior, muchos de los cuales, como se ha dicho, son percibidos como entidades acabadas. Los ritmos se aprenden, no se crean, pues aun cuando se sabe que algunos de éstos han sido modificados por diferentes djembefolas africanos a lo largo de los últimos cincuenta años, son concebidos como creaciones de otra cultura, ajenos y que no deben ser intervenidos. De esta manera, alterar un acompañamiento puede ser considerado un error –un patrón mal aprendido, por ejemplo–, y por lo tanto será corregido, o quizás se admita que es una creación, en cuyo caso entraría, probablemente, en una nueva categoría como ~~fusión~~”. Esta condición no necesariamente implica una descalificación ante tal práctica, pero sí pone de manifiesto una especie de censura que apuntala límites del

afro y la concepción de lo auténtico, aunque dichos límites no dejen de ser difusos. El músico –Elocló” advierte esto al compararlo con la realización de *covers*:

Uno está reinterpretando, uno está haciendo *covers* de esa cultura [...] como un *cover*, porque al fin y al cabo eso ya está hecho. Los ritmos, los cortes, todo, ya lleva muchos años ¿Uno qué va a poder inventar? Uno puede, sí, fusionar [...] pero, como crear ahí y ser como dueño de esa verdad, no.

Continúa más adelante

En sí, son ritmos establecidos, como la familia de los dundumbás, ya son ritmos hechos; de los dundumbás, de los kassás [...] Todo eso ya es música hecha, que ya no hay nada más que hacerle. Uno sabe que el dundumbá va [canta la melodía de los dundunes] y ya no hay para más. Pero tú con esa información pues ya haces arreglos, matices, no sé. Ya es eso como lo que son los *covers*, uno ya lo arregla como a lo que sepa y a las posibilidades que tenga como banda.

Aunque la apropiación y valoración del afro es mediada por la noción de lo auténtico, la rigidez y conservadurismo que ello ocasiona evidencia cierta percepción de desgaste en la música, en algunos músicos y parte del público. Ante lo recién expuesto, algunos miembros de la escena expresan interés por salir de este parámetro a través de las fusiones –integrar estructuras o tratamientos propios del afro con elementos de otros tipos de música o de danza–, bien sea como una especie de estrategia comercial o como la búsqueda por satisfacer una necesidad creativa. También se comenta que luego de más de diez años de tambores africanos en la Ciudad de México, estos no sólo siguen siendo ininteligibles para un sector mayoritario de la población sino que además han dejado de ser una novedad, perdiendo en parte su interés. Al respecto se pueden referir los siguientes extractos de las entrevistas realizadas:

—Ale”: No quiero estar haciendo un *show* de veinte minutos, igual durante tres años y que me estén pagando lo mismo o cada vez hasta menos ¿no? [...] En el camino me di cuenta que me gusta mucho el Afro y así, pero yo quiero hacer, pues, también como lo mío ¿no? No necesito estar haciendo un ritmo tradicional de algún lugar que aparte que ni conozco. [Hacer] Mi música ¿no?

Aarón: Al final se cae que es un espectáculo e imitación de un ballet africano. Estamos haciendo afro y a lo mejor habrá quien se auto engañe y diga —nosí estamos haciendo [algo diferente]”, pero en realidad no [...]Estoy convocando amigos con los que toco o con los que he tocado alguna vez, que me gusta, y con los que creo que podemos hacer cosas más interesantes

Esto también es visible en la forma de abordar las presentaciones de los diferentes grupos, pues mientras Gberedouka se centraba en la idea de hacer música “tradicional”,¹⁰⁹ Los Kemaravilla buscaban innovar en sus propuestas para desapegarse del modelo del ballet, así fuera con elementos simples, como cambiar el vestuario mientras se presentaban en la calle, hacer bromas a la gente que se quedaba a observarlos o cantar fragmentos de canciones conocidas de otro tipo de repertorio.

Para recapitular, frente a la diversidad de manifestaciones que se engloban bajo la categoría de afro, tema que se abordó en el capítulo anterior, se debe destacar el rol que tuvieron los ballets africanos y su carácter de espectáculo en la conformación de una estética que se volvió el referente preponderante de la música guineana y que se exportó fuera de este país. Al llegar a México, esto redundó en la instauración de ciertos rasgos que pueden ser considerados aspectos diacríticos del afro. Entre ellos destacan la preferencia por la ejecución de ciertos instrumentos que son considerados como “auténticos”, dentro de los cuales prevalecen los tambores y, en especial, el ensamble instrumental de djembés y dundunes que se estandarizó durante el desarrollo de los ballets “resaltando también la escases de repertorio cantado”; la ejecución de repertorios que aparecen como colecciones de ritmos de los cuales se retoman los aspectos formales; un conjunto de competencias que se codifican en juicios de valor como “saber tocar”, o “tocar bien”. Al estudiar este último elemento se vio que existe un grado de conocimiento diferenciado y que, además de sopesar la habilidad o calidad de un intérprete, la valoración de la música gira en torno a las nociones de autenticidad y complejidad.

¹⁰⁹ En las entrevistas realizadas —Cló”, integrante del grupo, manifestó que se enfocaban en la interpretación de un estilo más tradicional. Como sea, es difícil hablar de un purismo radical, pues pese a esta orientación, en ocasiones se presentaban con atuendos “típicos”, que se describen en el siguiente capítulo, y en otras con playeras de baloncesto estampadas con el nombre del grupo. De manera similar, eventualmente incluyeron en su repertorio alguna pieza venida de otro ámbito.

A partir de la revisión realizada en los dos últimos apartados se puede observar que las ejecuciones son el resultado de la puesta en funcionamiento de un principio de construcción de la música, o de un código musical, conformado por un conjunto de unidades de diferente nivel jerárquico, unos tipos de unidades y sus reglas de combinación. Aunque esta descripción supone tan sólo una aproximación a la dinámica de una música que llega a ser mucho más compleja en el momento de su ejecución, este procedimiento permite observar la forma en que la música se genera a partir de dicho código y subrayar que, para ser eficaz, éste debe ser adoptado, compartido y valorado por una colectividad.

3. La “banda”: dinámicas y actores en la escena afro de la Ciudad de México

Tras haber estudiado los procesos que dieron lugar a la conformación de una colectividad congregada en torno a la práctica del afro en primer lugar y los recursos musicales a través de las cuales se negocian los elementos más estables de éste en segundo, y teniendo en cuenta que, como considera Straw, la cultura requiere de inversiones en el espacio y en otro tipo de recursos –lo cual también implica un compromiso de transformación con intereses económicos, tendencias dominantes y múltiples ordenamientos de política y regulación públicas” (2004, p. 413)–, cabe preguntarse qué actores intervienen en la escena afro de la Ciudad de México, cuáles son los recursos que se movilizan, sus formas de organización, cómo se relacionan entre ellos y con instancias que están más allá de la escena.

Para dar respuesta a estas interrogantes, en el primer apartado de este capítulo se abordan algunos aspectos generales, continuando en el segundo con las formas de agrupación utilizadas por los miembros de la escena, lo cual además permite observar los diferentes objetivos que persiguen y las dificultades que enfrentan al tratar de desarrollar sus prácticas. El tercer apartado propone la noción de núcleo-periferia para explicar las diferentes maneras de participar y los distintos grados de compromiso de los miembros de la escena, lo cual lleva a reflexionar sobre la baja inserción de la actividad de la escena en un ámbito laboral estable y las maneras en que los participantes gestionan recursos. En el cuarto apartado se estudian las relaciones entre los intérpretes y diferentes instituciones gubernamentales y privadas mediante las cuales se da esa gestión, para finalizar con un último apartado que constituye un breve recuento de la conectividad existente entre la escena e instancias que van más allá de la delimitación territorial de la Ciudad de México, elaborada a través de los conceptos de escena translocal y escena virtual.

3.1. ASPECTOS GENERALES

Tanto Straw (2004) como Bennett (2004) señalan que otros conceptos anteriores al de escena –como el de subcultura, comunidad o movimiento– han perdido la capacidad de contener la variedad de actividades y la movilidad del fenómeno que buscan explicar. Entre otras razones porque los miembros de una escena no están delimitados necesariamente de acuerdo con una división de clase, género o etnicidad (Straw, 1991).¹¹⁰ Además, la definición de escena no implica una unidad de escala y nivel de abstracción dada a priori, sino que plantea que ésta debe construirse según los requerimientos de cada caso de estudio en particular.

El círculo que conforma la escena afro de la Ciudad de México es más bien reducido si se toman en cuenta los más de veinte millones de habitantes que tiene la ciudad; constituye un colectivo en donde no todos sus integrantes están necesariamente articulados entre sí y en donde existen diferentes grados de participación e intereses heterogéneos. Las personas que se dedican a las prácticas estudiadas se pueden caracterizar tendencialmente como miembros de un amplio rango dentro de la clase media urbana,¹¹¹ mayormente jóvenes o que se involucraron con las mismas cuando eran jóvenes. Entre los entrevistados es semejante la proporción de individuos que no acabaron la preparatoria y los que empezaron una carrera universitaria –aunque entre estos últimos pocos la concluyeron–. La ausencia de educación musical formal es un denominador común, de manera que su conocimiento en el área se ha dado sobre todo de modo empírico y, generalmente, se limita al afro, aunque también se observaron algunos casos de individuos que incursionaron en esta práctica para luego desplazarse a otros tipos de músicas –mayormente prácticas concebidas como músicas de matriz africana– y viceversa. Según se pudo ver, el conjunto de personas dedicadas a la danza es significativamente mayor al de los músicos y está integrado principalmente por mujeres, mientras que aquéllos suelen ser varones. Salvo los maestros

¹¹⁰ Cabe señalar que aunque algunas personas de la escena afro de la Ciudad de México utilizan la palabra “movimiento” para referirse a la colectividad que se forma en torno a la danza y la música de África Occidental en México, “movimiento afro” no connota la idea de movilización política que suele tener el primer término. Para los mismos fines suelen usar indistintamente “banda”: “banda afro”.

¹¹¹ Pese a ello, las clases de danza constituyen uno de los espacios en los que, en todo caso, se hacen más visibles las diferencias existentes en el amplio rango que circunscribe a la clase media, dependiendo de las zonas de la ciudad en las que dichas clases se llevan cabo.

africanos que residen o visitan México, los miembros de la escena no se reconocen a sí mismos como africanos o como afrodescendientes.

Según se habrá comenzado a dilucidar en los capítulos anteriores, la escena afro de la Ciudad de México se configura como un espacio en donde tiene lugar un conjunto de prácticas heterogéneas. En el presente trabajo estas actividades se agrupan en seis categorías que serán abordadas con mayor detalle en el capítulo 4: clases de danza, clases de percusión, eventos culturales, huesos, boteadas y dundumbás. Cada una de ellas tiene características y finalidades específicas; no obstante la diversidad que esto genera, la actividad de la escena gira en torno a la apropiación y reproducción de las formas estéticas características de estas músicas y estas danzas. Es importante señalar que el interés en general se basa en una participación activa más que en una recepción limitada a la escucha, de forma que, a pesar de la diferencia en el nivel de competencia en la música y la danza, gran parte de esta población se sitúa simultáneamente como consumidora y productora – intérpretes y espectadores–.

3.2. AGRUPACIONES, OBJETIVOS Y DIFICULTADES EN LA ESCENA

Dentro de la escena, quienes participan como ejecutantes –músicos y bailarines– emplean diferentes categorías, como –bandas”, –compañías” y –guerrillas” para referirse a agrupaciones que responden a diferentes dinámicas de organización y performance. Aunque optar por un tipo de organización u otra suele depender de los fines que se busquen y ciertos factores circunstanciales, las compañías de ballet africano –como *Les Ballets Africains*– constituyen el referente principal para la mayor parte de los miembros de la escena. A partir de este modelo se conciben agrupaciones que son denominadas –bandas” o –compañías”. Éstas, por lo general, buscan constituirse como agrupaciones estables, se enfocan en la preparación y presentación de un espectáculo –aunque eventualmente pueden participar en otros contextos como los huesos o las clases de danza– y dedican un tiempo considerable a los ensayos. En trabajo de campo se observó que este tipo agrupaciones se conforma aproximadamente de siete o nueve integrantes, sumando músicos y bailarines.

Sin embargo, de acuerdo con la bailarina Asami Gómez, agrupaciones como Konkoba Djeli llegaron a presentarse con más de veinte personas, contando músicos y bailarines, alrededor del año 2006.¹¹²

La expresión “guerrilla” es empleada para referirse a una agrupación que se organiza de forma circunstancial con el fin de cumplir con algún compromiso laboral específico, luego del cual suele disolverse.¹¹³ A las guerrillas comúnmente se les relaciona con los huesos, no presentan una conformación específica y acostumbran a tener poca preocupación por ensayar antes de una presentación, razón por la cual, en aras de poder tocar juntos, los intérpretes que participan en ellas deben tener un conocimiento común del repertorio. Al respecto, el músico Aarón Rojas comenta:

Se arma algo como guerrillitas [...] “¿tú tocas [tambor] dundún, tu tocas [tambor] djembé, pues vente”, y así se va armando [...] Aquí no hay partitura, pero hay el que ya todo se sabe, que ya está en su memoria –el [ritmo] kassá, el [ritmo] tiriba–. Ya todos saben que si te invitan a una chamba, pues los de rigor son siempre los mismos [ritmos]: djole, tiriba, kassá.

También existen otros tipos de agrupaciones que no son concebidas para presentaciones, como los grupos que tocan en las clases de danza, compuestos al menos de algunos miembros base que asisten regularmente a dichas clases, y los grupos de estudio, conformados por músicos que se reúnen con cierta regularidad para practicar o por el gusto de tocar. El músico “Cloclo” comenta acerca de estos últimos:

Hay muchos puntos [...] en la ciudad [en] que se juntan cuates a tocar –cuatro o cinco– con dundunes y djembés. Pero no necesariamente son como una banda. Se juntan y quizás estudian o quizás echan el palomazo, pero hasta ahí. No es como... más allá, y así como ellos sí hay muchos, ahí como tocando. Nada más porque quieren como empezar, aprender

Aunque las bandas son concebidas como agrupaciones estables que se identifican por un nombre¹¹⁴ y cuyos integrantes permanecen en ellas a lo largo del tiempo, habría que

¹¹² La flexibilidad de las formas de organización de las agrupaciones y sus transformaciones a medida que sus integrantes cambian de objetivos también se observa en el caso de la apropiación del bullerengue en Bogotá (Pinilla, 2010).

¹¹³ La expresión se utiliza tanto en la escena como en el ámbito musical de la Ciudad de México en general.

¹¹⁴ A diferencia de los demás tipos de agrupación que se observaron, las bandas se identifican a sí mismas con un nombre, mismo que por lo general hace alusión a algún elemento africano, por ejemplo Bereketé –

entender esto como un ideal, especialmente en el contexto de una escena donde, en realidad, tienden a desintegrarse con regularidad. Es relativamente común que algunos de los miembros de las bandas cambien a lo largo de su existencia y que se invite a diferentes intérpretes que no participan regularmente de las mismas como apoyo para ciertos eventos específicos, variando tanto los integrantes como el formato de las agrupaciones –aunque siempre se busca aproximarse al modelo de las agrupaciones de ballet africano–. Por ejemplo, las bandas Los Kemaravilla y Gberedouka, que se hallaban activas durante el trabajo de campo, se conformaron previo al inicio de éste y se desintegraron poco antes o simultáneamente a su culminación. Por esa misma época se tuvo noticia de la constitución de otra agrupación llamada Kairaba¹¹⁵ y, posteriormente, de una más llamada Nantamba – en la cual participaron algunos ex integrantes de Gberedouka–. El percusionista “Clocló”, miembro de la agrupación, comenta que en tres años y medio

La banda Gberedouka ha sufrido muchos cambios. Los integrantes ya no somos los mismos que empezaron [...] Hemos tenido diferentes etapas, hemos tenido más, este, musical, más tranquila tocando balafón, tocando ngoni¹¹⁶ y hemos tenido también nuestras épocas de... que somos cinco percusionistas y con eso tenemos que sacar el trabajo [...] eso lo vimos ahora en la Ollin [Yoliztli]¹¹⁷ ¿no? Éramos cinco. [Al principio]... éramos ocho o nueve. Sí, sólo músicos. Porque eran cuatro djembés. Hubo una época de cuatro djembés y ahora sólo era uno. En la presentación fueron dos porque pedimos un paro¹¹⁸ ahí, al “Gino”, nos hizo el paro de tocar con nosotros.

A pesar de la desintegración de las bandas o el intercambio de sus integrantes, este factor no implica necesariamente que la escena decaiga. Además de la estabilidad que ha alcanzado por medio de las clases de danza y otro tipo de actividades que no necesariamente transcurren en la presentación de conciertos, al revisar los relatos y las trayectorias de los entrevistados se pudo observar que, luego de la desintegración de un

nombre de un instrumento musical–, Madan –nombre de un ritmo maninka–, Kobadia –nombre de otro ritmo que, además, se traduce como “los hombres con suerte”– o Gberedouka –según uno de sus integrantes, traducción de “soy de aquí”–.

¹¹⁵ Se trata de un grupo de jóvenes de Tultitlán, municipio conurbado al norte de la Ciudad de México, que no debe ser confundido con la agrupación fundada por los senegaleses que se instalaron en la ciudad hacia los años setenta u ochenta del siglo pasado (ver apartado 1.2).

¹¹⁶ Como se vio en el capítulo 2, el balafón y el ngoni son, respectivamente, un tipo de xilófono y arpa-láud de África Occidental.

¹¹⁷ Se refiere a un evento realizado en dicho centro cultural poco antes de la realización de la entrevista.

¹¹⁸ Favor.

grupo, es común que sus miembros continúen activos y que también se formen nuevas bandas, muchas veces constituidas por personas que hicieron parte de los grupos desintegrados previamente. Por ejemplo, después de la disolución de las bandas consideradas pioneras, algunos de sus integrantes siguieron con otros grupos y/o dando clases. Así, una parte de los miembros de Banderlux integraron la banda Warabari y otra la banda Bandikoro; Bereketé se reorganizó como Limanya luego de viajar a Guinea alrededor del 2003, y el director de Madan decidió desintegrar el grupo para volver a convocar a algunos de sus miembros poco después bajo el nombre de Mbore. La bailarina Asami Gómez –quien participó en las últimas dos agrupaciones mencionadas– fue parte de Toubala Kono, grupo que también se deshizo, luego de lo cual algunos de sus integrantes fundaron Konkoba Djeli.

Haciendo un ejercicio similar pero partiendo de un único intérprete, se puede exponer como ejemplo la trayectoria del percusionista –Alex” Rodríguez, quien comenta que inició con un pequeño grupo llamado Dabandumba, posteriormente tocó en las clases de la bailarina Irma Álvarez en donde conoció a algunos integrantes de Toubala Kono, grupo al cual fue invitado a tocar. Algún tiempo después, –Alex” decidió mudarse a Playa del Carmen, Quintana Roo, lugar donde, según comenta, fue alumno de Lalo Liconá –ex integrante de Banderlux– y tuvo oportunidad de tocar como invitado con Bandikoro; al volver al Distrito Federal conformó Los Kemaravilla junto con algunas personas con las que ya tocaba en Playa del Carmen.

Algunas personas asocian la corta duración de las agrupaciones con diferentes problemas. Entre estas razones, se encuentran la dificultad para desarrollar una agenda común en una ciudad tan grande y caótica, los roces y a veces rivalidades que se generan entre los miembros –comúnmente expresados bajo la idea de –ego”–, el desequilibrio entre los recursos que necesitan gestionarse para que una banda se mantenga en operación y los ingresos o beneficios que se pueden obtener mediante la misma. Estas dificultades suelen ser acrecentadas por la cantidad de miembros que normalmente tiene una banda. Se citan algunos comentarios de los entrevistados:

- Asami: No sé, yo tengo la hipótesis de que en esta ciudad es muy difícil poder evolucionar con los proyectos [suspira] Somos muchos los que venimos de familias disfuncionales, padres

divorciados; somos muchos los que tenemos complejos; somos muchos los que tenemos mucho dolor, mucho enojo y mucha frustración. Entonces un grupo –decía una chava–, es que es el pinche *big brother* [...] –quien no quiera vivir un *big brother*, no haga un grupo de danza africana; pero quien quiera hacer un grupo de danza africana, un proyecto, aquí, es *big brother*”. Te vas a enfrentar ante los problemas emocionales de tus compañeros y tienes que lidiar con eso porque [...] somos grupos de once, de diez, o sea ¿cómo se coordina en una ciudad tan caótica que vives? Unos pa’ llá, otros pa’ cá, otros p’ acullá; unos estudian, otros trabajan, otros no hacen más que fumar mota.¹¹⁹

- –Elocló’’: Todas las personas [de una banda] tienen muchas cosas que hacer, está su trabajo y bailar, o su trabajo y tocar djembé, o la escuela y tocar balafón, o aquí tienes más cosas que hacer que tocar. Yo creo eso [...] algo formal sí lo puedes hacer, pero el tiempo no es suficiente. No te alcanza el tiempo con tan monstruo de ciudad.

- Asami: El afro desafortunadamente cada vez tiene [un] espacio más restringido, porque haces ruido, y entonces, si tú vas a una casa de cultura no puedes porque interrumpes a la mitad de la escuela [...] los vecinos se quejan. No sé, que hay una serie de complicaciones que nos van metiendo en una situación de estrés. Para poder hacer un pinche ensayo en un lugar decente, tenemos entonces que recurrir a espacios privados y pagar por los espacios para poder ensayar. Entonces ya no es solamente ir a ensayar, es que tienes que pagar cada ensayo para poder ensayar, o sea, pagas para bailar ¿si me entiendes? Y casi no hay funciones

- –Alex’’: Es muy difícil encontrar, o sea, trabajo aquí en la ciudad. [...] de, de percusión africana [...] Entonces ya, pues cada quien tiene que buscar su forma de sobrevivir [...] Yo pienso que por eso es que no hay muchos grupos. Y luego el ego de cada quien, y que –yo sé más que tú” y eso [...] Yo pienso, porque de una forma sí, aunque te lleves mal con alguien, pero si te están pagando y ganas bien, ahí vas a estar [...] Pero aquí, pues no te cae bien y no ganas bien.

Además de señalar algunas dificultades que atraviesan los miembros de la escena para poder llevar a cabo su práctica, estos relatos permiten destacar que la población que conforma la escena tiene diferentes ocupaciones y que no necesariamente se dedica al ejercicio de la música como profesión. Esta situación permite resaltar que cada uno de ellos persigue metas distintas que pueden coincidir o no con las de sus compañeros. En ocasiones, el objetivo de su práctica es la recepción de ingresos –o lo fue en algún

¹¹⁹ Marihuana.

momento de su trayectoria—, en otras se busca un reconocimiento, el mejoramiento como intérpretes o, simplemente, el disfrute de las actividades relacionadas con la música:

—Villo”: Cuando inicié en esto esperaba tener trabajo de la música africana, presentaciones culturales ¿no? Incluso yo pasaba gran parte de mi tiempo estudiando... estudiando y ensayando. Ensayaba con grupo y aparte yo estudiaba en mi casa varias horas al día. Así estuve mucho tiempo, años [...] pero de repente te das cuenta de que no hay trabajo de esto.

—Alex”: [Trabajábamos tocando] en hoteles diferentes, [en] Cozumel, Isla Mujeres, en muchos lugares, pero había un día que descansábamos. [...] Entonces cuando es temporada, hay un lugar allá en Tulum, que te dejan tocar ¿no? Y te pagan ahí creo 300 pesos, a cada músico. [...]. Entonces ahí íbamos y podíamos tocar todo lo que nos había enseñado Rashid [su maestro] y era como nuestro momento así de —wow!” ¿No? Entonces nos iban a ver los del pueblo, o sea, la gente extranjera que vive en el pueblo. Iban a vernos y era como que lo que realmente emocionaba ¿no?, más que ir a los hoteles diario [...] Entonces, pues, esperamos toda la semana para que llegara ese día y poder tocar así, y sí ¿no? De veras era... pues era lo que queríamos ¿no? tocar: tocar lo que queri...lo que nos había enseñado Rashid y lo que él nos había montado y eso, cosa que no podíamos hacer en el otro show [del hotel].

—Koba”: Pues es que si te gusta que te vean, pues sí está chido ¿no? A mí me gusta que me vean bailar, o sea, por eso lo hago. Me gusta que me vean tocar, porque...pues no sé, como que te da cierto...cómo se puede decir...este...vanidad ¿no? O cosas así. En ese sentido ¿no? Pero, o sea, musicalmente hablando, dancísticamente, pues sentirlo está chido ¿no? Cuando te pone feliz, cuando te pone así como en estados muy fuertes ¿no? Porque la danza es muy fuerte y la música también, muy eufórico.

Cabe señalar que aspectos similares se observan en los trabajos de otros investigadores latinoamericanos. Por ejemplo, en su estudio sobre el bullerengue en Bogotá expone la dificultad que en ocasiones tienen los grupos dedicados a esta manifestación para mantener objetivos comunes y las tensiones que se producen en su interior cuando la actividad musical se empieza a ver acompañada del interés por un lucro.

3.3. CAPITAL SUBCULTURAL, PROFESIONALIZACIÓN Y AUTOGESTIÓN

Al articular expectativas y recursos algunos miembros de la escena han desarrollado diferentes estrategias y posturas dentro de la misma. Para explicar esta situación, parece conveniente retomar otro planteamiento de Straw, quien afirma que la relación vertical que se da entre un maestro y un estudiante en espacios institucionales de formación artística es sustituida en las escenas artísticas por una relación espacial de afuera hacia adentro, en donde los neófitos avanzan horizontalmente, pasando de los márgenes de la escena hacia su centro. A partir de lo anterior y con el propósito de apuntalar la idea de un “centro de la escena”, se propone retomar aquí el concepto de “capital subcultural” (Thornton, 1995) al que el propio Straw refiere.¹²⁰ Este tipo de capital “reúne las habilidades interpretativas y la credibilidad vigente que las personas adquieren a través de su participación en subculturas particulares” (Straw, 2004, pp. 414-415).

Desde esta perspectiva, se propone pensar la escena como un espacio concéntrico en cuyo núcleo estarían las personas que tienen más participación, competencia y antigüedad.¹²¹ Conformando un continuo, a medida que la combinación de estas características alejan a una persona del núcleo se llegaría a una “periferia” en donde se podrían ubicar, por ejemplo, las personas que asisten a las clases de danza con un interés lúdico, pero que fuera de ello no establecen mayor relación con la música en cuestión, para finalmente concebir la idea de un “exterior” donde se ubicaría el “público” lego y, en general, la población de la ciudad que no se relaciona con esta música. Cabe señalar que el propósito de este modelo no es medir la “nuclearidad” de los diferentes actores, sino proveer una herramienta heurística para explicar diferentes relaciones y posturas en torno a la escena.

¹²⁰ En Janotti Jr. (2012), Straw manifiesta abiertamente la relación entre su concepto de escena y los planteamientos de distinción de Pierre Bourdieu: “En un nivel fundamental, me mantengo bourdieuano, en el sentido de que creo que la cultura se desarrolla principalmente a través de principios de diferenciación que están atados a una lógica de trayectoria social. El New York Times declaró recientemente que el internet había matado la idea de esnobismo musical, dando a todos acceso a cualquier música disponible, pero soy aún suficientemente bourdieuano para pensar que la gente se reúne dentro de grupos de gusto que tienden hacia la exclusividad.” (2012, p. 7).

¹²¹ Sobre competencia ver el apartado 2.3.

Guillermo Siliceo es un referente obligado para el estudio de esta música en la Ciudad de México, pues encarna, en cierto modo, la idea del núcleo de la escena: fue uno de los primeros mexicanos que viajó a Guinea y uno de los que más veces ha ido, gestionó las primeras visitas de los maestros africanos, así como la de sus maestros suizos, fue fundador y miembro de grupos con gran prestigio en la escena como Bereketé y Limanya – agrupaciones que grabaron dos de las tres producciones discográficas a nivel profesional de esta música realizadas en México–, e incursionó en el comercio de instrumentos africanos. En la actualidad imparte y organiza cursos de percusión con cierta regularidad, continúa vendiendo instrumentos y otros artículos africanos, es una de las personas que más sabe de esta música en la ciudad y, además, toca djembé dentro del conjunto de percusionistas que realiza giras con el artista de pop en español Emmanuel.

Otra persona que se encontraría cerca del núcleo es la bailarina Asami Gómez, quien imparte clases de danza desde hace cerca de quince años en cursos que denomina Afromovimiento. Hizo parte de grupos conocidos como Madan, Toubala Kono y Konkoba Djeli. Ha viajado a Guinea y ha tenido una importante labor como gestora, organizando la visita de varios maestros africanos y varios cursos intensivos de danza. Asami se dedica al afro prácticamente de tiempo completo. Tras una lesión se vio obligada a disminuir su ritmo de entrenamiento y se enfocó en una labor formativa. Aarón Rojas, por su parte, es médico veterinario. Aprendió a tocar mientras cursaba sus estudios superiores, y aunque culminó su carrera se dedicó por completo al afro, labor de la que, según afirma, obtiene su sustento. Toca en varias clases de danza, complementando sus ingresos con la fabricación de fundas y el servicio de mantenimiento para instrumentos.¹²²

Algunos ejemplos dan cuenta de las diferentes estrategias que implementan actores un poco más alejados del núcleo para mediar entre sus intereses y sus posibilidades. De manera similar que Aarón, Sim Bringas también obtiene el sustento de su actividad como músico, pero se considera percusionista, no sólo ~~percusionista de afro~~. Junto con el afro se dedica

¹²² Tomando en cuenta que los miembros de la escena suelen identificarse con diferentes “generaciones”, refiriéndose a grupos de personas que aprendieron a tocar o a bailar en distintos momentos (ver apartado 1.2), habría que apuntar que Aarón pertenece a una generación posterior que Guillermo y Asami, razón por la cual se le podría considerar como un sujeto situado en una posición menos nuclear. Sin embargo, como se indicó, el propósito del modelo formulado no es realizar una medición sino explicar las diversas relaciones y formas de participación de los miembros de la escena.

a otros tipos de músicas que considera más redituables, pues, según manifiesta, con el ingreso que obtiene de tocar afro no puede solventar sus gastos. “Lulú” Villalobos trabaja como docente de química, labor mediante la cual obtiene la mayor parte de sus ingresos. Lleva varios años impartiendo clases de danza africana en el estudio de danza La Cantera, que se localiza en el centro de la ciudad. Formó parte de Toubala Kono, entre otras agrupaciones, y asiste con regularidad a los cursos que imparten los maestros africanos. José Romero, “Pepe”, es un excelente intérprete del djembé. Junto con Asami hizo parte de Konkoba Djeli. Es docente de filosofía y comenzaba una maestría en esta área cuando se realizó el trabajo de campo. Participó en la mayoría de los eventos importantes de la escena durante ese periodo, como los cursos de los maestros africanos.

Hacia la periferia de la escena se puede encontrar a personas como Mario y Susana. Mario supervisa el despacho de camiones de una empresa. Tiene algunos conocimientos básicos de la música africana y otras percusiones. Ha sido artesano y empezó a elaborar tambores para los danzantes mexicas de manera autodidacta, constituyéndose esto en una alternativa económica para él. Dado que, según afirma, no ha tenido recursos para costear clases, terminó por aprender “de oído”. Su interés en la música es ocasional y lúdico; también ha aprovechado para viajar de *ride* a lugares como Guatemala y Belice, costeando gastos como su alimentación u hospedaje por medio de la ejecución instrumental –boteando–.¹²³ Por su parte, Susana es artista plástica de formación profesional. Junto con otras personas participó en clases de danza impartidas por “Koba” Villagrán –clases en las que se paga por asistir–, viendo el afro como una forma de “acondicionamiento físico” o como actividad recreativa.

Al articular la relación núcleo-periferia de Straw con el concepto de capital subcultural, no solamente se obtienen elementos que permiten identificar la constitución de tal núcleo, sino que, además, se hace visible que el recorrido que realiza un individuo de “afuera hacia adentro” –lo cual se daría a través de la acumulación de dicho capital: antigüedad, participación y competencia– se ve favorecido u obstaculizado por las formas particulares en que los actores deben gestionar su involucramiento y participación en la escena y su necesidad de ganarse la vida, situación que implica una constante circulación y negociación

¹²³ Revisar subapartado 4.1.5.

de los diferentes tipos de recursos que implica el capital subcultural. Este fenómeno se puede apreciar en el caso de la bailarina “Koba” Villagrán, quien obtiene una parte importante de sus ingresos por medio de las clases de danza que imparte a varios grupos de personas en diferentes lugares de la ciudad. Parte de ese dinero lo utiliza para pagar los cursos que toma cuando vienen maestros africanos, con el objetivo de aprender y mejorar su calidad como bailarina, lo cual a su vez redunda en su reputación como maestra. Mientras hizo parte de Los Kemaravilla, ese ingreso también ayudó a cubrir los gastos que requería mantener a la banda funcionando. Con este mismo fin, Los Kemaravilla tocaban –boteaban– en la calle Madero todos los fines de semana, actividad que también era un espacio de práctica y de disfrute de la música y la danza para sus integrantes. Como banda asistieron a varias presentaciones en las que no recibieron pago; esta falta de remuneración económica fue compensada por el gusto de pararse en un escenario, ser vistos y escuchados, así como por el robustecimiento de su cierta trayectoria artística.

También se ha observado que, en general, como ocurre con “Koba”, resulta extraño que las personas se anclen a ciertos espacios o roles: suele haber una gran movilidad y muchas de ellas circulan a través de los diferentes espacios que se generan en la escena, gestionando de diferentes maneras los recursos que se requieren y que se obtienen a lo largo de estos circuitos.¹²⁴ Dicha movilidad está relacionada con el carácter heterogéneo de los intereses que los actores buscan satisfacer a través de su participación en la escena –mayormente intereses lúdicos y/o económicos– y con la manera en que gestionan y organizan los recursos necesarios para la realización de su práctica, pues, por la naturaleza de la escena, algunos actores han tenido que aprender a ser “tòderos” –que hacen “de todo” –. Por medio de esta situación se puede observar, como afirma Straw, que en las escenas artísticas “las líneas entre las actividades profesionales y sociales se ven borrosas, ya que cada tipo de actividad se convierte en la coartada para la otra” (2004, p. 413).

A partir de esta descripción se empiezan a manifestar otras dos características de la escena: (1) la falta de integración en un medio laboral estable o la inconclusa profesionalización de los actores y (2) la manera en que se procuran los diferentes recursos

¹²⁴ Como se irá viendo en los capítulos a continuación, en general se redunda en recursos como el dinero, el conocimiento y autenticidad de la música, y en la necesidad expresiva –ser visto, crear y exteriorizar una realidad interior–.

que son requeridos para el desarrollo de las diversas actividades de la escena, expresada por algunos actores como “autogestión”, la cual, si bien ha sido central para la existencia del afro de la Ciudad de México, no está exenta de contratiempos. Hablar en términos de profesionalización en un campo como la música puede ser un asunto un poco delicado si se tiene en cuenta la variedad de condiciones que esto puede implicar dependiendo del contexto. A pesar de que Straw no define como tal a qué se refiere con “actividades profesionales”, esta idea siempre aparece asociada al ámbito laboral (ibíd., pp. 413 y 418). Al considerar la perspectiva de los miembros de la escena con quienes se tuvo interlocución, puede verse la centralidad que tiene el aspecto laboral en la concepción de “lo profesional”, así como lo que se considera un alto nivel en lo que concierne a la interpretación y el grado de compromiso con que se toma. En esta sección se abordará la profesionalización en relación a los aspectos laborales, pues el tema de la competencia, a partir del cual se construye la idea de un intérprete con “buen nivel”, se estudió en el capítulo anterior.

Si bien algunos de los miembros de la escena manifiestan que pueden vivir del afro, habría que señalar que son pocas las personas que lo consiguen, que mayormente se trata de individuos que ocupan una parte nuclear de la misma y que, aún ellos, suelen recurrir a otro tipo de actividades complementarias en diferentes oportunidades para solventar sus gastos. De manera conjunta con el interés de algunos miembros de la escena por consolidarse como intérpretes profesionales –es decir, que obtienen el sustento mediante su práctica musical o dancística–, se ha podido observar la poca penetración que ha tenido el afro en un nicho laboral estable, de modo que esta búsqueda se ve obstaculizada por diferentes factores y son pocos los actores que alcanzan esta meta.

La apropiación y consumo que se ha hecho de estas músicas en la escena se centra en su aprendizaje y ejecución, bien sea como músico o bailarín –independientemente del nivel de competencia que se logre–, más que en su sola apreciación. De manera que quienes disfrutan y consumen este tipo de música son a la vez una especie de productores. Fuera del círculo de personas que saben tocar y bailar, la gente parece poco interesada en su consumo. Existe una demanda relativamente baja que se centra en la asistencia a las clases de danza, ya sea que se busque una actividad recreativa o el aprendizaje y entrenamiento

necesarios para poder participar de la música en un nivel diferente que el de un escucha. Al haber una mayor demanda en este tipo de práctica que en otras actividades –como las presentaciones–, demanda que a su vez redundaba en una mayor circulación de dinero, las clases de danza habían adquirido una gran estabilidad para el momento en que se realizó el trabajo de campo, nucleando parte importante de la actividad de la escena.

Por otro lado y no obstante, la delimitación poco nítida entre el carácter lúdico y laboral del afro, junto con cierto prejuicio hacia el ejercicio de la danza y la música, también dificultan que ésta sea tomada como una actividad profesional. Al respecto “Koba” opina:

No, pues así. O sea, tanto en tu casa,¹²⁵ ¿no? Que no te toman en cuenta. [Te dicen] así como –pue ya ponte a hacer algo más y estudia otra cosa”, –deja de perder tu tiempo” [...] ¿no?, en la mayoría de las personas. En mi caso, me tocó vivir como seis años en que mis padres estuvieran friegue y friegue con que hiciera otra cosa, [...] hasta que se dieron cuenta que realmente era lo que yo quería hacer de mi vida. Y en general a donde tú veas, vas a encontrar a gente tocando en la calle, o si viene a las clases pues hace otra cosa de su vida ¿no? O sea, realmente no es como... profesionalizarse en el afro, pues somos como contados los que realmente queremos hacerlo.

La ausencia de instrucción oficial e institucionalizada para el afro crea espacios ambiguos en los cuales los límites de lo profesional se desdibujan. A falta de estudios profesionales, y muchas veces por la presión económica en que viven algunos de los miembros de la escena, algunas personas –sin la debida formación” buscan un lucro a través de su práctica. Frente a la mayor formación de otros actores, son recurrentes comentarios despectivos sobre aquellos que –aprenden dos ritmos, creen que saben tocar y van a pedir dinero en los semáforos”, o quienes –por haber tomado dos o tres clases ya dictan clases de danza”.

Frente a estas condiciones, es importante destacar el esfuerzo y compromiso de algunos miembros, que se ve reflejado en una labor que ha sido crucial para la conformación y permanencia de la escena. Junto al papel que desempeñaron los diferentes individuos, agrupaciones e instituciones mencionadas al describir la conformación de la escena, durante el trabajo de campo se observaron algunas iniciativas importantes. Se destacan el rol que

¹²⁵ Expresión utilizada en México para referirse al propio hogar.

sigue teniendo Guillermo Siliceo; la labor de más de doce años, enfocada especialmente en la realización de clases y cursos de danza –que incluyen, estos últimos, invitaciones a maestros extranjeros– de Asami Gómez; el trabajo particular de diferentes maestras de danza, como “Koba” Villagrán, “Lulú” Villalobos, Xóchitl Hernández y Paloma Bravo Quiñones, entre otras; la actividad de la bailarina Paloma Bravo Quiñones, que gestiona la visita de diferentes maestros africanos como el bailarín Moustapha Bangoura; y algunas iniciativas, como las de la bailarina Karime Barreiro, que se concretaron en la realización de eventos como conciertos, talleres y un conversatorio acerca del afro en México a través de su proyecto de gestión cultural Silencio Africano, o la de Los Bigotes de Zapata, emprendimiento del percusionista “Alex” Rodríguez que organizó algunos conciertos.¹²⁶

Las actividades referidas conllevan una importante inversión de tiempo, dinero y energía de parte de estas personas –en ocasiones sin un rédito a cambio o incluso asumiendo pérdidas–. Para llevarlas a cabo, sus organizadores se hacen cargo de aspectos como el hospedaje y acompañamiento a los maestros visitantes, la gestión de visas y otros documentos requeridos para su internación en el país, el alquiler de espacios, la realización de la convocatoria y la publicidad de los eventos y la logística, y por lo general asumen los costos en los casos en que los eventos no logran un equilibrio entre ingresos y gastos. Junto a la dificultad que implica la movilización de recursos, y, como se ha mencionado, las complicaciones para crear agendas comunes y coordinar esfuerzos, la bailarina Karime Barreiro resalta que la formación de los miembros de la escena en el ámbito de la gestión cultural se limita en la mayoría de los casos a su propia experiencia empírica, de manera tal que muchas veces emprenden la realización de estos eventos armados únicamente con ganas y buena voluntad. Desde esta perspectiva, es destacable la labor autogestiva que realizan tales personas, sin embargo, esta autonomía debe ser entendida en contexto, por lo que un abordaje más completo de la escena estudiada requiere el estudio de la relación que establecen los intérpretes con diferentes espacios e instituciones que también se han constituido como elementos centrales de la escena.

¹²⁶ Es importante anotar que, dada la fragmentación y el tamaño de la escena, los individuos mencionados son las personas con quienes se tuvo una mayor interlocución durante la investigación de campo, sin ser los únicos que desempeñan este papel de gestores. Además, se observó que diferentes individuos y colectivos asumen dicho rol en otros lugares del país.

3.4. ESPACIOS DE PRÁCTICA

Según explica Bennett, inicialmente ~~el~~ concepto de escena [fue] utilizado ampliamente por músicos y reporteros musicales para describir a los conglomerados de músicos, promotores, fans, etc. que crecen en torno a un género particular de música” (2004, p. 223). Sin embargo, al entrar en el contexto académico, otras definiciones del concepto incluyeron también las actividades que se realizan y las locaciones en que éstas tienen lugar. Para 2012, Straw identifica dos tendencias en el desarrollo de la categoría: (1) formando parte de una serie de unidades socioculturales como tribu o subcultura en donde se presume que existe la música y (2) como un intento de teorizar la relación entre música y espacio o geografía. Esta última tendencia permite poner en la perspectiva del trabajo realizado que, además de los intérpretes, aficionados y otras personas que participan, cobra importancia tomar en cuenta el papel de las diversas locaciones e instituciones que hacen parte de, o que se articulan con, la escena. El propio Straw plantea que se requiere prestar “una mayor atención al papel de las instituciones de bajo nivel, como bares, tiendas, locales en la creación de redes a través de las cuales circulan las prácticas musicales y las personas”, y que ~~una~~ noción de escena no necesita tener agentes humanos activos en su centro; también puede tratarse de redes circulatorias, nodos y caminos” (en Janotti Jr., 2012, p. 3).

Como se ha expuesto, los actores implicados tienen intereses heterogéneos al aproximarse al afro y la realización de las diferentes actividades que hacen parte de la escena requieren la gestión de distintos tipos de recursos. Aunque este tema se verá con mayor detalle en el capítulo 4, algunos de estos recursos pueden ser condiciones específicas de las locaciones, como salones con cierto equipamiento específico, equipos de audio, auditorios o escenarios, por ejemplo. Éstos se suelen gestionar a través de diferentes lugares o instituciones como casas de cultura, gimnasios y estudios de danza, cafés, bares, discotecas y festivales.

Como se expuso al abordar la consolidación y desarrollo de la escena, sus miembros establecieron relaciones con varias de estas instituciones, algunas de las cuales han sido estables y prolongadas, mientras que en otros casos se trató de relaciones más efímeras.

Así, se puede percibir una relación núcleo-periferia, similar a la expuesta anteriormente para los actores, en la que algunas locaciones o instituciones constituyen cierto espacio nuclear de la escena. Lugares como la casa del árbol,¹²⁷ el centro cultural La Pirámide, las FARO de Oriente, Tláhuac e Indios Verdes –en donde se vienen realizando actividades de manera constante desde inicios de siglo–, en su momento el centro de Coyoacán y el parque Tezozomoc, configuran una especie de geografía relativamente fija de la escena dentro de la ciudad. Al mismo tiempo, otros puntos constituyen un mapa que fluctúa constantemente ya que el vínculo entre actores y espacio o institución es más efímero –se trata de *un* centro cultural, por ejemplo, no *ese* centro cultural–.

La mayoría de estos espacios son propiedad de o dirigidos por personas diferentes a los intérpretes de estas músicas, de forma que el acceso a éstos y a los recursos que proveen aparece siempre como parte de una negociación. En algunas oportunidades, las locaciones para realizar ensayos o clases implican un costo monetario.¹²⁸ En otras, como los festivales, la posibilidad de tocar en un escenario –y, por lo tanto, de exponer el trabajo de los intérpretes ante un público o de acumular trayectoria artística– depende de la aceptación dentro de una programación, lo que a su vez depende de la calidad de un espectáculo que suele ser evaluado por un jurado –esté o no familiarizado con los elementos estéticos del afro–. Cabe señalar que, de manera similar al pago que se hace por el alquiler de un espacio para realizar las clases, el montaje de un espectáculo implica el despliegue de diversos recursos como el tiempo y el alquiler de los lugares necesarios para ensayar, el gasto en indumentaria, entre otros. En el caso de algunos trabajos como presentaciones en antros o campañas publicitarias, éstos suelen estar enfocados en satisfacer los intereses o las expectativas del contratante y del público asistente que suele desconocer esta música. Ante esa situación, algunos músicos han optado por hacer *shows* más asequibles tanto económica como estéticamente –disminuyendo la cantidad de personas que participan de un performance o tocando aquellos ritmos que resultan más familiares o comprensibles al público lego–.

¹²⁷ Propiedad de la familia de Guillermo Siliceo en Santa Rosa Xochiac –delegación Álvaro Obregón– en donde se han realizado diversas actividades relacionadas con la escena como talleres, *raves*, y *dundumbás* desde su periodo de conformación.

¹²⁸ Ver capítulo 4.

Los espacios referidos no son exclusivos de la escena del afro. En general se trata de lugares y festivales que dan cabida a otro tipo de actividades y expresiones musicales. Entre estas últimas habría que destacar las músicas y danzas de “matriz africana” que establecen una relación con el afro, entendido como el conjunto de danzas y músicas de África Occidental que han sido apropiadas en el contexto de la escena. Es el caso de lo afrocubano, lo afrobrasileño, algunas expresiones de las costas colombianas y diferentes expresiones afrodescendientes de México, como las de Veracruz y las de Costa Chica, Guerrero. De modo que algunos miembros de la escena afro entrarían a hacer parte de lo que la socióloga Carla Carpio denomina “comunidad afroitinerante”. Esta autora sugiere dicha categoría al estudiar la relocalización de la danza afrocubana en la Ciudad de México, “para denominar a las personas, tanto bailarines como músicos, que participan en los talleres y presentaciones de danza afrocubana, pero que de forma paralela o previa lo hacen en otras danzas africanas o afrodescendientes (afrocolombiano, afroperuano, afroantillano)” (Carpio, 2014, p. 85).

Como se ha señalado en el apartado anterior, muchos de los actores argumentan que el desarrollo de la escena afro de la Ciudad de México ha tenido lugar mediante la autogestión. Esta dinámica articula a los miembros de la escena con un sector mixto, conformado por diversas instancias privadas y estatales. Buena parte de las casas de la cultura son administradas por el Estado: las FARO, por ejemplo, constituyen un modelo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, y la de Indios Verdes, en particular, es la encargada de realizar el Festival de la Tercera Raíz que año tras año ha dado cabida a diferentes grupos de afro de la ciudad. Por su parte, algunos espacios como el centro cultural La Pirámide, el estudio de danza Armonía en Movimiento o Festivales como el Ollin Kan o el Festival del Tambor y las Culturas Africanas son gestionados por particulares. Como explico en otra parte (Barrero 2013), este último es organizado por una asociación civil que gestiona y percibe donativos de diferentes empresas privadas, sin embargo, otros elementos –como los permisos para el uso de los espacios públicos en los cuales se ha venido realizando el festival– dependen del sector oficial, principalmente de las delegaciones.

Estas relaciones no siempre están libres de tensiones. En campo se pudo observar, por ejemplo, lo que parecía una especie de intento de sabotaje del IX Festival del Tambor y las Culturas Africanas por parte de algunos intérpretes descontentos por supuestas irregularidades en la selección de los grupos participantes. En otro nivel también se ha visto la relación de la escena con el Estado, siendo la primera afectada por políticas públicas como las que ocasionaron el desalojo de los artesanos de Coyoacán, aquellas que buscan una reivindicación del legado africano en la cultura mexicana, la peatonalización de la calle Madero entre la Alameda Central y el zócalo capitalino o varias tentativas de clausurar el centro cultural La Pirámide.¹²⁹ Más allá de estos espacios, los propios músicos y bailarines de la escena plantean que es poca la capacidad de gestión que tienen frente a otras instancias del Estado como los organismos encargados de la administración y gestión de cultura –CONACULTA o el FONCA,¹³⁰ por ejemplo–, en parte debido a la especificidad de los requisitos¹³¹ para participar en las convocatorias de estas instituciones, así como a la informalidad y falta de cohesión entre los miembros de la escena. De manera similar, se observó una ausencia de acceso a circuitos de la industria musical mexicana de mayor difusión y, como se mencionó anteriormente, a los medios masivos de comunicación.

Mientras que buena parte de la actividad de la escena ocurre dentro del ámbito de diferentes instituciones –la mayoría de ellas administradas por el Estado–, en otras oportunidades su ímpetu rebasa las posibilidades de las últimas. Esta dinámica ha sido percibida por Straw en otros estudios de caso, indicando que “las escenas toman forma, la mayor parte del tiempo, en los bordes de las instituciones culturales que sólo parcialmente pueden absorber y canalizar los conglomerados de energía expresiva que se forman dentro de la vida urbana” (2004, p. 416). En la escena afro de la Ciudad de México la calle se ha

¹²⁹ Estas tentativas se habrían producido por fricciones entre los vecinos, la dirección de la delegación Benito Juárez y el centro cultural. Para más información, ver:

www.diariodemexico.com.mx/discriminan-a-casa-de-cultura-en-bj/

www.jornada.unam.mx/2004/04/09/05an1cul.php?printver=1&fly=2

www.jornada.unam.mx/2007/05/26/index.php?section=cultura&article=a08n1cul

www.jornada.unam.mx/2012/09/20/cultura/a08n2cul

Además, en varias oportunidades pude escuchar quejas de algunos intérpretes, especialmente de quienes han asumido un rol de gestores, acerca del poco o nulo apoyo por parte de instancias estatales.

¹³⁰ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, respectivamente.

¹³¹ Según lo comentan, principalmente la dificultad para comprobar una formación académica y/o una trayectoria artística, en especial dado el carácter informal que puede tomar la práctica del afro.

convertido en una opción recurrente para conseguir los recursos requeridos –situación problemática y polémica entre los miembros de la escena–, aún a costa de una desvalorización de su quehacer, pues se ha podido observar que, de manera similar a lo que señala Picún, el uso de la calle:

Connota [...] una condición de subalternidad puesta de manifiesto, particularmente, en el escaso o nulo acceso al espacio legítimo, que es el escenario: sala de concierto, auditorio, teatro, incluso escenarios al aire libre creados para la ocasión. Connota, asimismo, el escaso o nulo acceso a los medios de contratación, promoción y difusión habituales de la música que integra la industria cultural, la institución de mercado –o la que es favorecida por las políticas culturales de gobierno. De esta forma, el músico callejero quedaría, en la mayoría de los casos, al margen del Estado y del mercado, realizando, no sólo un trabajo independiente, sino informal (2007, p. 9).

3.5. ESCENA TRANSLOCAL Y ESCENA VIRTUAL

Como se ha visto hasta el momento, las prácticas estudiadas no corresponden con un fenómeno que se localice exclusivamente en la capital mexicana, sino que la propia escena afro de la Ciudad de México se conformó como parte de una red transnacional. Si bien se considera que un abordaje más profundo sobre estos aspectos escapa a los objetivos y el alcance de este trabajo, los conceptos de escena translocal y escena virtual resultan útiles para explicar algunas características observadas durante la investigación.

Al indagar sobre los modos en que el concepto de escena ha sido utilizado para abordar el estudio de la música, Bennett afirma que la conceptualización de escena translocal surgió como respuesta a diferentes críticas en las cuales se plantea que, dada la alta conectividad del mundo contemporáneo, la noción de lo local como espacio cultural y socialmente delimitado ha perdido vigencia. Para el autor, dichas críticas han dado pie a diferentes intentos por redirigir la relación entre lo global y lo local, usando una gama de términos diseñados para reestructurar los parámetros de las apropiaciones colectivas e innovaciones localizadas que tienen lugar dentro de una corriente de productos mediáticos de información disponibles a nivel mundial” (2004, p. 228). Entre éstos, señala diferentes estudios sobre escena que exceden los límites físicos de lo local en donde aparecen

conceptos como el de transregionalismo, utilizado por Slobin, quien lo entiende “como una forma de reconocer que las apropiaciones locales e innovaciones de los estilos musicales pueden ocurrir simultáneamente en un rango de sitios globalmente difusos” (citado en *ibíd.*), o translocal, que Kruse usa para “describir la forma en la cual los jóvenes apropian música y recursos estilísticos en contextos locales particulares mientras que conservan un sentido de su conexión con expresiones paralelas de gusto musical y preferencia estilística que ocurren en otras regiones, países y continentes” (citado en *ibíd.*).

Como se ha dicho, en la actualidad estas músicas han alcanzado una amplia propagación, teniendo presencia en la mayoría de los países de Europa, en varios países de América como Argentina, Chile, Colombia, México, Canadá, Estados Unidos, también en Australia y algunos lugares de Asia como Japón y China. En México, según comenta la bailarina Karina Gutiérrez, “hay grupos tocando esta música en prácticamente todo el país” (2009, p. 87). Aparte de los ya mencionados en esta tesis, destacan lugares como Guadalajara, Puebla, Monterrey, Culiacán, Guanajuato, Oaxaca, Morelia y Chilpancingo.

Bennett apunta que hay expresiones que se caracterizan por una serie de escenas locales distintivas en donde se presenta un vínculo cercano entre pequeñas salas, bandas y público, y que participan de un intenso intercambio en el que se producen localmente nuevos estilos que posteriormente se hacen populares en la escena global (2004, p.229). Esto permite poner de relieve la manera en que se dan los intercambios y las relaciones entre diferentes focos en donde las músicas y danzas estudiadas han tenido acogida. De manera similar a la dinámica vista dentro de la escena y explicada a través de la relación espacial núcleo-periferia, al observar la difusión de las músicas estudiadas en un contexto translocal, se puede ver la forma en que algunos espacios tienen una mayor significación y parecen tener una más centralidad que otros. Así, Guinea y África Occidental son percibidos como los lugares de origen de estas músicas y juegan un papel primordial en la legitimación de las mismas, la cual se da a través de una noción de autenticidad. Dentro del país mismo, se percibe una distinción entre diferentes lugares a partir de la dicotomía tradición-modernidad, en donde las regiones de Hamana o Kourousa se representan como lugares rurales y aislados en los cuales nacen o se conservan formas más “autóctonas” de la música, frente a centros urbanos como Conakry, en los cuales ésta se ha ido modernizando y

transformando. No obstante, otros países como Bélgica o Alemania brindan unas mejores condiciones de vida, siendo lugares en donde se han radicado muchos de los intérpretes africanos más destacados –como Mamady Keita, por ejemplo–. Además, se han constituido como plataformas importantes en la circulación de la música, la realización de conciertos y festivales, la producción de diferentes bienes como cartillas de estudio o discos, y son lugares desde los cuales se ha producido investigación en torno a estas músicas. Estos países –junto con Canadá o Estados Unidos, que ofrecen condiciones de vida similares– son percibidos por los miembros de la escena mexicana como espacios en los que hay buenos maestros y, consecuentemente, buenos intérpretes ~~no~~ africanos”. Sin embargo, también consideran, en general, que los entusiastas de estas músicas las asumen como hobby y no necesariamente sacan provecho de la cercanía con los maestros que tienen. Argentina, Chile y Colombia son otros países en los que se ha instaurado la práctica del afro. Hasta donde se pudo observar, México aparece como un referente por el alto nivel de sus intérpretes,¹³² pero conserva cierto carácter periférico respecto a Guinea y Bélgica. Cabe señalar que es poca la conexión que se observó entre la escena de la Ciudad de México y focos ciudades como Hong-Kong o países como Japón.

De los diferentes lugares en los que se practica el afro en México, Xalapa, Los Cabos y Playa del Carmen aparecieron como puntos importantes a los que los entrevistados refieren. Xalapa es vista como una ciudad cultural que facilita la creación de espacios de aprendizaje y laborales, por lo cual hay una escena sólida y muy buenos intérpretes. Además, es el lugar donde se ha venido realizando el festival de músicas negras *Raíces* los últimos años, el cual ha cobrado una gran importancia como espacio de formación y visibilización al que se desplazan músicos y bailarines de todo el país. Por su parte, Los Cabos y Playa del Carmen son sitios en donde el turismo brinda mejores condiciones de vida para músicos y bailarines que se dedican a los espectáculos y, por lo tanto, son percibidos como lugares con buenas condiciones laborales, mismas que también permiten la presencia de buenos intérpretes. En las entrevistas, algunos de los músicos y bailarines también mencionan su desplazamiento a otras ciudades donde tiene presencia el afro, motivados por el deseo de aprendizaje, oportunidades laborales o por gusto.

¹³² Algunas referencias al tema se hallaron en las entrevistas realizadas a la maestra guineana Mariama Camara o el percusionista mexicano —Gdeló”.

Como se ha visto, esta relación se ha ido construyendo principalmente por el consumo de y el interés por las músicas estudiadas. Para recapitular, este proceso habría iniciado a mediados del siglo XX, siendo el desarrollo de diferentes políticas culturales de los países de África Occidental el factor más significativo que lo generó –si bien no el único–, más visiblemente la creación de diferentes conjuntos nacionales de carácter folclóricos que efectuaron giras en todo el mundo. A partir de ese momento se revalorizaron los roles del músico y del bailarín como figuras de prestigio y se generó un flujo de intérpretes y saberes que trascendió el nivel local o regional. De esta manera, la música se dio a conocer en contextos cada vez más amplios. Muchos intérpretes se desplazaron a otras regiones u otros países en busca de mejores condiciones de vida y surgió el interés de entusiastas “no africanos” que, además de consumir los espectáculos, comenzaron a buscar el aprendizaje de las músicas y las danzas en cuestión, lo que llegó a convertir en destinos turísticos aquellos lugares en que éstas eran cultivadas en un principio.

Como también se ha visto, en el caso particular de México el interés por estas músicas surgió de manera circunstancial en diferentes focos que se interconectaron rápidamente. La relación con Guinea o con el occidente africano no se estableció de manera directa, sino a través de lugares y personas que hicieron las veces de “puentes”, como lo son el vínculo inicial de Xalapa con los Estados Unidos –por la visita de músicos de este último país o de Estela Lucio a Nueva York– o con Francia –a través de Guillaume Pouget, por ejemplo–, vínculo motivado principalmente por el interés de los entusiastas mexicanos por aprender la música y la danza.

De esta manera, aunque en ocasiones ha sido importante la participación de instituciones de diversa índole, los vínculos entre las diferentes escenas mexicanas y entre éstas y otros puntos del globo se basan en las relaciones generadas directamente entre los interesados en estas músicas y entre éstos y diferentes artistas africanos que fungen como maestros. Con el pasar del tiempo, cada una de estas personas fue generando sus propios “contactos”. Como comenta “Koba” acerca de la organización de cursos de danza, se ha podido ver que:

Los cursos se organizan con personas que ya han ido a África, algunas, o las otras que tienen la posibilidad de tener el dinero al momento y poder resolver, como si de repente no sale el curso, pagarle al maestro [...] Son los que se encargan de hacer los cursos. Ahorita aquí

[entre] los que han hecho cursos están Paloma, Paloma Bravo Quiñones [...], de muy buena calidad por cierto; está Asami Gómez que es la que tiene añisimos haciendo cursos; está Xochitl Hernández que también ha traído maestros. [...] De repente la banda de Xalapa, “Pupa” y ellos también traen aquí a M’Bemba. La banda de Cuerna[vaca] también, están Heidi [von Son] y Darío [Abdala], pues también traen ahí también africanos acá... son como los [más conocidos] ¡Irma [Álvarez] también, cuando puede, trae acá a sus conocidos!

Aunque los intérpretes africanos en diáspora se han radicado en diferentes países, muchos de ellos se conocen entre sí, lo cual también ha incidido en la conformación y crecimiento de la “red de contactos” de los miembros de la escena afro de la Ciudad de México. Por ejemplo, a través de las visitas de los maestros africanos que viven fuera de Guinea, la Ciudad de México se integra en una red internacional que incluye lugares como Nueva York, donde viven M’Bemba Bangoura y el bailarín Moustapha Bangoura; Francia, en donde se afina el percusionista Alhassane “D’Artagnan” Camara; o Brasil, donde reside la bailarina Mariama Camara. Todos ellos guineanos, han influido de diferentes maneras en la formación de los intérpretes mexicanos y en la configuración de la escena afro de la Ciudad de México. Además de lo anterior, los primeros se mueven por circuitos que desbordan las fronteras mexicanas, como ocurre por ejemplo con Dartagnan, de quien se ha podido observar su desplazamiento por varios lugares de Europa y Sudamérica.¹³³

En las dinámicas descritas se puede ver que, como afirma Bennett:

[...] la calidad translocal de una escena de la música no puede descansar exclusivamente en la movilidad global de los estilos locales particulares, ni en la capacidad de los miembros de una escena para comunicarse entre sí a través del tiempo y la distancia utilizando las nuevas tecnologías. [...] las escenas translocales también se caracterizan cada vez más por los flujos globales de personas (2004, p.230).

Como observa Ratout al estudiar el “túsmo rítmico” de Guinea

¹³³ Los viajes son un rasgo importante que también aparece en otras investigaciones sobre apropiación de músicas de matriz africana. Por ejemplo, Frigerio y Lamborghini (2009 y 2011) señalan que la práctica del *candombe* en Buenos Aires inició gracias a la llegada de migrantes afroargentinos; una situación similar ocurre con la música de *gaita* en la ciudad de Bogotá, proceso donde es importante la presencia de músicos de San Jacinto, Bolívar (Rojas, 2005). En este último caso los viajes también están motivados por el interés de los músicos urbanos por aprender estas músicas y tiene un rol importante en la legitimación de su conocimiento. Dinámicas similares también se observan en el caso de la danza afrocubana (Carpio, 2014) el *bullerengue* (Pinilla, 2010) y en las músicas del Pacífico sur colombiano (Hernández, 2009).

La “circulación de conocimiento” [...] de los turistas ha crecido gracias a las redes personales que estos han desarrollado, pero también gracias a los diversos foros de Internet mediante los cuales pueden organizar su partida (cómo obtener una tarjeta de invitación, visa, buenas direcciones para aprender djembé o bailar en Guinea, dónde alojarse (2009, p. 187).

Lo apuntado por Ratout introduce el papel de la actividad en internet, la cual permite el flujo de información y, además, se ha vuelto subsidiaria en la circulación de personas, bienes e imaginarios.

A partir de este tipo de intercambio en línea, que es similar en otros tipos de música, se ha conceptualizado la noción de escenas virtuales, las cuales no se conforman en los contextos físicos de ciudades y pueblos, sino en los espacios de la Internet. Se les puede caracterizar como espacios en donde se hace prescindible la interacción cara a cara entre sus miembros, predomina una comunicación basada en la palabra escrita y, ocasionalmente, en imágenes –y, para nuestro caso, habría que añadir, desde luego los sonidos–. También brindan un acceso menos restrictivo que las escenas circunscritas físicamente al ámbito de lo local, pero, de manera similar a estas últimas, sigue siendo necesario el compromiso y participación –cualesquiera sean los términos en que ello ocurra (Bennett, 2004, pp. 230-232)–.

Como se vio en el primer capítulo, el desarrollo de la internet y el crecimiento del acceso a este recurso transcurrieron de forma paralela al de la escena.¹³⁴ Eventualmente tuvo lugar la proliferación de páginas web especializadas en este tipo de músicas, o que presentaban algún tipo de información respecto a las mismas. Esto permitió un mayor acceso a la información, una retroalimentación más intensa entre practicantes –especialmente cuando se trata de personas situadas en contextos físicos diferentes– y facilitó la posibilidad de gestión fuera de los espacios institucionales mencionados anteriormente.

Aunque durante el periodo del trabajo de campo fueron hallados muchos de estos sitios web como diferentes foros y blogs –mismos que son administrados desde distintas partes del planeta–, fueron pocos los espacios de este tipo en los cuales se pudo observar alguna

¹³⁴ Muchos de los entrevistados, quienes llevan entre diez y quince años tocando, manifiestan que existía una ínfima cantidad de información sobre el afro en el momento en que empezaron a tocar y que ésta se ha incrementado vertiginosamente con el pasar del tiempo, gracias a los recursos en línea.

actividad o relación regular con los miembros de la escena afro de la Ciudad de México. Este vínculo fue de lejos más visible en las plataformas *YouTube* y *Facebook*, ambas creadas en la mitad de la primera década de este siglo, ganando rápidamente una enorme popularidad y presencia. Retomando el modelo de relación núcleo-periferia, habría que entender estos últimos como espacios nucleares respecto a las demás.

Entre los materiales disponibles en *YouTube* se encuentran grabaciones de campo, tutoriales, documentales, *tracks* de discos y discos completos, conciertos, presentaciones. Si por una parte facilita el acceso a la información, por otra, en ocasiones, resulta problemático cuando la diversidad de materiales se traduce en ciertas dificultades. Según se pudo observar, el material que se puede encontrar aparece fragmentado, entendiéndose por esto que es gestionado por muchos individuos diferentes que no necesariamente tienen intereses o perspectivas comunes. Muchos de estos materiales presentan una ausencia de registro acerca de dónde, cuándo o quién ha realizado las grabaciones. Hay un espectro amplio en su calidad, que va desde grabaciones profesionales hasta registros de transeúntes hechos en dispositivos móviles que resultan casi ininteligibles –videos pixelados o capturas de audio distorsionadas–. Es común que varios se encuentren incompletos y descontextualizados. La cantidad de información que se encuentra parece inconmensurable: ingresos en el motor de búsqueda de la página como –*djembé*” o –*danza africana*” pueden arrojar más de 20.000 resultados si se limita a México y más de 500.000 al retirar este filtro.

Facebook, por su parte, ofrece herramientas más amplias que facilitan la retroalimentación entre las personas y la difusión de información. Además de los recursos que permiten el intercambio de información entre los miembros, brinda otros que facilitan la gestión y publicidad para la realización de eventos o el manejo de páginas de fans. Se publicitan actividades, se venden instrumentos y otros productos, se crean o refuerzan lazos personales, se accede a información para aprender a tocar o a bailar así como sobre la escena. Desde el punto de vista de la investigación, también ha sido importante para tener conocimiento sobre la actividad que se desarrolla en puntos distantes, lo que ha permitido visualizar cierta tendencia a la repetición de ciertas prácticas y discursos que no son exclusivos de la escena afro de la Ciudad de México.

Como se expuso en el primer capítulo, algunos de los integrantes de la escena afro de la Ciudad de México consideran que este acceso más abierto a la información ha ocasionado, en parte, cierto debilitamiento de las redes personales que fueron fundamentales para la consolidación de la misma escena. En cualquier caso, el intercambio virtual se manifiesta como complemento, no como sustituto del contacto cara a cara que sigue teniendo un papel preponderante dentro de la escena, sobre todo si se tiene en cuenta que la actividad de sus miembros se centra en la ejecución de las músicas y danzas estudiadas, mismas que, además, tienen un carácter colectivo. Siguiendo a Straw, quien afirma que a pesar del acceso generalizado a diversos repertorios musicales al que ha abierto las puertas el desarrollo de la internet, las personas continúan conglomerándose dentro de grupos de gustos que tienden hacia la exclusividad (en Janotti Jr., 2012, p. 7), cabe agregar que el interés de los miembros de la escena no se agota en la escucha –pasiva– de una lista de reproducción a la cual tiene acceso en línea, sino que pone en juego competencias que implican maneras particulares de participar en la música –como formas de escucha, ejecución, danza, y diferentes aspectos que constituyen los juicios de valor– que son elaborados colectivamente.

La escena se puede caracterizar como un espacio heterogéneo tomando en cuenta aspectos como la población que la constituye, sus formas de organización, objetivos y grados de participación. Así, tal como lo indica la antropóloga Ana Padawer (2004) al evaluar conceptos como tribu o subcultura, en la escena afro de la Ciudad de México no se puede presuponer la existencia de sujetos sobredeterminados u homogéneos relacionada con su preferencia por un tipo de danza o música en particular. Para explicar los diferentes grados de adscripción y formas de participación de los miembros de la escena se propuso entender estos aspectos a partir de un modelo espacial de núcleo-periferia. La revisión a través de este modelo también permitió problematizar la profesionalización del afro, pues se evidenció un límite difuso entre éste como una actividad laboral –o profesional– y como actividad lúdica, y se pudo visibilizar la poca inserción de la actividad de la escena en un contexto laboral estable. Frente a ello y destacando que el afro no ha tenido una difusión importante en medios masivos de comunicación, se planteó que el desarrollo de la escena se ha constituido y continúa funcionando por la gestión de los propios intérpretes, situación que si bien puede ser considerada autogestión, implica un diálogo constante con diferentes

instituciones gubernamentales y privadas como casas de cultura y centros culturales, gimnasios, estudios de danza, festivales, etcétera. Además, se pudo observar que la actividad de la escena suele rebasar el alcance de estas instituciones, de manera que la calle se convierte en un espacio alternativo para muchos de sus miembros, espacio ambiguo que permite una cierta agencialidad o independencia frente a terceros y al costo de la estigmatización que suelen sufrir por el uso de este espacio. Finalmente, mediante los conceptos de escena translocal y escena virtual se vio cómo la escena afro de la Ciudad de México forma parte de una red en donde diferentes puntos dentro de Guinea continúan siendo significados como espacios a través de los cuales se construye la idea de autenticidad, respecto a los cuales México ocupa un lugar más bien periférico.

4. Entre auditorios y semáforos: ocasiones performativas del afro

En la etnomusicología es una postura común que la comprensión de la música no se agota con el estudio de sus estructuras formales sino que los contextos de ejecución constituyen un elemento fundamental para aproximarse a los procesos de construcción de significados y a los principios de organización de las prácticas musicales de un cuerpo social (Feld, 1984; Qureshi, 1987; Segger, 1992). En este capítulo se abordan los diferentes tipos de performance en que tiene lugar el afro, con el fin de visibilizar de forma más precisa las dinámicas particulares propias de la diversidad de la escena. Para tal propósito, se agrupa la actividad de la escena en seis tipos de ocasiones performativas, clasificación que es producto de las categorías utilizadas por los propios actores para referirse a los distintos tipos de eventos en que participan, los cuales son descritos en el primer apartado de este capítulo para luego abordarlos desde una perspectiva más analítica utilizando conceptos de la microsociología de Erving Goffman.

4.1. TIPOS DE OCASIÓN

La descripción de los contextos de ejecución se realizó teniendo como punto de partida el concepto de ocasión performativa propuesto por la etnomusicóloga Regula Qureshi (1987). Interesada en explicar cómo se vuelven significativos elementos extramusicales en

el performance, Qureshi argumenta que en un evento musical dado el sonido musical presentará variaciones conforme varíe el contexto de su performance. En su aproximación teórica distingue entre un nivel estructural o conceptual y uno procesual, tanto en la música como en el contexto. De esta manera, propone la separación entre los conceptos de *ocasión* –lo estructural– y *evento* –lo procesual– en el ámbito del contexto. La ocasión designa el contexto del performance como una “entidad cognitiva y social” generalizada, por lo que representa la norma abstraída. La autora señala que una investigación sistemática sobre el marco de la ocasión rige el rango del conjunto de factores que permanecen constantes durante la misma, o que son su condición previa; dichos factores incluyen las dimensiones de tiempo, de lugar, de personal y de razón de ser. Por su parte, un evento constituye cualquier manifestación particular de la norma general.

Estas características se presentan como un conjunto de semejanzas y diferencias que funciona como un juego de oposiciones a través del cual la acción de participar en estas músicas es semantizada de diversas maneras. Por consiguiente, más que intentar definir un tipo de evento representativo, se busca acercarse a las relaciones que existen entre las diferentes ocasiones performativas –una tocada callejera y el curso que imparte un destacado bailarín guineano que radica en Nueva York, por ejemplo–, reconocer sus dinámicas, sus fines y la manera en que la música y la noción de africanidad se moldea en cada uno de ellos. Esta descripción se elaboró a partir de la información recabada por medio de la observación en campo y de los relatos de los miembros de la escena.

4.1.1. CLASES DE DANZA

Las clases de danza tienen como fin transmitir el conocimiento sobre el baile del tipo de música estudiado.¹³⁵ Éstas aparecen como el tipo de ocasión performativa más frecuente y regular de la escena, toda vez que hay una oferta constante y representa la mayor parte de los eventos registrados. Bajo el término clase de danza se incluyen aquí las “clases permanentes” o vigentes durante un periodo relativamente largo y los denominados

¹³⁵ Para referencia audiovisual se pueden consultar <www.youtube.com/watch?v=-Jpz85phMkw> y <www.youtube.com/watch?v=xHUZHvzOkig>. En el video se hayan fragmentos de clases de la bailarina Koba Villagrán, presentaciones y muestras. En <www.youtube.com/watch?v=iVbd2Bwuaag> se puede apreciar un fragmento de una clase de Asami Gómez.

–talleres” o –cursos”. Las clases permanentes regularmente tienen una duración de dos horas por sesión y se realizan una o dos veces por semana a lo largo de todo el año. Los talleres suelen ser intensivos, se realizan durante periodos que oscilan mayormente entre una y tres semanas, comprenden varias clases por semana y sus sesiones suelen tener una duración similar a la de las clases permanentes o extenderse un poco más. Al igual que la mayor parte de las ocasiones performativas que se describirán en este capítulo se desarrollan en horas no laborales –horarios vespertinos y fines de semana–.

Las clases requieren de un espacio de práctica. Se realizan mayormente en lugares como centros culturales, gimnasios o estudios de danza. Se llevan a cabo en salones acondicionados con piso de linóleo o duela y espejos en las paredes. En este tipo de lugares se realizan otras actividades como clases y entrenamientos de otros tipos de danza, yoga, Pilates, artes marciales, manualidades, teatro, música, etcétera. Estos espacios por lo general son alquilados.

Las maestras son quienes organizan todo lo necesario para la realización de la clase: el alquiler del espacio, la publicidad, la inscripción y cobro a los asistentes, etc. Los cursos cortos o intensivos de los maestros africanos, suelen ser organizados por algún mexicano que se encarga de la logística del evento –lo hacen solos o se organizan en pequeños grupos o colectivos– y, normalmente, hospedan a los maestros y los apoyan con los itinerarios de su visita.¹³⁶

¹³⁶ Dado que algunos de los músicos y bailarines que han venido a impartir cursos residían en Guinea antes de venir a México, quienes organizaron los cursos se encargaron también de gestionar los trámites y documentación para su visita, sin la cual no hubieran podido salir de un país ni entrar al otro. En otras ocasiones, los maestros ya residían en países como Francia o los Estados Unidos, lo cual facilitaba el complicado trámite que implica su salida de Guinea.



Cartel publicitario de clases de danza de la maestra mexicana Mar Arenas.

En la mayoría de los casos cada una de las maestras trabaja con un grupo de músicos acompañantes fijo, entre quienes se reparte una “cooperación” que se pide a los alumnos. Suele suceder que lleguen a tocar personas que no pertenecen a este grupo base, quienes no necesariamente reciben pago, pero utilizan el espacio para practicar o aprender. No se ensaya la música para este tipo de eventos y se da por sentado que los músicos conocen y saben tocar los ritmos trabajados en las clases. Las maestras enseñan teniendo en cuenta sus propios conocimientos y la habilidad de sus estudiantes. A continuación se describe el desarrollo de la clase, que corresponde con la estructura de la ocasión performativa.

El desarrollo y las dinámicas de las clases de danza africana son muy similares entre sí, con las clases de otro tipos de danzas que se ha tenido oportunidad de observar y con las

clases de danza afrocubana descritas por Carpio (2014, pp. 78-81).¹³⁷ Antes de empezar, la maestra, los alumnos y los músicos se alistan para la clase. Quienes van a bailar se cambian de ropa y utilizan atuendos cómodos o deportivos; mientras tanto, los músicos, cada uno con su instrumento, se sientan en una esquina o un costado del salón. Las y los alumnos se distribuyen simétricamente a lo largo del lugar, alineados con el compañero que tienen en frente, atrás y a los lados, procurando tener espacio suficiente para no tropezar con los demás. La maestra revisa la alineación de sus alumnos y se para frente al grupo, donde todos puedan verla. Cabe señalar que, en la escena en general, las personas que se dedican a la danza africana –alumnas y maestras– son predominantemente mujeres jóvenes y la gran mayoría de músicos son varones. De una población de entre veinte y treinta alumnos por clase, solamente asisten de uno a tres hombres.

La clase comienza con un calentamiento. La maestra indica algún ritmo a los músicos para que lo toquen. Sobre la música se despliega una serie de estiramientos y ejercicios de calentamiento que van abarcando diferentes partes del cuerpo: cabeza, tren superior, torso y cadera, y tren inferior. Los ejercicios suelen iniciar lento y suave y hacerse más vigorosos paulatinamente. Los músicos no paran de tocar durante todo el calentamiento –que puede durar entre media hora y cuarenta minutos– y eventualmente el djembé líder realiza llamados para señalar el cambio entre un ejercicio y otro.

Una vez terminado el calentamiento, se realiza una dinámica conocida como “diagonales” en la cual la ejecución de los músicos es opcional. Los alumnos se organizan en filas en un extremo del salón, encabezados por la maestra; por lo general las personas que bailan mejor se ubican adelante de sus compañeros para que los demás puedan seguirles. Se avanza en filas repitiendo los pasos ejercicios técnicos que realiza la maestra hasta llegar al otro extremo del salón, desde donde se vuelve a la parte posterior del mismo para iniciar con una nueva diagonal. Mientras tanto los músicos siguen tocando, si es el caso.

¹³⁷ En ocasiones parece que la única diferencia entre las clases descritas fueran el tipo de música y por lo tanto los pasos de la danza que se ejecutan. Dentro del afro algunas veces se imparten clases de “danza con dundunes”; se trata de un tipo de danza en el cual se utiliza este tambor como elemento coreográfico, sin que ello implique alguna diferencia significativa para la descripción presentada. Hasta donde se pudo determinar, esta práctica se desarrolló dentro de los ballets africanos.

Aproximadamente a la mitad de la clase se realiza un receso. Entre chistes, algunas personas toman agua, hacen estiramientos, conversan, se saludan o practican algún paso que no les ha salido bien. También suele ser el momento de entregar a los músicos la –cooperación” que se cobra por su trabajo –aunque en ocasiones este dinero se entrega al final de la clase–.



Clase de danza con dundunes impartida por la maestra mexicana Asami Gómez (a la izquierda), colonia Roma, 23 de diciembre de 2012. Foto del autor.

Después los alumnos vuelven a organizarse en una distribución similar a la del calentamiento. La clase continúa con el estudio de una coreografía para algún ritmo en específico, sección en la que normalmente no tocan los músicos. Por lo general, si se trata de un ritmo nuevo, la maestra realiza una introducción para explicar de dónde viene éste y en qué contexto se utiliza, y para enseñarlas estructuras que lo identifican, como los llamados y la melodía de los dundunes. Para esto último, primero hace escuchar las estructuras mientras los músicos las tocan y después tararea una onomatopeya del ritmo. Parte importante de este ejercicio es el reconocimiento del pulso sobre el cual bailan dentro

de las estructuras polírritmicas y polimétricas que interpretan los tambores. Por ejemplo, en una de sus clases “Koba” explicó: “Guinée fare es un ritmo [...] tradicional susu; los susu son una etnia de Guinea. Casi todos los ritmos que estamos bailando son de Guinea. Si les preguntan ‘¿africano de dónde?’, [responden] de Guinea ¿ok? Es un ritmo para la seducción.” Continuó: “Escuchen el ritmo para que se lo aprendan, que se aprendan el ritmo y el llamado”.

El aprendizaje de los pasos se hace por imitación. Desde su lugar cada alumno imita los movimientos de su maestra, quien ocasionalmente interrumpe la clase para hacer correcciones. Muchas veces éstas se realizan sin que los músicos toquen, facilitando que sean escuchadas las indicaciones de la maestra; en ese caso, ella canta una onomatopeya de la melodía de los dundunes para que los alumnos acoplen los pasos con el ritmo, también canta el llamado del ritmo para indicar a los alumnos que deben finalizar o reanudar la práctica. Cuando la maestra considera que un paso está siendo ejecutado adecuadamente agrega uno nuevo y la coreografía se empieza a hacer más compleja.

Para acabar la clase se llama de nuevo a los músicos, si no han estado tocando, y los bailarines se vuelven a organizar en la disposición de las diagonales pero esta vez para ejecutar la coreografía. Poco a poco los ánimos se van “alentando” y la clase adquiere un sentido climático e inclusive catártico: durante cerca de diez minutos los músicos progresivamente más rápido y más fuerte mientras los alumnos empiezan a bailar cada vez con más desenfreno. Al culminar la clase es común que se chifle, se aplauda o se grite para celebrar a los asistentes, empapados en sudor, pero con gestos de alegría y satisfacción. Finalmente se realizan ejercicios de enfriamiento y, en ocasiones, de meditación y relajación.



Final de clase. Curso de danza impartido por la maestra guineana Mariama Camara (en medio), centro cultural La pirámide, julio de 2012. Foto del autor.

Es importante apuntar que existen notorias diferencias en términos de nivel de exigencia técnica e interpretativa entre una clase a la que se asiste con fines recreativos¹³⁸ y una reunión de bailarines y músicos que buscan perfeccionar sus habilidades bajo la instrucción de un(a) profesor(a) guineano(a). En estas últimas se puede reconocer a un grupo de participantes diferente, conformado principalmente por personas que hacen parte de la escena de manera regular –como las maestras mexicanas y algunos de los músicos

¹³⁸ La maestra de danza Asami Gómez identifica algunos perfiles de sus alumnas que comenta en la entrevista realizada:

Yo creo que depende el perfil ¿no? O sea, si son chavitas más chicas como de un margen de 16 a 25 años, ellas buscan una clase catártica, de intensidad. Lo cual ha generado clases en donde se trabaja sin ninguna técnica y con ninguna conciencia, o sea entre más las castigues [les exijan] y las pongas cincuenta sentadillas, treinta abdominales y las pongas a brincar y ellas están con la lengua de fuera bailando, son felices. Les encanta, salen extasiadas. Ya un perfil de 25 a más sí puede, como digo, siempre hay excepciones [...] sí buscan más un proyecto introspectivo, un proyecto de conocimiento, un proyecto de decir —¿puedo hacer esto también? [...] y como digo, volverte a empoderar sobre tu cuerpo ¿no? volver a decir —¿puedo bailar y retomo mi poder?. [A otras] yo les llamo las alumnas yomi-yomi: quiero pasos, pasos, pasos [...] No les interesa los choros [cuentos, historias] —Amí ponme a brincar, enséñame cinco mil piruetas” y entre más difícil sea y mucha información ¿no? esas son para mí las alumnas yomi-yomi.

destacados de la misma—. En lo que respecta a las bailarinas, sobresale la soltura, el dominio y la fuerza con que manejan sus cuerpos e imitan los pasos de maestras guineanas como Mariama Camara o N'Nato Camara, cuya danza se podría describir como acrobática y vehemente.

Algunos músicos no ven el hecho de tocar en estos espacios como un gran reto —especialmente las clases que tienen un carácter más recreativo—, pues suelen tocar de manera repetitiva uno o dos ritmos a lo largo de la clase y no hay un desarrollo formal en las piezas. Empero, ya que el centro de atención está en la danza, los músicos tienen bastante libertad al momento de tocar y pueden practicar algún ritmo, frases de solos o simplemente entrenarse sin tanta preocupación por cometer algún error, en comparación con otros espacios que se describen más adelante. También se puede convertir en un espacio de aprendizaje para los músicos en la medida en que si algún músico no conoce cierto ritmo que esté trabajando un maestro, normalmente este último o algún otro músico se toma un pequeño momento para explicárselo. Dado que se pide una cuota de colaboración para los músicos, la clase también es una fuente de ingresos. Respecto a las personas que la toman, habría que distinguir entre una población flotante o periférica a la escena que asiste mayormente con fines recreativos —lo que incluye una manera de hacer ejercicio y mantenerse saludable— y quienes buscan espacios para entrenarse —mantenerse en las condiciones físicas adecuadas para poder bailar afro en un mayor nivel de exigencia—, mejorar sus habilidades y ampliar sus conocimientos —especialmente en las clases de los maestros africanos—. Por último, es una fuente de ingresos —en ocasiones, la mayor— para las maestras.

4.1.2. CLASES DE PERCUSIÓN

En esta categoría están agrupados los diferentes eventos que tienen como fin principal transmitir el conocimiento sobre la ejecución de los instrumentos que se utilizan en el afro, en particular de las percusiones que, como se vio anteriormente, tienen un rol preponderante.¹³⁹ La frecuencia con que se llevan a cabo, su visibilidad, la cantidad de

¹³⁹ Para referencia audiovisual se puede consultar <www.youtube.com/watch?v=48uzRpxbRW4>. En el video aparecen Marco Rico tocando el kénkeni, de playera negra, junto con Aarón Rojas y Sim Bringas

personas que participan en cada sesión, su demanda y los ingresos que generan son menores en comparación con las clases de danza. Junto con las “clases permanentes” y los “talleres”, se ofrecen “clases particulares”. De manera similar que los talleres de danza, los de percusión son intensivos, constan de varias sesiones en periodos cortos de tiempo y, generalmente, se realizan con motivo de la visita de algún maestro foráneo, especialmente africano. Las clases permanentes se suelen llevar a cabo una o dos veces a la semana, aunque su realización depende de la disponibilidad de un espacio y de la existencia de un grupo de alumnos más o menos estable. Las condiciones de las clases particulares se establecen por mutuo acuerdo entre quien la imparte y quien la recibe; según se pudo observar, presentan una frecuencia similar que las clases permanentes.

Los requerimientos de los espacios en los cuales se llevan a cabo las clases de percusión son menores que aquellos necesarios para realizar las de danza. Básicamente, tienen lugar en cualquier locación en donde haya espacio suficiente para los participantes y en donde el alto volumen que pueden alcanzar los tambores no represente un inconveniente. Las clases observadas se realizaron en casas de cultura o centros culturales “espacios en que también tienen lugar las de danza africana y otros tipos de actividades”, en las casas de los maestros o los alumnos “clases particulares”, e, inclusive, en lugares menos esperados para este tipo de actividad como salones comunales, parques y hostales.¹⁴⁰ Al parecer esta flexibilidad obedece tanto a que se hace innecesario alquilar un espacio por los pocos requerimientos, como a la dificultad para cubrir los costos de dicho alquiler pues, como se ha dicho, las clases de percusión suelen generar un ingreso menor y son menos estables. Como se comentó en el apartado 2.3, esta música no es enseñada en escuelas de formación musical.

tocando djembé “playera verde sin mangas y playera verde, respectivamente. También <www.youtube.com/watch?v=z_8N86gEXyI> donde vuelve a aparecer Sim Bringas, de playera aguamarina, junto con Mohamed Oulare, playera de baloncesto roja y blanca, y Karime Barreiro a la derecha “cabello recogido y blusa gris”.

¹⁴⁰ Cabe mencionar que el mayor intercambio en los inicios de la escena, como lo recuerdan Julieta Abdala o Memo Siliceo, se daba en la calle u otros lugares públicos como las plazas del centro de Coyoacán (apartado 1.2). De forma similar, se llegaron a ver algunas clases de danza en parques o explanadas de la Ciudad Universitaria de la UNAM.



Taller de percusión impartido por el percusionista guineano Kabele Bah, parque de La Ciudadela, agosto de 2011. Foto suministrada.

La organización de las clases suele estar a cargo del maestro y comúnmente se realizan por su iniciativa o por solicitud de quienes buscan instrucción. Con excepción de los talleres, rara vez se publicitan. De igual manera que en los talleres de danza, cuando éstos son impartidos por un maestro africano, suelen ser organizados por algún mexicano que se encarga de la logística del evento y apoya a los maestros con su visita. Cada maestro enseña a partir de sus propios conocimientos y la habilidad de sus estudiantes;¹⁴¹ en el caso particular de los talleres, éstos se suelen ofrecer a diferentes niveles: principiantes, avanzados y, ocasionalmente, intermedios. También se ha observado que esta clasificación se llega a flexibilizar dependiendo de la cantidad de participantes inscritos en un curso, ya que en ocasiones no se justifica económicamente separar los grupos. De manera similar a las clases de danza, en especial los talleres, se debe distinguir el nivel de exigencia

¹⁴¹ Por ejemplo, en el taller impartido entre el 21 de agosto y el 2 de septiembre de 2012 en el centro del Distrito Federal, Kabele Bah –el maestro– inició el curso preguntando a los asistentes qué ritmos sabían tocar y pidiéndoles que tocasen. A partir de eso empezó a corregir los acompañamientos, a enseñar acompañamientos nuevos para los mismos ritmos que ya conocían los alumnos, a enseñar ritmos nuevos, etcétera.

requerido en las clases a las que asisten personas con fines recreativos y aquellas en las que buscan un perfeccionamiento de sus habilidades.



Curso de balafón impartido por el percusionista guineano Yadi Camara (a la izquierda), centro cultural Miguel Sabido septiembre de 2012.

Foto del autor

Por lo general se cobra por la enseñanza; el costo puede variar en función de la reputación de quien imparte –qué tan reconocido es y qué tal toca, con qué grupos ha participado, con qué maestros ha estudiado, la “realidad” de la información que posea, si es africano o no, etcétera–. En algunas oportunidades el pago es sustituido por alguna clase de intercambio, como la participación de los alumnos en algún grupo del maestro al cual le hacen falta integrantes o la enseñanza de otro tipo de música.

Se identificó una estructura de la ocasión performativa menos compleja y estandarizada que en las clases de danza.¹⁴² Como comenta

Aarón, el aprendizaje tiene lugar por imitación y según el desempeño de los alumnos, a lo cual habría que incluir el carácter del maestro:

Yo, a lo largo de todos los cursos que he tomado, ya sé cómo es cada maestro,¹⁴³ y si no lo conozco, si es su primera vez que viene, pues ya sé más o menos la dinámica que se da, que es —*te voy a enseñar, tú vas a repetir y ya; pero yo no te lo voy a hacer ni lento, te voy a ir*

¹⁴² Ya que las clases particulares suelen ser de carácter privado y sólo se pudieron tomar unas pocas de este tipo con un solo maestro, la dinámica descrita se realiza con base en las observaciones de campo de las clases colectivas –clases permanentes y talleres–.

¹⁴³ Se refiere en particular a los maestros africanos.

enseñando conforme te vea en tu desempeño”. O sea, por ejemplo M‘Bemba: si él ve que eres un músico que rápido capta, él te sigue enseñando. Si ve que en un momento se te dificulta, te da otro chance. Pero si tú sigues agarrando, él te puede seguir enseñando y enseñando; y si su grupo es homogéneo, de ese tipo así de que si todos aprenden rápido, él da mucha información

Durante las clases los alumnos y el maestro se ubican de manera que todos pueden verse entre sí, por lo general formando un círculo. Si es un curso nuevo, el maestro suele preguntar a los alumnos qué ritmos saben tocar y pedirles que los toquen; a partir de ello realiza correcciones, amplía lo que ya saben o enseña ritmos nuevos. En caso contrario, se da continuidad a los contenidos vistos anteriormente. Al enseñar la música, el maestro toca alguna estructura para mostrarla a los alumnos, quienes la repiten hasta que el primero considere que está siendo ejecutado de manera correcta; es común que quien imparte la clase se acerque a ciertos alumnos en particular para hacer indicaciones específicas mientras que el resto practica. En algunos momentos todos los alumnos tocan al unísono, en otros se dividen en grupos, cada uno de los cuales interpreta un acompañamiento diferente para poder escuchar la polirritmia que genera la superposición de los diferentes acompañamientos. En las clases se suelen transmitir estructuras relativamente simples, como llamados o acompañamientos, hasta otras más complejas, como solos y números completos. En los últimos casos, se los divide en frases o fragmentos más cortos, que se van montando uno tras otro hasta que los alumnos los pueden tocar en su totalidad. La clase acaba según el horario acordado.

Dado que la enseñanza se centra en la transmisión de las estructuras sonoras con que se construye la música; otros elementos como la técnica de los instrumentos o la procedencia y el contexto en que tradicionalmente se tocaban estos ritmos, interesan en general más a los mexicanos –tanto maestros como alumnos– que a los maestros africanos, por lo que suele tener un papel secundario o estar ausente en las clases de los últimos. Es común que exista mucho celo con la información, de manera que pocos maestros permiten registrar sus clases en audio o en video; tampoco es usual el uso de soportes escritos durante las clases excepto, en algunas ocasiones, como material mnemotécnico.

Las clases son espacios importantes para la transmisión y legitimación del conocimiento acerca de la música, pues si bien no son el único medio a través del cual se puede aprender, sí es uno de los dos espacios en los cuales se puede tener interlocución directa con los maestros africanos o con los músicos mexicanos que han viajado a Guinea a estudiar y, por tanto, con un conocimiento o “información” considerado más verídico. Al conversar con varios de los entrevistados, éstos coincidieron en señalar que mientras progresaban en su aprendizaje buscaban estudiar con maestros que “tocaban mejor” o “sabían más”, acercándose paulatinamente a aquellos músicos que hicieron parte de los primeros grupos mexicanos en viajar al África Occidental, tomando clase con los maestros africanos en sus visitas a México o viajando ellos mismos a Guinea.

Paradójicamente, los miembros de la escena perciben de manera generalizada un declive en la realización de cursos de percusión, especialmente aquellos impartidos por maestros africanos. Frente a la poca demanda que tienen los cursos, quienes los organizan consideran que no se justifica el gasto ni el esfuerzo, por ejemplo, “Alex” comenta:

Tenia la oportunidad de traer ahorita un africano [...] le dije: —Pues mira, la verdad es que van a ir como diez personas a tu curso” Y me dijo: —No, pues es muy poca gente” ¿no? —¿cuántas personas es muy poca gente”. Y pues sí, pues también lo entiendo. Pues no es negocio para él venir de Italia, pagar su boleto de avión, para no ganar nada ¿no?

Las personas entrevistadas ofrecen diferentes explicaciones a esta falta de interés, muchas de ellas a modo de crítica: “porque los músicos creen que por tener un CD [y] medio tocarlo, ya tocan”, “la soberbia de decir yo ya lo sé [el maestro...] siempre viene y enseña lo mismo”, el mayor acceso a información a través de internet, la “falta de compromiso” o la despreocupación de algunas personas que, al ver la facilidad con que pueden buscar algún dinero boteando, no tienen la preocupación de invertir en su formación como percusionistas.

4.1.3. EVENTOS CULTURALES O PRESENTACIONES

Diferentes expresiones como “show”, “concierto”, “presentación” o “evento cultural” son utilizadas para designar aquellos espectáculos o funciones en donde un conjunto de músicos y bailarines se presenta ante un grupo de espectadores con el fin de exhibir su

trabajo, situación que tiene una connotación de evento artístico o cultural.¹⁴⁴ Éstos suelen tener como referente principal los espectáculos de los ballets y los conciertos que se desarrollaron en Guinea desde mediados del siglo pasado. Se identificaron tres tipos de actividades que pueden ser enmarcadas en esta categoría: las presentaciones que tienen lugar en festivales, las muestras que se realizan al cierre de algún curso y aquellas en que el *show* o la presentación del grupo es un evento en sí mismo. Aunque no siempre los interlocutores se refieren a los mismos en los siguientes términos, se propone llamarlos festivales, muestras y *shows* para mayor claridad.¹⁴⁵ Siempre y cuando se mantengan estables, los festivales y las muestras suelen tener una regularidad anual y semestral, respectivamente, mientras que cuando los *shows* se realizan como un evento en sí mismos no se percibió algún tipo de periodicidad.

Los lugares en los cuales se realizan y algunas de sus características varían entre un tipo de presentación y otro, aunque todos están dispuestos para que los músicos y bailarines sean vistos por los espectadores. Algunos de los festivales se realizan al aire libre¹⁴⁶ en espacios públicos como plazas o parques, siendo eventos masivos que llegan a acoger más de 8.000 espectadores por presentación. Son las ocasiones performativas en que se presenta un mayor despliegue logístico, dentro del cual cabe resaltar el uso de tarimas con *grand supports*,¹⁴⁷ camerinos, equipo para amplificación de audio, luminotecnía y, en ocasiones, dispositivos para atender las necesidades de un público masivo como baños, sillería, toldos para resguardar de la intemperie, zonas de alimentación, entre otros. Estos elementos se instalan para la realización de los festivales y desmontan una vez finalizados los mismos.

¹⁴⁴ Para referencia audiovisual se puede consultar <www.youtube.com/watch?v=IREmgDXJW0s>, video que fue grabado en el homenaje a los maestros mexicanos y guineanos realizado en el 9º Festival del tambor y las culturas africanas (ver Barrero, 2013). En él aparecen Yadi Camara –balafón–, Eduardo Garavito –djembé, camisa blanca–, Agustín Fernández –sangbang, camisa negra estampada y gorro–, Darío Abdala –djembé, camisa estampada–, Kabele Bah –dundunes en formato de ballet– y Karim Keita. Al final del concierto toma la palabra Nhorma Ortiz, organizadora del festival. También se puede consultar el video de la agrupación Gberedouka <www.youtube.com/watch?v=oO6MvL8eFYs> o el video presentado en el apartado 2.3 (ver página 78). En el video de Koba Villagrán presentado en el apartado 4.1.1 también se aprecian fragmentos de presentaciones (ver página 120). Los videos fueron subidos a internet por terceros, sin embargo asistí a la mayoría de los eventos que se presentan en ellos como parte de la investigación de campo.

¹⁴⁵ Por su parte, “evento cultural” o “presentación” como categoría que contiene a estos tres tipos de ocasión performativa y “espectáculo” para el conjunto de piezas y elementos performativos que se realizan en una puesta en escena.

¹⁴⁶ Festival del Tambor y las Culturas Africanas o el Ollin Kan o la Feria de las Culturas Amigas, por ejemplo.

¹⁴⁷ Tipo de andamiaje o estructura metálica que se instala alrededor de un escenario para soportar equipo de luces, audio, pantallas, etc. Suele tener varios metros de alto, ancho y fondo.

Los festivales de menor magnitud¹⁴⁸ se llevan a cabo en espacios similares a aquellos en que se realizan las muestras: muchas de las casas de cultura, centros culturales y algunos estudios de danza cuentan con un auditorio propio o un sitio adecuado para este fin, aunque también se observó la adaptación de un espacio exterior contiguo con este mismo propósito, similar al de los otros festivales pero a menor escala, ya que suelen dar cabida a un número aproximado de entre 100 y 500 personas. Los shows suelen realizarse en cafés, foros, bares y, en algunas ocasiones, auditorios o teatros.¹⁴⁹ Se trata de espacios cerrados cuya capacidad oscila entre 50 y 200 personas; por esta razón y por el alto volumen de la mayoría de los instrumentos utilizados, rara vez se requiere de equipo de audio.

En comparación con las demás ocasiones performativas que se describen en este capítulo, las presentaciones implican una preparación considerable, llegándose a planear con varios meses de anticipación. Entre éstas, comúnmente los festivales requieren mayores recursos y llegan a tener el despliegue logístico más complicado. A diferencia de la ciudad de Xalapa en donde el colectivo Maíz Negro¹⁵⁰ organiza el Festival Raíces desde hace unos años, en la Ciudad de México los festivales frecuentemente son organizados por terceros ajenos a la escena, ya sean instituciones gubernamentales o personas y organizaciones particulares. Los grupos que participan en estos espacios acostumbran hacerlo por invitación de los organizadores o mediante convocatorias y audiciones. En las muestras, son las casas de cultura quienes gestionan los recursos requeridos –como permisos y equipo– aunque en ocasiones, por limitaciones de recursos, las maestras o los alumnos terminan participando activamente en las labores logísticas y consiguiendo el equipo necesario para su desarrollo. Finalmente, los shows son organizados mayormente por los mismos grupos que tocan, en ocasiones con apoyo del personal del establecimiento en que se realiza.

¹⁴⁸ Como el Festival de la Tercera Raíz que se realiza en el FARO de Indios Verdes.

¹⁴⁹ Como el café de jazz Jazzorca, ubicado en la colonia Portales o el bar del hostel La Moneda, en el centro de la ciudad.

¹⁵⁰ Colectivo conformado para dar continuidad al trabajo del anterior grupo Bakán, asentado en Xalapa – Veracruz–. Está conformado por músicos y bailarinas mexicanos y se ha dedicado a la realización de talleres, exposiciones, festivales y conciertos (Carpeta de presentación del Colectivo Maíz Negro, material suministrado).

YADI Le genre du **balafon**

Camara
& **gberedouka**

sábado
4 ABRIL
2012

Lugar: jazzorga café
21:00hrs
Cooperación
\$40

municipio libre
No. 37 - A
col. portales

info: gberedouka.mex@live.com
creskalaganja@hotmail.com
cel: 55 13 53 83 32

Cartel publicitario concierto del grupo Gberedouka con el balafonista guineano Yadi Camara.¹⁵¹

¹⁵¹ Tomada de <www.facebook.com/events/101909823277599/> el 26 de marzo de 2012.

La publicidad de los eventos también hace parte de la organización y los medios utilizados varían según la magnitud del evento. Incluyen la transmisión de voz en voz, la difusión por redes sociales, el volanteo y, en el caso de los eventos de mayor envergadura, alguna presencia en medios masivos y otros espacios como las publicidades del metro. La participación de los grupos que se presentan en estas ocasiones performativas rara vez es remunerada y la mayoría de los festivales y las muestras se ofrecen al público de manera gratuita. Los recursos requeridos pertenecen a las casas de cultura donde se realizan, son gestionados por las maestras y sus estudiantes o, en el caso de los festivales de mayores dimensiones, suelen ser proporcionados como patrocinios. Por su parte, en shows se acostumbra a cobrar un derecho de entrada, dinero que se utiliza comúnmente para cubrir los gastos de producción del evento, de manera tal que no llega a constituir un ingreso significativo para los músicos y bailarines que se presentan. Generalmente, los espectáculos que se exhiben son preparados con antelación a su puesta en escena, aunque la calidad en la ejecución varía entre un conjunto de intérpretes y otros. Esta preparación se realiza en ensayos más o menos regulares dependiendo de cada agrupación, y constituyen un espacio aparte de las presentaciones. Así, los números ejecutados por lo común entran en la categoría de arreglo, es decir que tienen una estructura concebida de antemano. En general se puede diferenciar entre dos tipos: unos que toman como modelo aquellos que presentan las agrupaciones africanas de corte más folclórico –que a su vez buscan reproducir elementos “tradicionales” o “auténticos”– y otros llamados “fusión”, en que se integran los anteriores con aspectos de otros tipos de música y se acercan más a las propuestas de *world beat*.

En general, los grupos se presentan uniformados y su indumentaria hace alusión a aquella utilizada por los ballets y los conjuntos africanos, misma que a su vez reproduce atuendos considerados tradicionales. Al revisar fotografías y videos de grupos como *Les Ballets Africains* se puede apreciar el uso de varios atuendos diferentes, varios de los cuales son imitados en México. Sin embargo, en general la indumentaria suele estar constituida por pantalón ancho y el torso descubierto o una especie de túnica –con o sin mangas– para los hombres y blusa con hombros, brazos y vientre descubierto y falda a nivel de las rodillas, para las mujeres –ocasionalmente pantalón–. También es común el uso de accesorios como unos gorros llamados felekes –utilizados particularmente por los

djembefolas–, cinturones y brazaletes. Muchas veces estas prendas son adornadas con penachos y cauris –un tipo de concha de caracol que en varios lugares de África Occidental llegó a ser utilizado como moneda–. Las mujeres acostumbran llevar el cabello trenzado y, en la mayoría de las ocasiones, bailan con los pies descalzos.



Integrantes de Gberedouka con atuendos tradicionales. De izquierda a derecha: Iván Rodríguez, Sim Bringas, Valeria Cerino, Luis Almaras “Clocló” y Alfonso Lara. Foto suministrada

En la actualidad se puede encontrar una oferta considerable de artículos como los felekes en Europa y Estados Unidos –especialmente en portales de internet– pero su consecución es más difícil en México. Ocasionalmente se encuentra indumentaria –original–, traída desde Guinea o los países vecinos por las mismas redes que traen los instrumentos. Como alternativa general, los atuendos son elaborados por los mismos integrantes de las agrupaciones –eventualmente con telas importadas de la misma manera que la indumentaria mencionada–. En ciertos casos se ha observado la elaboración y uso de artículos que guardan una menor relación con los descritos, pero que dan pistas sobre la construcción de

un imaginario sobre lo africano, como el uso de pintura facial y corporal o de prendas hechas con telas tipo *animal print*.¹⁵²

En las muestras participan los estudiantes de danza que exponen el trabajo realizado durante las clases –con menor frecuencia los alumnos de los cursos de percusión– y usualmente son acompañados por los grupos de músicos que tocan en las mismas. En los demás tipos de presentaciones se suelen mostrar bandas o compañías, cuyos integrantes participan en éstas de manera regular, aunque en ocasiones cuentan con la colaboración de músicos o bailarines invitados, como se expuso anteriormente.¹⁵³ La constitución del público puede variar entre miembros de la escena –quienes tienen una mayor competencia en el afro– y un “público general” ajeno a la misma –más común en los festivales y en las muestras–.



Muestra de cierre de las clases de la maestra “Koba” Villagrán (a la izquierda), centro cultural José Martí, diciembre de 2012. Foto del autor.

¹⁵² Comúnmente se usa para referirse a telas con estampados que imitan los diseños de la piel de algunos animales salvajes como las motas o rayas de diferentes felinos.

¹⁵³ Ver el capítulo 3.

En la puesta en escena de los eventos culturales se da campo para la espontaneidad, pero su desarrollo está orientado por un guión concebido y preparado cuidadosamente antes de su presentación; de tal manera, aunque la preparación de un show resulta compleja, la estructura de la ocasión performativa es relativamente sencilla. Es común que se dé inicio a la presentación cuando, una vez en el escenario, el grupo es anunciado por alguna persona de la organización y empieza a tocar. Previo a esto los ejecutantes se preparan tras bambalinas, realizando calentamientos, uniformándose, maquillándose o repasando alguna parte del número y, en contadas ocasiones, realizando pruebas de sonido. Cada presentación está constituida por varios números o arreglos que son interpretados uno después del otro y cuyo orden suele concebirse para generar un efecto de clímax hacia el final de la misma. Para culminar el show se acostumbra que, luego de realizar el último número del programa, los ejecutantes pasen al frente del escenario y den la venia mientras el público aplaude. Como en otro tipo de presentaciones, y otros tipos de música, si el espectáculo ha sido del agrado del público es común que al finalizar se pida un *encore*.¹⁵⁴ En varias oportunidades también se observó la realización de *dundumbás*¹⁵⁵ una vez terminados los shows.

En los festivales y las muestras la presentación de un grupo hace parte de una programación más amplia, en la cual se realizan otras actividades –presentaciones de músicas y/o danzas distintas al afro, obras de teatro, recitales, entre otros–. En este contexto es raro que un espectáculo dure más de veinte minutos. Acabada la presentación de un grupo, se da paso a la del siguiente. Por su parte, los eventos particulares se enfocan en mostrar el trabajo de un solo grupo –salvo que haya algún grupo telonero–¹⁵⁶ y se llegan a extender más de una hora.

¹⁵⁴ Aquellas interpretaciones adicionales que se realizan una vez finalizado el programa de un concierto, especialmente por solicitud del público.

¹⁵⁵ Ocasión que se describirá más adelante.

¹⁵⁶ Es decir, alguna agrupación que toque antes de aquella que se presenta como artista principal.



Grupo Gberedouka dentro del festival Del corazón a la Mezcla, centro cultural Ollin Yoliztli, noviembre de 2012. Foto del autor.

Durante una presentación la interacción entre los ejecutantes y el público es constante. Al tratarse mayormente de recreaciones de los espectáculos que se desarrollaron en África Occidental durante la segunda mitad del siglo XX, también se retoma su carácter espectacular caracterizado por la exhibición de agilidad, fuerza y velocidad. Así, además de un desarrollo musical y dancístico más elaborado que en los demás contextos performativos, es común el uso de diferentes recursos escénicos con los que se busca captar y mantener la atención del público –como los solos de djembé, los de danza y la *démonstration*–.¹⁵⁷ Por su parte, los espectadores suelen manifestar su agrado en cualquier momento de la presentación a través de gestos como aplausos, gritos y chiflidos. Como se vio en el apartado 1.1, en buena parte estos elementos escénicos se han desarrollado para satisfacer los requerimientos de un público occidental u occidentalizado. Algunos de ellos,

¹⁵⁷ “[U]na serie de juegos de manos y gestos que involucran diferentes grados de dificultad y de coordinación” (Castellanos, 2010, p. 156).

como la calidad de ciertos aspectos interpretativos o ciertos momentos del desarrollo –la manera en que un djembé acompaña los pasos de la danza o los échauffement, por ejemplo– son pertinentes para una audiencia con mayor nivel de competencia, pero no necesariamente generan sentido para el público lego.

Más que un interés económico, quienes participan como intérpretes en este tipo de eventos, lo hacen motivados por la posibilidad de exponer su trabajo, tanto dentro de la escena como para un público más amplio aunque menos conocedor. Varias personas suelen ver su participación en estos espacios como un logro personal y –artístico”, siendo motivo de satisfacción y orgullo, especialmente si se trata de un evento o un escenario importante y reconocido, los cuales se relacionan con actividades de un mayor valor artístico y cultural. Comenta Marco:

De repente, para mí fue, fue maravilloso y también fue un poco contradictorio, –el hecho de que yo, o sea, yo de música aprendí un poco, después– [...] Para mí tocar en el CNA, donde tocan músicos reconocidos [...] la mayoría son músicos que por lo menos hicieron una carrera ¿no? Y yo, de repente, llegar, y ¿no? [...] así, que te vean mil personas en el CNA, pues de repente, pues, uno no está, quizá, hasta preparado para eso ¿no? O sea ¿cómo preparas tú a un chavo que un día se agarró con sus cuates el tambor, y de repente ya mil personas lo están viendo?

Esta condición justifica, y a la vez hace deseable, que, junto con el cuidado de los elementos escénicos, haya un trabajo musical y dancístico consistente, reflejado en la presentación de números de mayor complejidad, el uso de ritmos más difíciles de tocar y un mayor cuidado en su preparación que en los otros tipos de ocasiones descritas– especialmente en los contextos en que la audiencia tiene la competencia requerida para apreciar dichos elementos–.

Las presentaciones también cobran importancia para los músicos y bailarines de la escena al ser una de las ocasiones performativas en que más se acercan al tipo de trabajos que son sus modelos a seguir –representaciones como las de los ballets–. En las presentaciones de las propuestas de fusión ocurre algo similar, pues sus integrantes tienen la oportunidad de socializar su trabajo y obtener un reconocimiento simbólico, aunque los ejercicios de creación propia se alejen del sentido de –autenticidad” que se deriva del

modelo del ballet. Varios de los aspectos descritos se pueden evidenciar en el siguiente relato de Villo:

Iba a ir gente que, que ya sabía a lo que iba: a ver un espectáculo de percusión y danza africana, tipo ballet ¿no? [...] Entonces no importaba la paga, porque era lo que nos gustaba hacer [...] Lo interesante es que ya era una onda cultural y que podíamos hacer lo que nos gustaba. [...] Íbamos a mostrar un espectáculo ya de mayor calidad que lo que hacíamos regularmente en los antros ¿no? Que era lo que decíamos de tocar ahí, cualquier cosa para que bailen¹⁵⁸ [No es] por hacer mal el trabajo, sino que [en los antros] la gente es lo que quiere. Y ahí en el Museo de la Ciudad [o] el [centro cultural] José Martí íbamos a tocar dundumbás y esto ¿no? Iba la gente del círculo del afro a vernos; [también] público así, en general.

Finalmente, es importante señalar que la mayoría de los festivales en los que se observó la presencia de este tipo de música gira en torno a temas de multiculturalidad o del reconocimiento y celebración de una raíz o una presencia negra en México. Esto ubica al afro en dos contextos complementarios: por una parte, el de la celebración de la globalización como integración con el resto del mundo a través del consumo de productos y símbolos presentados dentro de un contexto altamente exotizante, que puede sintetizarse en una expresión como la *world music*, y por la otra, en un sentido de africanía general que va más allá del devenir y desarrollo propio del afro, para relacionarse con otras expresiones que hacen parte del imaginario mexicano de lo negro como las músicas jarocho y de Costa Chica, danzas de diablos, manifestaciones afrocaribeñas como la música cubana y de otras partes de Latinoamérica como el samba brasileño y la cumbia colombiana, entre otras.

4.1.4. HUESOS

–Hueso” es una expresión coloquial utilizada en México para llamar a las presentaciones musicales que se realizan a cambio de –y motivadas por– una remuneración económica. Se utiliza la idea de hueso para agrupar diferentes eventos que se dan en esas condiciones, como espectáculos en discotecas, círculos de tambores en dinámicas empresariales, eventos publicitarios, entre otros.

¹⁵⁸ Ver el apartado a continuación: –Huesos”.

Este tipo de práctica es común a lo largo de América Latina, cambiando de nombre según el país o región pero manteniendo varias de sus características: en países como Cuba, Venezuela y Colombia se le conoce como “piquete”, “matar un tigre” o “guiso” y “hisga”, respectivamente. El antropólogo Juan Sebastián Rojas explica que “hisga” –equivalente del hueso en Colombia– es una expresión del argot musical que se refiere a “ir a resolver una presentación en vivo, sobre todo con fines económicos, y sin demasiada preocupación por ensayar” (2005, p. 56). De forma más detallada el grupo de investigación Cuestionarte de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia explica que los grupos que participan en este tipo de eventos

No son permanentes y su configuración es bastante circunstancial. [...] son colectivos que se organizan para una única presentación, están conformados por integrantes que se conocen, pero que sólo ocasionalmente trabajan juntos [...] generalmente solo tienen uno o dos ensayos antes de las presentaciones [...] no realizan grabaciones, su relación con el consumo musical reside en proporcionar la experiencia musical como disfrute de la música en vivo [...] no interpretan creaciones propias (Goubert et al., 2004, p. 63).¹⁵⁹

En el contexto del afro los huesos se llevan a cabo para satisfacer el requerimiento de música en vivo, aunque, a diferencia de los eventos culturales, su objetivo no es la contemplación de la música y de la danza en sí mismas, sino su utilización como un elemento más que aporta a lograr el fin específico de cada hueso –por ejemplo, llamar la atención de los transeúntes en un evento publicitario o generar una atmósfera específica en las dinámicas empresariales–.

Los momentos en que se realizan estos eventos varían, al igual que su duración, su frecuencia, las locaciones en que tienen lugar y las indumentarias utilizadas. Estas condiciones, así como los términos del pago se establecen con anterioridad a la realización del evento, siendo más comunes los acuerdos de palabra que la celebración de contratos. Los huesos se suelen realizar en espacios privados como las instalaciones de las empresas

¹⁵⁹ Aunque la caracterización de Cuestionarte da buena cuenta del fenómeno, habría que precisar algunos detalles, ya que dicha descripción es más bien una generalización. En el contexto de la escena afro de la Ciudad de México, así como en otros tipos de música, no necesariamente se realiza una única presentación. Sin embargo sí suelen ser conformaciones efímeras y motivadas principalmente por un pago. Además, la poca preparación previa llega al punto en el cual ni se ensaya, pues el hueso supone un repertorio limitado que es ampliamente conocido por los músicos que se dedican al mismo.

contratantes, centros de convenciones, antros –discotecas–, centros comerciales y espacios públicos. De manera similar que en los shows, se suele utilizar un uniforme o un vestuario en particular, sin embargo, además de indumentarias alegóricas a los ballets guineanos – como aquellos descritos en el apartado anterior–, en algunos huesos se exige a los músicos la utilización de algún atuendo específico que puede ser suministrado por los organizadores –por ejemplo, ropa con logotipos o elementos alegóricos al producto publicitado o la empresa a la cual se presta el servicio– y hay una mayor exigencia por su aspecto personal que en otras ocasiones.

Este tipo de eventos están dirigidos a, y suelen ser organizados por, personas ajenas a la escena. La organización puede estar a cargo del contratante final o de intermediarios que, por una parte, ofrecen un paquete de servicios al contratante y, por la otra, contratan a los grupos de afro y demás personas o entidades que hagan falta para desarrollar las actividades del evento. En el ámbito musical se suele llamar –*caimán*” a la persona con quien se realiza el trato, tarea que en ocasiones es asumida por algunos miembros de la escena que tienen contactos con las empresas o instituciones que realizan estos eventos, siendo en ocasiones más importante su habilidad y desenvoltura en las –*relaciones públicas*” que su calidad como intérpretes. En los huesos participan tanto grupos constituidos como otros que se conforman exclusivamente para cumplir con un trabajo y se desintegran después de éste – las guerrillas de las que se habló en el capítulo anterior–. Quienes bailan o tocan en este tipo de eventos rara vez participan en la organización y su papel suele limitarse a su intervención en las condiciones establecidas; la música que se toca se ensaya poco o se improvisa durante la realización del evento y es común que participen únicamente músicos.

Cada tipo de hueso se desarrolla siguiendo sus propias dinámicas. A continuación se describen los tres tipos que se mencionaron en las entrevistas o se pudieron observar en trabajo de campo de forma más notoria. Como se vio en el apartado 1.2, Siliceo menciona que tocaba en discotecas y raves desde la década de los noventa en los cuales participaba disfrazado y presentando lo que llaman –*tambores de agua*” y otros shows con djembés. Según comentan algunos músicos, se sigue tocando en los bares, aunque con menor frecuencia. Villo describe su trabajo en los antros de la siguiente manera

[Un compañero] nos conseguía de repente trabajos en discos [...] Era como un... como hacer ahí un *opening* [...] De repente en la mitad de la fiesta lo paraban todo y entrábamos a tocar. Ya era así como una especie de carnaval africano. Sí, sí, sí como una ¿cómo se llama esto, de la samba?... Como una —*batucada africana*”, y ahí la gente [el público] bailaba como batucada. No sabían ni qué era, pero se escuchaba prendido. Y ese era el chiste de ir, así, a trabajar a esos lugares. Y pues pagaban más o menos, no pagaban mucho, yo creo que ganaban unos 300 pesos por persona. A veces hacíamos una salida de 15 minutos, a veces hacíamos unas dos; dos salidas de 15 minutos. Trabajamos un tiempo en Mundo E, en un lugar que se llama J.J. Charlie’s.

Agrega

Salían chambas de vez en cuando. En discos, siempre seguíamos trabajando en discos porque ya habíamos hecho una onda de hacer performances para antros como con tambores de agua y cosas así, o simplemente ir a tocar con tu tambor africano sobre la pista¹⁶⁰ ¿no? Sobre música electrónica en un antro [...] En realidad ni nos gustaba mucho hacer eso, no nos gustaba, pero lo hacíamos por el dinero ¿no? Y hasta la fecha [ríe] pues montamos ya cosas más sencillas. Prácticamente ya para resolver los trabajos ¿no? ya de repente no hacemos cosas tan elaboradas, o tenemos cosas elaboradas que montamos ya hace bastante tiempo [...] Creo que ya nadie tiene así como mucho interés de hacer una banda formal, sólo le estamos haciendo un grupo para sacar chambas nada más.

Junto con los eventos en discotecas y en fiestas, se habla de la realización de dinámicas empresariales. Aarón, quien ha sido contratado por personas que organizan estos eventos, comenta:

Aquí hay gente que se dedica a los círculos de tambores para empresas. Son como motivacionales para empresas y esa gente, pues, manda llamarme de vez en cuando que tiene una chamba. Por lo regular somos dos percusionistas: uno toca la batería rítmica de dundunes y otro toca el djembé. Y el que nos contrata, pues hace la función motivacional, de convencer a la banda¹⁶¹ y —*trapear*”. Ése es como el dueño de la empresa¹⁶² y de los tambores —porque él renta sus tambores—, bueno se puede decir que los renta, porque se les vende el show completo y uno pasa a ser su trabajador solamente. Es algo que a mí me parece curioso —que no soy el único—, la mayoría de los que se dedica al afro aquí en el D.F. [...] han pasado por

¹⁶⁰ Se refiere a un audio pregrabado.

¹⁶¹ Se refiere a los empleados de las empresas a quienes está dirigida la actividad.

¹⁶² En esta ocasión con —*la empresa*” se refiere al intermediario que subcontrata a los músicos.

esas chambas y en algún momento u otro las dejan. Lo que me he dado cuenta es que ellos van rotando a la gente que les sirve, y que en algún momento va a ver descontento, porque el pago que se recibe no es proporcional a lo que ellos ganan. Ahí pagan por ejemplo quinientos pesos un día. Es prácticamente el día porque hay que ir montar las sillas, bajar los tambores, acomodar todo, bajar de la camioneta; a veces hay eventos que son de cincuenta personas, pero a veces de doscientas, 250 personas, entonces tienes que descargar 250 tambores. [...] Esa gente tiene talleres que se dedica a la venta de instrumentos y su extra es hacer los círculos [las dinámicas]. Yo creo que se les dio igual por suerte, porque yo hasta la fecha lo veo y pues, me parece un tanto oportunista. Por ejemplo, esta persona que te digo, él casi no conoce [de la música] y por eso nos lleva, por eso lleva a músicos que conocen y ellos, o sea nosotros, finalmente hacemos el trabajo. Que sí, yo le doy el crédito de que él formó una empresa, de que él va y ofrece su producto, pero al final no se me hace como muy justo que ocupe otra gente para tocar. [Quien contrata] casi no conoce de la música y eso es como un tanto pues... bueno, yo creo que aquí, todos los que hemos trabajado de alguna manera para él, tenemos como la culpa, también platicaba la otra vez con varios amigos percusionistas que había que hacer un sindicato [ríe].

Otros tipos de hueso en que participan los músicos de la escena son descritos como eventos publicitarios. Estos guardan semejanzas con algunos eventos de la Secretaría de Salud Pública realizados dentro de una campaña llamada “Muévete y métete en cintura”, presentaciones en las cuales participé como músico poco antes de empezar la investigación formalmente. Estos eventos consistían básicamente en una sesión de ejercicios aeróbicos con música de tambores africanos en vivo, que tenían una duración de veinte minutos aproximadamente y por lo general se realizaban en centros comunitarios o en parques. Al final del evento se regalaban *suvenires* a los asistentes y material informativo sobre cuidados de salud. La función de la música era servir de trasfondo a los aeróbicos. En este contexto no era tan importante la calidad de la interpretación como mantener un *beat* constante que permitiera a los asistentes bailar, animar al público que hacía ejercicio y mantener cierto ambiente de diversión.

A los anteriores habría que agregar algunas presentaciones privadas que comentan algunos miembros de la escena, por ejemplo, “Koba” y “Alex” –integrantes de la agrupación Los Kemaravilla– manifiestan que ocasionalmente fueron contratados para amenizar eventos como cumpleaños o celebraciones similares, espacios en los cuales

realizan presentaciones similares al espectáculo que tenían montado para presentar en festivales y que presentaban en la calle Madero del centro de la ciudad (ver el siguiente apartado).

Los huesos son valorados por algunos miembros de la escena como una fuente de ingresos. Sin embargo, al estar dirigidos a personas que hacen parte de un sector con poca competencia en el afro, los parámetros que indican el éxito de este tipo de ocasión no necesariamente son los mismos con los cuales se define si un músico o bailarín de afro es bueno o no. Más que “tocar bien” en los términos que se revisaron en el apartado 2.3, diferentes elementos del espectáculo presentado se adaptan para lograr el fin específico de cada tipo de hueso: se suprimen los bailarines, se reduce el número de músicos, se simplifican los ritmos o la estructura de los números, entre otros. Teniendo en cuenta que el parámetro de muchos miembros de la escena son los espectáculos de los ballets africanos y algunos referentes “más tradicionales”, los cambios mencionados son vistos por algunos como transformaciones o deformaciones de la música que no siempre son deseables y, en casos más radicales, se habla en términos de falsificación o malbaratamiento de la música. Uno de los músicos entrevistados comenta

Digamos, los huesos de... [en] que se mete a afro, porque ni siquiera son huesos de afro-afro sino, más bien, es como un performance ahí que se... es un *deformance*, más bien [...] un *deformance* porque pues más bien es hacer el show y hacerle a la mamada¹⁶³ [ríe] (cursivas propias).

4.1.5. BOTEADAS

“Botear”, “eharolear”, “pasar el bote” o “pasar la charola” son expresiones que designan el acto de hacer circular un recipiente entre un grupo de espectadores para pedir una contribución económica.¹⁶⁴ En el contexto de la escena se utilizan para referir a un conjunto de prácticas callejeras en las cuales se realiza una presentación o un show a cambio de la

¹⁶³ Palabra altisonante que, en este contexto refiere a tomar algo a la ligera o con poca seriedad.

¹⁶⁴ Para referencia audiovisual se puede consultar el video Kema Kema Kemaravilla- Danza y percusión africana <www.youtube.com/watch?v=U16e5Kz-nyo>. En él aparecen Alejandro Rodríguez –saco de rayas y gorra verde– y “Koba” Villagrán –tocando el sangbang y vestida de negro–. A partir del segundo 57 se puede reconocer un fragmento del *Mambo No. 8* de Pérez Prado introducido como recurso para llamar la atención de los transeúntes.

propina de los transeúntes. De manera similar a lo que ocurre con los demás tipos de ocasión descritos, las “boteadas” hacen alusión a diferentes tipos de evento. Básicamente se podría distinguir entre aquellas en donde el grupo de músicos y bailarines permanece en un solo lugar —estacionarias”, por llamarles de algún modo—, las que se llevan a cabo en los semáforos y las que se realizan en el transporte público.

Los lugares en que se llevan a cabo estas manifestaciones no son concebidos para la presentación de un grupo musical o dancístico, sino que son espacios de tránsito y públicos. A diferencia de los festivales, en los cuales se moviliza una cantidad de recursos considerable para adecuar los parques o plazas y así satisfacer los requerimientos de una presentación de carácter artístico o cultural, en las boteadas la calle aparece como un espacio al cual los músicos y los bailarines se acoplan y adaptan sus presentaciones. Las boteadas estacionarias se realizan en parques o en puntos de la calle en donde los ejecutantes —el grupo de personas que se presenta— pueden permanecer una cantidad considerable de tiempo sin necesidad de desplazarse, mientras que los transeúntes —y potenciales espectadores— circulan a su alrededor. En el segundo caso, se aprovecha el alto de los semáforos para realizar un número en el paso peatonal, punto situado bajo el semáforo, que es foco de atención de los automovilistas que se han detenido —y hacia quienes va dirigida la presentación—; este espacio debe desalojarse una vez que la luz cambia a verde. El carácter de las presentaciones en los medios de transporte público — particularmente el metro y los autobuses—, es más bien itinerante: el grupo de personas que se presenta se desplaza constantemente de un bus o de un vagón del metro al otro.

Las boteadas son organizadas en su totalidad por los grupos que participan en ellas. A diferencia de las presentaciones, no se suele utilizar alguna indumentaria específica además de los tambores, cuyo alto volumen y sonido estridente los hace un excelente elemento para estas prácticas, pues se pueden escuchar a varias cuadras a la redonda sin que sea necesario el uso de equipo de amplificación. Otros preparativos y la organización de las boteadas varían entre eventos contingentes, y por tanto improvisados, y otros que se realizan con una estructura y periodicidad determinadas. Como explica la percusionista María Godínez:

Cuando vamos al semáforo es después de platicar un poco y se viene al tema la carencia de dinero, entonces es cuando alguien lanza la propuesta y se arma el equipo. En lo de la

boteada del centro¹⁶⁵ es algo parecido, sólo que era algo ya más establecido, porque era un lugar que desde años atrás ya ocupábamos como foro para sacar unos pesos, y ya se sabía de antemano que había banda [de afro] ahí de fijo tocando. Ya sólo era ir a echar el palomazo.



Músicos boteando en un cruce peatonal. De izquierda a derecha: Emmanuel Costa, María Godínez y Christofer Arzate. Foto suministrada.

La flexibilización de la organización también se aprecia en otros elementos como la preparación de las piezas o la regularidad de las presentaciones. Por ejemplo, las presentaciones en los semáforos descritas en la cita surgen de manera contingente y se ajustan a las situaciones: participaban en el grupo quienes se encontraban en ese momento, se realizaba en el lugar que estuviera disponible y la música se improvisaba de acuerdo con

¹⁶⁵ Se refiere al área circundante de la calle Madero que conecta la Alameda Central y el Palacio de Bellas Artes con el Zócalo de la ciudad. En este espacio han hecho presencia diferentes grupos de afro desde hace unos doce años. En el 2010 la calle se convirtió en un corredor peatonal en que, además del comercio asentado en los locales que lo circundan, es común encontrar vendedores ambulantes, grupos musicales, estatuas humanas y botargas de personajes famosos que ofrecen tomarse fotografías con los transeúntes a cambio de dinero.

el conocimiento común de los participantes. En otras ocasiones se observó que se presentaba un show previamente preparado, interpretado por los mismos grupos de personas, con una regularidad específica y en el mismo lugar –es el caso de –Villo” y –Alex”, cada uno de los cuales acostumbraba a botear con su grupo: un grupo de estudio, sin nombre, y el grupo Kemaravilla, respectivamente.

Por otra parte, quienes se convierten en público son personas que se desplazan de un punto a otro y que no se encuentran con los músicos como un acto premeditado, ni con la intención de asistir a un concierto o una presentación de danza. De esta manera, hacer el boteo productivo no sólo implica gestionar el tiempo de las presentaciones, sino también garantizar que el máximo de transeúntes se interese en escuchar al grupo y decida entregar una propina. De igual manera a como se vio en la descripción de las presentaciones, en las boteadas también se observa el uso de diferentes elementos escénicos que tienen como objetivo cautivar la atención de los espectadores, especialmente si se tiene en cuenta que se trata de un público ajeno al código del afro. –Alex” lo explica de la siguiente manera:

Uno muestra lo que hace, esperando que la gente, pues mínimo voltee a verte [...] Que les llame la atención ¿no?, que llegue el momento en que hagas que, por ejemplo –lo veíamos mucho ahí en el centro– hacer que la gente que va pasando se queden ahí a verte ¿no? Porque pueden pasar y “Ah”, [te miran] y se van. O sea, que volteen y que llame tanto la atención a [quienes pasan] que los jales y se queden ahí, a verte hasta el final [...] Tiene que haber esa... tenemos que hacer nosotros la parte musical y la parte del show,¹⁶⁶ y todo eso tiene que acapararlos a ellos ¿no? así, atraparlos, dejarlos ahí.

Los elementos utilizados para captar la atención pueden ser considerados por los miembros de la escena más o menos cercanos a referentes como los ballets, y por tanto más o menos auténticos. El uso de estos recursos se puede tipificar de tres maneras que buscan ilustrar la flexibilidad de este tipo de ocasión, más que proponer una taxonomía. La primera de ellas implica que todos los elementos musicales pertenezcan al código, en este caso la música que se interpreta es igual a la que se podría presentar en un evento cultural, pero

¹⁶⁶ Con show se refiere a los elementos no musicales a los que apela para captar la atención de las personas, y no al tipo de ocasión descrito anteriormente.

tocado en la calle.¹⁶⁷ En un segundo caso se integran elementos propios del código con otros ajenos al mismo, por ejemplo, se toca algún ritmo africano como el djole, similar a como se tocaría en un arreglo para una presentación, pero en alguna sección durante su desarrollo se agrega un estribillo reconocido de otro tipo de repertorios –como cumbia o pop–. Finalmente, habría que mencionar el caso en que los ejecutantes incluyen en sus repertorios números en que la mayor parte de elementos son ajenos al código, como por ejemplo tocar una cumbia o un son con dundunes y djembés.¹⁶⁸ A lo anterior cabe agregar las intervenciones de malabares, poemas, cuentería, etcétera.

Es importante señalar que con la descripción anterior no se trata de caracterizar con precisión artificial los diferentes tipos de boteada, sino que se pretende ilustrar la flexibilidad de los aspectos presentados en este tipo de ocasión performativa, señalando que, entre una boteada y otra, existe una gran cantidad de posibilidades de jugar con la improvisación o la planeación, así como puede suceder con aquellos elementos considerados auténticos y aquellos que no lo son.

Al tratarse de espacios públicos, en algunos casos se tiene libre acceso a ellos, mientras que en otros se requiere de diferentes gestiones para poder hacer uso de los mismos. Un músico¹⁶⁹ que tocaba en la zona aledaña a la calle Madero explica que para poder tocar allí es necesario gestionar varios permisos y realizar varias notificaciones ante diferentes entidades gubernamentales, así como llegar a acuerdos con los demás músicos o con los comerciantes ambulantes del sector. Comenta además que es recurrente el cobro de extorsiones en cualquiera de estos niveles y que ello no garantiza poder realizar los toques sin ser acosados por policías o comerciantes. En sus palabras, esta situación varía –dependiendo la época del año, la situación política y cómo esté de clima entre ambulantes y policías. Si es buena época, lo más que sucede es que les cobren por el lugar y listo”. A lo anterior, se puede agregar lo que señala uno de mis interlocutores:

¹⁶⁷ Llama la atención ver que inclusive en algunas de las presentaciones de los semáforos, cuya duración es cercana al minuto, se puede reconocer la lógica de construcción utilizada en los arreglos (ver apartado 2.3) aunque se trate de una versión simplificada de los mismos.

¹⁶⁸ Como resultado de mi transitar cotidiano por la ciudad, más que como parte del trabajo de campo, también pude observar jóvenes en el transporte público declamando poesía mientras que un compañero tocaba un djembé sin que fuera del todo claro el ritmo que se ejecutaba en este instrumento.

¹⁶⁹ Intérprete especializado en otro tipo de música diferente de la africana. Comunicación personal.

Al principio no había ese sistema de cuotas, pero te estoy hablando de unos doce años atrás, y yo creo que más o menos hace unos siete años que empezó esa onda de cuotas, a una organización que al menos yo desconozco, pero son una red muy grande de comerciantes y que a su vez están ligados con políticos. [...]Ahora ese espacio se perdió a causa de la mafia de los comerciantes.¹⁷⁰

Las estructuras de las diferentes boteadas comparten algunos aspectos. Independientemente de la manera en que se dé el flujo de los transeúntes-espectadores y los ejecutantes, todas las boteadas se componen básicamente de dos momentos que se repiten de manera cíclica: un show o presentación –ya sea que éste se constituya por uno o varios números de diferentes duraciones– y un momento en que se pasa el bote para pedir a los espectadores una propina. Cuando se botea en los semáforos o en el transporte público se suele pasar el bote una vez que se ha presentado el show, mientras en aquellas boteadas –estacionarias”, es común que se realice varias veces, incluso mientras se continúa tocando. Este momento suele estar acompañado de una interpelación verbal con el fin de obtener un mayor reconocimiento económico, ya sea causando simpatía entre la audiencia o destacando el valor de la actividad que se presenta.

Las características de los espacios callejeros también condicionan una dimensión temporal de las presentaciones. Esto resulta muy evidente en los semáforos, pues su función de regular el tránsito vehicular determina el lapso de tiempo con que cuentan los ejecutantes para ocupar el espacio y volver a salir del mismo –alrededor de un minuto cada una–. Esta limitación se observa de manera menos imperativa dentro del metro –donde las presentaciones pueden o no estar supeditadas a la duración de los recorridos entre una estación y otra– y pareciera inexistente cuando los ejecutantes no se desplazan, ya que tienen la oportunidad de extender su presentación por tanto tiempo como juzguen conveniente. El factor temporal de la ocasión también se transforma, ya que, al tratarse de espacios de flujo y haber una circulación constante, hay una renovación permanente de potenciales escuchas. De esta manera, habría que considerar una boteada como todo el intervalo en que los ejecutantes se están presentando, repitiendo varias veces el mismo número o espectáculo ante diferentes audiencias. Cabe agregar que parece operar una suerte de racionalización del uso del tiempo.

¹⁷⁰ Comunicación personal.



Músicos y malabaristas boteando en el cruce de las calles Motolinia y Madero, Centro Histórico de la Ciudad de México. Foto del autor.

En las boteadas se hace particularmente evidente la contraposición entre las posibilidades que brinda, por un lado, y las valoraciones negativas de la danza y la música, por otro. Para empezar, las boteadas permiten resolver necesidades económicas a corto plazo a quienes participan en ellas. –Villo” comenta sobre las oportunidades en que han tocado en la calle:

[Con] Memo [Siliceo] ya eran clases¹⁷¹ más caras [...] Entonces lo que hacíamos era que nos íbamos a botear a Chapultepec [...] Nos íbamos desde la mañana, llegábamos ¿qué? como a las diez [de la mañana] y como a las tres de la tarde teníamos unos 900 pesos, más o menos mil pesos, entre todos. Entonces ya de ahí destinábamos una parte del dinero para comida, aguas, otra para la clase y lo demás lo guardábamos [...] para instrumento o para lo que se ofreciera.

¹⁷¹ Clases que él y sus amigos tomaban con Siliceo.

También son espacios más accesibles que los escenarios de otros tipos de foros. Para “Alex”, por ejemplo, además de significar un ingreso económico, las boteadas se presentaban como una oportunidad valiosa para mostrar el trabajo de su grupo a la gente, sin embargo, esta situación no deja de estar marcada por el desaliento.

Lo importante de la boteada es que como era en un lugar muy público y era gratis, era así como tener el contacto directo con la gente y también como muchos [del grupo] no trabajaban... [...] Nos dedicábamos a tocar y lo que sacábamos de ahí, vender discos y la tocada y así ¿no? Pero luego ya también comenzaba a ser muy desgastante: vernos siempre ya era un trabajo ¿no? Ahí ya es donde cambia el, el gusto de ir y “¡vamos a tocar!” a la obligación, a “¡tienes que ir a tocar” ¿no?, porque si no vas a perder el lugar y no vamos a tener dinero

También parecen ser una de las ocasiones performativas que tiene más visibilidad entre las personas que no pertenecen a la escena. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta el flujo de miles de personas que ven a los músicos tocando en la calle con sus tambores, sea que se detengan a prestarles atención o no, al atravesar lugares como el centro de Coyoacán o la calle Madero en un fin de semana, que circula en el metro o el alto flujo vehicular que transita por avenidas principales en horas pico –y por lo tanto en los semáforos–. Además, como se expuso en el primer capítulo, los espacios callejeros como Coyoacán fueron puntos de encuentro, práctica y difusión importantes de estas músicas en México.

Por otra parte, la calle es un espacio que también es ocupado por otras actividades informales, vendedores ambulantes y mendigos, de modo que tocar allí es percibido en ocasiones como una manera de malbaratar la danza y la música africana, especialmente si se tiene en cuenta que en otros contextos como las presentaciones se busca que estas prácticas sean reconocidas profesional y artísticamente, lo cual contrasta con el carácter informal que adquieren las boteadas. Uno de los músicos entrevistados comenta:

Mucha gente toca en el semáforo. Y luego van y [si les preguntas] “Oy, y tú ¿cuánto cobras [por una presentación]?”, “Ah, te cobro 5.000”. O sea, ¡no mames!, “¡pues si te estoy viendo en el semáforo y te doy tres pesos wey, y aquí lo estás haciendo” ¿no? o sea, “¿cómo quieres que yo te pague más?” si tú [tampoco] das una imagen para que yo te pague más”.

Esta situación de actividad callejera, informalidad y una alta visibilidad también ha originado una asociación entre los tambores, la música africana y un estereotipo de los músicos y bailarines de afro como “hippies que tocan en los semáforos”, con el cual muchos de ellos se sienten incómodos. Dentro de la escena a este tipo de personaje se le suele denominar como semáforo-fola¹⁷² y se le asocia con el consumo de marihuana, un aspecto descuidado o “fachoso” –tanto en su atuendo como en sus instrumentos–, una mala calidad como intérprete y quienes, según comenta otro de los entrevistados, “ya que pueden ganarse dos pesos fácilmente en el semáforo no se preocupan por aprender más”.

La mayoría de los entrevistados se expresaron con tolerancia sobre las boteadas, pues de hecho muchos de ellos comentan haber participado en alguna práctica callejera alguna vez. No obstante, al mismo tiempo se desmarcan de estos personajes –en cuyo caso se consideran un poco, pero “no tan hippies”– y manifiestan la molestia que les produce lo que implica su relación con el afro. Uno de ellos comenta:

Respecto a los músicos así de semáforo, pues yo respeto mucho ¿no? Es su, es una forma de ganarse la vida, conozco músicos de semáforo muy buenos y otros malísimos. Hay de todo. Hippies, unos no tan hippies [...] a mí no me molesta en lo personal

Cabe apuntar que durante la investigación se observó que los espacios callejeros de la Ciudad de México han sido ocupados por personas con diferentes grados de conocimiento y habilidad de la música y la danza, y que no se considera adecuado caracterizar las boteadas como espacios de “hippies” y a quienes participan en este tipo de ocasión como tales o hacer menos sus virtudes como intérpretes.

4.1.6. DUNDUMBÁS

Dundumbá es un término polisémico que refiere al tambor dundún más grave, a una familia de ritmos y a una ocasión performativa. Por analogía con ciertas celebraciones realizadas en el occidente africano, varias personas en la escena afro de la Ciudad de México denominan dundumbá a las fiestas en las que se ejecuta esta música o a ciertos encuentros de carácter participativo y emergente en que ésta se toca.

¹⁷² Juego de palabras que deriva del vocablo djembefola, nombre con el que se suele llamar a los intérpretes del djembé en Guinea.

En su etnografía sobre música mandé en Guinea, Castellanos (2012) describe dos tipos de celebración conocidos con este nombre: unos cuyo contexto son las aldeas, asociados con un sentido ritual, y otros más bien modernos o modernizados, que tienen lugar en los centros urbanos de la región. Los primeros son descritos como un conjunto de ritmos y danzas que conocidos comúnmente como la “danza de los hombres fuertes”, la mayoría de ellos de carácter ritual, en donde se escenifica un enfrentamiento entre grupos masculinos de diferentes edades –jóvenes y mayores–, poniendo de manifiesto tanto jerarquías sociales como tensiones entre ellas. Según comenta el autor, se realizan únicamente en ciertas ocasiones especiales como celebrar una victoria o una circuncisión. Quienes participan suelen cargar un látigo en una mano y un hacha en la otra y situarse en filas circulares concéntricas; mientras bailan avanzando en círculos es común una actitud agresiva y desafiante de parte de los mayores, e incluso flagelaciones (Castellanos, 2012, p. 219).

Según el mismo autor, a mediados del siglo XX, los dundumbás empezaron a reubicarse y a ganar popularidad en los contextos citadinos de Guinea y sus alrededores, de forma que tanto su desarrollo como su sentido ritual se transformaron. Los describe de la siguiente manera:

La danza del *dundumba* es actualmente una de las más populares entre los percusionistas y bailarines de Guinea. [...] Hoy en día cuando se habla de *dundumba* en Conakry, se refiere a una celebración que involucra percusión (djembé y tambores dundun) y danza. Se tocan distintos ritmos, de entre los cuales los principales son los *dundumbas*, que invitados y presentes, hombres y mujeres, bailan durante dos y tres horas. Este tipo de eventos, cuyo desarrollo dista apreciablemente de parecerse al de la danza tradicional, son de lo más común en los barrios de la ciudad y se han constituido como un espacio característico para la confluencia de artistas de las compañías de danza y de los ensambles de percusión (ibíd., p. 122, cursivas en el original).

Los encuentros de músicos y bailarines que tienen lugar en la Ciudad de México guardan mayor semejanza con la segunda forma de dundumbá. Esto no es de extrañarse si se tiene en cuenta que la mayor parte de los maestros africanos que han llegado a este país hacen, o han hecho, parte de las compañías de danza o los grupos de percusión mencionados por Castellanos, y que todos los músicos y bailarines mexicanos que han

visitado Guinea han estado en Conakry, pero no todos se han adentrado a regiones más rurales donde el dundumbá todavía conserva el carácter ritual descrito.

Se observó su realización de manera espontánea luego de concluidos festivales masivos o en la parte final de algunos shows; también se tuvo noticia de ellos en fiestas de algunos de los miembros de la escena—como cumpleaños por ejemplo—. En este último caso no se pudo hacer observación, por lo que se cuenta con poca información. Como explica la bailarina mexicana “Koba” Villagrán, “las fiestas dundumbá que te digo, que se hacen [...] porque está aquí un maestro, para despedir a un maestro, que es el cumpleaños de fulanito, de zutanito... es lo que hay. Y pues, ya más tradicional, pues no, no hay más”.

Éstos se realizan en las mismas locaciones en que han tenido lugar los eventos que los preceden. Se suele buscar un espacio en el cual los participantes puedan situarse conformando un círculo; en los festivales, normalmente la explanada en que se ha ubicado al público —en ocasiones ello implica desalojar sillas— o en espacios contiguos. En los shows que se observaron, se trata de espacios como pistas de baile, aunque, como se ha descrito, la diferencia entre el escenario y el espacio de audiencia suele ser apenas perceptible, de manera que su distinción suele ser más simbólica que física —en ocasiones el escenario es apenas un escalón más alto y se puede salvar fácilmente—.

Dado que se trata de ocasiones con un carácter participativo, su desarrollo no obedece a una pauta o guión concebido con antelación —como sucede con los eventos culturales—, sino que depende de la interacción de sus participantes y aspectos circunstanciales. En un trabajo publicado como resultado parcial de esta investigación se ofrece una descripción general de un dundumbá realizado luego del 9º Festival del tambor y las culturas africanas, 2012. Éste inició cerca de las cinco de la tarde:

Pocos instantes después de que el festival fuera suspendido por una fuerte lluvia, empezaron a oírse tambores en el lugar que ocupaba el público. De manera espontánea, algunos de los espectadores, quienes fueron al festival con sus instrumentos, empezaron a tocar. Mientras tanto, otro grupo se reunió rápidamente formando un círculo en torno a los [...] músicos. Este suceso se prolongó durante cerca de dos horas y media, terminando cuando los organizadores del festival llegaron acompañados de algunas personas que parecían ser funcionarios gubernamentales —vestían prendas con insignias de la delegación en cuestión y de la

Secretaría de Cultura–, algunos vecinos y un par de policías, solicitando a los presentes que dejaran de tocar. Durante este tiempo los asistentes entraban al círculo a tocar, bailar o hacer malabares, y se retiraban del mismo sin que pareciera haber restricciones para ello (Barrero, 2013).

Otro dundumbá realizado después de un concierto del grupo Gberedouka –en el café Jazzorca de la colonia Portales– guarda algunas semejanzas con el previamente descrito. Una vez finalizado el show del grupo, uno de sus músicos invitó a los demás asistentes a participar diciendo en voz alta –a toda la banda que quiera tocar, ¡dundumbá!”. En ese momento uno de los djembés tomó la iniciativa realizando el llamado de un ritmo específico, ante lo cual los demás tambores se fueron sumando uno a uno y de manera un poco errática. Mientras la música iba –amarrando”, los asistentes se agolparon alrededor de un pequeño espacio frente al escenario en el cual se podía bailar. Entonces una de las personas que había sido parte del público durante el show, saltó en medio de la congregación y empezó a bailar, acto que fue celebrado por los demás y que, a su vez, generó que uno de los djembés presentes asumiera el rol de solista y la acompañara. Cuando el baile alcanzó su punto más álgido, el djembé tocó el *échauffement* y un llamado de salida, ante lo cual la bailarina realizó pasos característicos para esas dos estructuras, dando por terminada su participación y abandonando el centro del círculo. En ese instante fueron relevados por una nueva pareja de intérpretes, dinámica que se repitió mientras duró el dundumbá. En varias ocasiones los bailarines cambiaban sus pasos abruptamente o los percussionistas que los acompañaban ejecutaban frases que obligaban a los primeros a modificar sus pasos, gesto que pareciera ser una especie de broma o de reto para su contraparte. Durante cerca de cuarenta minutos se tocaron diferentes ritmos, cada ejecución más rápida y más vehemente que la anterior, hasta alcanzar un punto climático en el cual no fue posible aumentar la velocidad ni el volumen. Tras mantener este ritmo que se podría calificar de frenético por unos instantes, acabaron la pieza, uno de los músicos gritó –¡gracias México!” en tono de broma, sus compañeros dejaron los instrumentos, se saludaron con algunos de los asistentes, empezó a sonar música grabada y el dundumbá con que se cerró el concierto finalizó.

Como la realización de un dundumbá suele tener un carácter emergente, es común que participen las personas que se encuentran en ese momento y que desean hacerlo. Cabe

señalar que se pudo observar una diferencia de habilidades entre las personas que participaron en los dos dundumbás recién descritos: de modo similar a las clases de danza abordadas más arriba, se puede distinguir entre una población con un mayor nivel de competencia y una mayor solvencia interpretativa y otra con un acercamiento más lúdico. Es difícil describir una relación entre una población y otra, pues si bien en algunos eventos observados en que había miembros de ambos sectores, unos y otros participaron indistintamente, en otros parecía haber una especie de resistencia mutua.



Dundumbá realizado luego de concluida la programación del 10° Festival del Tambor y las Culturas Africanas. José Romero “Pepe”, de talí rojo y gorra camuflada. Monumento a la Revolución, febrero 17 de 2013. Foto del autor.

A diferencia de las demás ocasiones performativas que han sido descritas, cuyo objetivo principal ha sido la transmisión de conocimientos o la presentación de un trabajo musical y dancístico –a veces con intereses económicos–, los dundumbás se realizan por el disfrute de la música y la danza, así como por la exhibición de habilidad dancística o musical de los participantes. Tal como comenta Castellanos al respecto de los dundumbás que se realizan

en los centros urbanos del occidente africano, en los observados en la Ciudad de México –la aparición en el espacio de la danza [tácitamente] implica demostrar qué tan capaz es uno para bailar bien y ello se traduce, desde la perspectiva del percusionista solista, en qué tan bien logra hacer coincidir sus fraseos con los pasos del retador” (2010, p. 140). Además, –el encuentro parec[e] estar mediado por un desafío implícito según el cual cada rival deb[e] dar lo mejor de sí, no ya en términos tolerancia física al dolor como antaño, sino en términos de estilo” (ibíd., p. 138).

Por otra parte, también está implícito un sentido de pertenencia y de participación de la colectividad entre la cual se desarrolla el dundumbá, en que la exhibición de un trabajo artístico –como en los eventos culturales– o la competencia pasan a un segundo plano por estar inscritas dentro de un contexto de camaradería. Lo último presenta coincidencias con lo apuntado por Ratout al estudiar el –turismo rítmico” en Guinea. Este autor señala que los cursos de percusión y danza que toman los foráneos internándose en dicho país suelen culminar con un dundumbá, y que –a través de este acto de clausura, los organizadores ofrecen a los visitantes la oportunidad de ponerse en una situación que va más allá del marco rígido del curso habitual y también la sensación de ser parte de la comunidad de artistas” (2009, p. 183). Además, es una forma en que los participantes no africanos buscan borrar su diferencia con sus maestros africanos, incorporando algo de africanidad al tratar de bailar o tocar como sus maestros.

4.2 AFRO-PERSONAE: UNA APROXIMACIÓN A LAS OCASIONES DESDE PERFORMATIVIDAD

Desde la perspectiva de Goffman, ninguna interacción humana se desarrolla fuera de un contexto determinado socialmente, y para que una experiencia pueda ser inteligible para alguien debe ser percibida a través de un –marco”. Para el autor, los marcos son principios de organización definidos socialmente que rigen los acontecimientos, son internalizados por los individuos como estructuras cognitivas y, lejos de ser percepciones idiosincráticas de aquellos, constituyen interpretaciones que se hallan mayormente consensuadas entre los miembros de un grupo social. Así, ante cualquier encuentro cara a cara, quienes participan

en éste tratarán de entender el marco, buscando información acerca del tipo de situación ante la cual se encuentran y de las demás personas que participan en ella para tratar de establecer qué esperar de la situación, de la conducta de las demás personas y para establecer pautas de acción propia (Goffman, 1981).

Siguiendo con este autor, los participantes en el encuentro utilizan diferentes recursos que les permiten definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación.¹⁷³ Goffman llama a estos recursos “fachada”. La fachada es definida como “la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (ibíd., p. 31). Dentro de esta fachada distingue los medios – el escenario en el cual se desarrolla la acción– y la fachada personal –aquellos elementos que se desplazan junto con la persona–. A su vez, la fachada personal se diferenciaría entre elementos “relativamente fijos” –aquellos que mantienen cierta estabilidad como la edad, el sexo o el fenotipo– y elementos “relativamente móviles” –aquellos que pueden cambiarse fácilmente entre una actuación y otra como la ropa y otras piezas de indumentaria (ibíd., p. 35)–.

A partir de lo esbozado, Goffman propone que la identidad debe ser entendida como una elaboración que existe únicamente dentro de esta interacción social, más que como un reflejo de la personalidad del individuo: una especie de máscara con que este último se presenta ante los demás a lo largo de las diferentes rutinas de su vida cotidiana, de forma que asume distintos roles conforme se enfrenta a diversas personas y situaciones. En este sentido, para hacer demanda de una identidad o rol específico, un *performer* debe satisfacer ciertas condiciones regidas por las convenciones sociales que implica el tipo de situación – mismas que le son demandadas tácita o explícitamente por su audiencia–. Si esto ocurre, se logra lo que Goffman considera un “consenso de trabajo” y la situación se desenvolverá con normalidad en los términos determinados por el marco; de lo contrario, la situación se volverá confusa para los participantes y existirá poca posibilidad de que la finalidad inicial del encuentro sea alcanzada. Cada actuación es, por lo tanto, el producto de una negociación.

¹⁷³ Para llevar a cabo el análisis de la interacción, Goffman opta por oponer dos equipos de participantes: un *performer* o un grupo de *performers* y una audiencia.

Estos aspectos de la teoría de Goffman son retomados por Philip Auslander al enfocarse en el estudio de la música. Para Auslander, “hacer música” es un marco de interacción dentro del cual

cuando vemos a un músico presentarse, no vemos simplemente a la “persona real” tocando; como con los actores,¹⁷⁴ existe una entidad que media entre los músicos y el acto de performance cuando escuchamos a un músico tocar. La fuente del sonido es una versión de dicha persona construida con el propósito específico de tocar música bajo circunstancias particulares. El performance musical puede ser definido, usando los términos de Grave, como *una representación del sí mismo [self], de una persona dentro de un dominio discursivo de la música [...]* Aquello que los músicos performan primero y principalmente no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus *musical personae* (2006, pp. 101-102).

También plantea que las características de los *musical personae* varían dependiendo del contexto –un violinista en una orquesta sinfónica o un cantante de rock, por ejemplo– ya que, además, dentro del marco general que supone “hacer música”, es posible realizar procesos de encuadre o laminación ulteriores, teniendo en cuenta el tipo de música con el cual se interactúa –rock, jazz, pop, etc.– y el propósito de cada interacción particular –tocar para entretenerse, para enseñarle a alguien, para presentar una pieza ante un auditorio, etc.–. Junto con lo anterior, Auslander propone entender la música como un elemento más de la fachada que permite al individuo enunciarse como persona musical y considera que es la presentación de este rol, más que la música, el fin último del performance.

A la luz de los conceptos de Goffman y Auslander se entiende que las ejecuciones de los intérpretes de afro son formas de interacción particulares que ocurren dentro del marco general de “hacer música”, al cual habría que agregar otros dos niveles de laminación o encuadre: uno definido por el tipo de música particular que se interpreta y otro caracterizado por el tipo de actividad que se realiza, correspondiente a cada una de las ocasiones performativas. Por tal motivo, cada ocasión debe ser entendida como un marco de interacción en sí mismo y las características que fueron expuestas en la descripción

¹⁷⁴ Auslander retoma a David Grave quien propone distinguir tres maneras en que puede ser asumida la presencia de un actor frente a un público utilizando como ejemplo a Jack Nicolson: la “persona real”, la celebridad –*personaje*– y el actor caracterizando un personaje –*character*–. Sin embargo, como los músicos no encarnan personajes ficticios, el *musical persona* tendría este carácter liminal entre la “persona real” y el personaje –*character*”.

anterior –incluyendo la música– asumidas como elementos constitutivos de la fachada que le permiten a un músico o un bailarín asumir un rol específico dentro de dicho marco. Asimismo, ya que la interacción se desarrolla como resultado de una negociación constante entre *performers* y audiencia, la conducta y características de los primeros se entienden como el resultado de tal negociación y no como el reflejo de su personalidad.

Al tratarse de un tipo particular de música, se tendría que concebir al afro como un primer nivel de encuadre o laminación. Como se explicó en los capítulos anteriores, existe un conjunto de competencias que configura la expectativa de los miembros de la escena, especialmente de los más cercanos a su núcleo –por ejemplo, qué aspectos resultan importantes en una ejecución, qué debe ocurrir en cada momento o qué permite evaluar la calidad de un intérprete– y el conocimiento sobre el cual se enuncian y codifican estos juicios de valor se ha construido y legitimado básicamente a través de la noción de autenticidad. Asimismo, la figura del artista de los ballets africanos y de las demás agrupaciones que se desarrollaron desde la independencia de Guinea configura el parámetro del *musical persona* que se esperaría presenciar en un performance de afro. Si se repara en aspectos de su fachada, se puede observar que responde con una construcción situada en un contexto de reivindicación de la música y de la danza que fue elaborada a partir de la conjunción de la noción occidental de las bellas artes y de la lectura que hizo el estado guineano de las tradiciones ancestrales de los habitantes de su territorio. Allí los intérpretes se enuncian en un espacio escénico, ataviados con una indumentaria que recrea la idea de las tradiciones ancestrales, están fuertemente relacionados con el fenotipo racial y su ejecución está condicionada por las nociones de arreglo y coreografía, además del ideal de fuerza, velocidad y virtuosismo.

En ese tenor, también hay que señalar tres tipos de actividades que han sido referentes de los intérpretes mexicanos y que han influido en su idea de lo que una interpretación debe ser: las presentaciones de los artistas guineanos y los talleres o cursos que estos últimos imparten dentro y fuera de Guinea, así como los dundumbás que los mismos realizan en contextos urbanos. Dentro de éstas, las presentaciones tienen cierta prioridad para los mexicanos, notoria, por ejemplo, en algunos relatos de entrevistados en los cuales manifiestan que su anhelo al iniciar en el afro fue formar un grupo para presentarse, o el

peso que, como se ha visto, tienen los ballets africanos en su imaginario, situación frente a la cual las clases y los dundumbás se presentan como actividades subsidiarias.

Sin embargo, la descripción presentada previamente muestra que dicho marco de interacción particular ofrecido por el afro no se manifiesta de forma unívoca en México y que, a pesar de tratarse del mismo tipo de música y en varias oportunidades de los mismos intérpretes, el sentido del acto de hacer, bailar o escuchar música varía entre una ocasión performativa y otra. Por tal razón, se propone plantear un segundo nivel de laminación para el cual resulta útil tener en cuenta dos aspectos: primero, que las ocasiones performativas estudiadas en el apartado anterior presentan un conjunto de características particulares que permiten entenderlas como marcos de interacción en sí mismas y, segundo, que dentro de tales características se pueden identificar tres propósitos principales que sirven para agrupar y contrastar estas ocasiones:¹⁷⁵ los eventos culturales o presentaciones, los huesos y las boteadas como parte de un mismo conjunto de ocasiones, orientado a la exhibición de un trabajo musical y dancístico, las clases de danza y las clases de percusión como contextos de enseñanza y aprendizaje del afro y los dundumbás como espacios en que su objetivo principal es su disfrute. Siendo así, las características de cada una de las ocasiones descritas pueden ser interpretadas como elementos en un juego de semejanzas y diferencias cuyo contraste ofrece pistas acerca de los principios que rigen el actuar en cada una de ellas y de los rasgos particulares de los *musical personae* enunciados en cada caso. Dado que las características de cada una fueron expuestas con detalle en el apartado anterior, a continuación se presentan algunos aspectos más pertinentes para su lectura.

En el primer conjunto salta a la vista la presencia de un escenario o un espacio que cumple con estos fines. Comúnmente se entiende este espacio como el lugar de un evento artístico –subsumido en un ámbito de entretenimiento– y se suele relacionar el estatus del escenario o sus características con el estatus de quien se presenta en él. No obstante, también es posible encontrarse con otras características que resaltan el contraste entre las ocasiones performativas.

¹⁷⁵ Como se expuso, para Auslander fines con los cuales se lleva a cabo una interacción también pueden constituir una forma de laminación.

Por ejemplo, en los eventos culturales –especialmente aquellos festivos o shows en que se presume la presencia de una audiencia con un mayor nivel de competencia en el código del afro– se puede observar una mayor semejanza con el ideal de las presentaciones de los ballets africanos:¹⁷⁶ también se asumen como actividades artísticas –esto llega a ser tan importantes para los intérpretes que algunos manifestaron asistir a éstos a pesar de no obtener una retribución económica–, se llevan a cabo en auditorios –o en su defecto en locaciones modificadas para desempeñar tal función–, la indumentaria utilizada por los intérpretes evoca las vestimentas utilizadas por los artistas africanos y las presentaciones se suelen preparar cuidadosamente basándose en la ejecución de arreglos y coreografías. Además, la interacción está moldeada por el formato de concierto o la presentación de un espectáculo, y se apreció una retroalimentación constante por parte de la audiencia.

Por otra parte, hacer una caracterización más o menos unívoca de los huesos resulta difícil, pues se han visto las condiciones variantes en que se llevan a cabo. Este mismo factor permite resaltar que, al tratarse de situaciones gestionadas por terceros en las cuales los intérpretes buscan una retribución económica, su objetivo –e indicador de éxito– no es necesariamente la reproducción del canon de autenticidad, sino el fin específico de cada evento.¹⁷⁷ De esta manera, la autenticidad del afro, así como ese estatus artístico de los intérpretes y de la ocasión, se vuelven difusos. Por ejemplo, mientras que en algunas oportunidades se presenta el uso de una indumentaria similar a la de los ballets, en otras se ve el uso de uniformes provistos por las marcas publicitadas, de manera que con frecuencia se vuelven más importantes otros aspectos que difieren de hacer una escenificación de lo guineano auténtico. También se ha visto que los intérpretes sienten poca preocupación por la preparación de los eventos y que la música que se presenta está condicionada por la facilidad de su interpretación y por el tipo de público que esperan encontrar –uno generalmente ajeno a la escena–. No es de extrañarse el desdén y decepción que manifiestan algunos de los entrevistados, pues muchas veces deben relegar a un segundo

¹⁷⁶ Cabe señalar que esto es así, salvando las diferencias debidas al enorme gasto que implica organizar un espectáculo de tales características.

¹⁷⁷ Por ejemplo, “prender a la gente” en los *openings* o intermedios de música en vivo durante las fiestas en las discotecas, llamar la atención de las personas en las campañas publicitarias o facilitar un ambiente apropiado para “terapia” a los participantes en los círculos de tambores y las dinámicas empresariales.

plano su ideal del afro a cambio de un ingreso que rara vez obtienen en los eventos culturales.

Mientras tanto, las boteadas se han descrito como espacios en que los intérpretes gestionan alternativas para presentarse o para obtener dinero. Aunque se mantiene el carácter de presentación y les brindan la opción de tener una mayor injerencia y libertad sobre las condiciones en que se desenvuelven, este tipo de evento tampoco está libre de conflicto y también es un espacio en que la figura del artista se desdibuja. El escenario suele ser la calle misma y la indumentaria utilizada es descrita en repetidas ocasiones como “descuidada”. Teniendo en cuenta un trabajo anterior (Barrero, 2013), en el cual abordo la liminalidad que rodea ciertos momentos de la presentación de un grupo en los festivales, la ausencia de un atuendo específico y de un escenario puede ser entendida como un aspecto que implica una ruptura menos clara del cotidiano y por lo tanto un efecto ritual menos efectivo. De esta manera, tratar de asumirse como un artista en un espacio de “no artistas” puede generar una ruptura en la expectativa de la audiencia, especialmente si se tiene en cuenta que es más difícil que los transeúntes tengan una competencia en el código del afro, razón por la cual uno mismo podría juzgar primero las características del escenario y del atuendo de los *performers*, antes de evaluar su calidad como intérpretes de una música que poco se conoce. Entonces, pese a ser un espacio de mayor independencia para los intérpretes, es el espacio en que se los tilda de hippies y, como lo indica Picún al hablar de los músicos callejeros del centro histórico de la ciudad, en donde se comparte el lugar con el mendigo, indigentes sin hogar, vendedores ambulantes, algunas formas de delincuencia, y, pese a la autoafirmación de los músicos, acaba operando una estigmatización por metonimia (2007, pp. 4-5).

En el segundo grupo de ocasiones performativas –las clases– la exhibición pasa a un segundo plano de forma que la interacción no tiene lugar entre un grupo de artistas y su público, sino entre un maestro que detenta y transmite un conocimiento y sus alumnos. En tales circunstancias, enunciarse como maestro requiere de la demostración de cierta formación, experiencia y habilidad frente a los alumnos, quienes a su vez asisten a las clases en busca de un conocimiento que difícilmente podrían obtener en otros espacios.

Como fue adelantado, se puede distinguir entre dos sectores de la escena que asisten a las clases, aunque esta separación no siempre se evidencia con claridad y en algunos casos asistan ambos. Si se repara en la participación de una población periférica, sobresale un carácter más lúdico que se enmarca dentro de una amplia oferta de actividades con un trasfondo de cuidado del cuerpo y discursos más o menos recientes en que se homologa la belleza con la salud y el bienestar, comportándose como actividades recreativas y de acondicionamiento físico –como clases de zumba, por ejemplo–, marcadas, además, por cierto componente –étnico”, al vincularse con cierto gusto por manifestaciones culturales exóticas correspondientes a la *world music*.¹⁷⁸ Sin que se trate de factores excluyentes – pues estos elementos siguen presentes–, al centrar la atención en la participación de una población más nuclear se hace más notorio un carácter de entrenamiento y un mayor nivel de exigencia. Se destaca entonces su condición como espacios en que se busca el perfeccionamiento de las habilidades que permitan una ejecución instrumental y dancística de alto nivel, especialmente aquellas que son impartidas directamente por los maestros africanos.

Sea cual sea el caso, las clases se vuelven un espacio en el cual se consolida y desarrolla la competencia musical y dancística. Si el uso de ropa cómoda subraya la realización de una actividad física exigente,¹⁷⁹ este factor también llama la atención sobre la diferencia de la indumentaria utilizada en los eventos culturales –elemento fundamental para asumir un rol particular que evoca a los artistas de los ballets africanos–, lo que a su vez resalta que en las clases toma una mayor relevancia la habilidad de tocar y bailar. Siguiendo a Auslander, quien considera la música como parte de la fachada de los *musical personae* enunciados, habría que considerar esta habilidad como una competencia que es encarnada por los intérpretes y que es parte indispensable de la fachada que les permite asumir su rol y a las clases como los espacios privilegiados para la construcción, transmisión y legitimación de una competencia que es incorporada y que en sí misma es un espacio de enunciación y disputa de lo africano.

¹⁷⁸ Por extensión a las –danzas del mundo”, expresión que propone Carpio al hablar de la danza afrocubana (2014, p. 6).

¹⁷⁹ Condición que reafirma el carácter de ejercicio físico o de entrenamiento relacionado con las clases de danza –similar al de los salones especializados de gimnasios, estudios de danza y centros culturales–.

Por su parte, los dundumbás aparecieron como espacios en que se busca el disfrute de la danza y de la música. En estos se observó el uso de un “escenario” que se conforma por los propios intérpretes, el uso opcional de una indumentaria “africana” y una aparente libertad en la participación de los asistentes, resaltando el carácter festivo y participativo de tales ocasiones performativas. Frente a estas características se destaca que el desenvolvimiento de los músicos y los bailarines siempre está condicionado por el código del afro y que, al igual que en las clases, la demostración de una competencia musical y dancística aparece como requisito para la participación, especialmente en aquellos en los cuales interviene un sector más nuclear de la escena. Además de lo anterior, es importante mencionar que los dundumbás siempre aparecieron como eventos espontáneos, rasgo que cobra relevancia al vincular el carácter festivo de esta ocasión performativa con el estereotipo de lo “negro/africano” que se aborda en el próximo capítulo y con cierto sentido de autenticidad, entendido en este caso como aquello genuino, que no es una actuación.

De primera vista se puede notar que estas ocasiones aparecen como una especie de contraparte de las presentaciones, talleres, y dundumbás que sirven de referente a los intérpretes mexicanos y que coinciden en sus propósitos. Sin embargo, también se puede ver que algunas de ellas presentan ciertas adaptaciones o transformaciones inducidas por las condiciones específicas en las cuales se llevan a cabo. Entonces, la metáfora espacial de núcleo-periferia también puede ser aplicada a las ocasiones performativas para explicar que algunas de ellas se aproximan más a un modelo de lo auténtico y que, además, constituyen espacios más relevantes para los miembros de la escena. Tomando esto en consideración se configura un continuo en el cual los eventos culturales y las clases de danza –especialmente aquellos con un mayor público de la escena– aparecen como espacios más nucleares y los huesos como espacios menos pertinentes y menos auténticos, pasando por los dundumbás, las clases de percusión y las boteadas.

Además, al estudiar las diferentes ocasiones performativas como marcos de interacción, se pudo ver la manera en que se transforma el *musical persona* que es enunciado por los intérpretes en cada una de ellas. El flujo a través de diferentes ocasiones implica entonces el performance de *musical personae* distintos y, por lo tanto, la adaptación de una fachada a cada uno de estos contextos. En esta dinámica hay espacios como los shows, las clases o

algunos dundumbás en los cuales se visibiliza un *–musical persona africano*” asociado con la figura del artista y la del entrenador, mientras que en otras como los huesos y las boteadas se desdibuja o se relaciona con el hippie y el mendigo.

Retomando a Goffman, habría que considerar que cada uno de estos *musical personae* es el resultado de una negociación entre audiencia y *performers* quienes, como se ha explicado, constituyen una población heterogénea y poseen diferentes niveles de competencia. En algunos de los eventos observados, el grado de conocimiento sobre el código particular del afro pareciera ser irrelevante para su desarrollo, como en varios de los festivales en los cuales se observaron gestos de parte del público que se pueden entender como evidencia de su falta de familiaridad previa con el afro sin que ello implicara un inconveniente para el disfrute de la música.¹⁸⁰ Sin embargo, como puede verse en varios de los relatos expuestos, en otras oportunidades esta divergencia entre los niveles de competencia puede ser vista como problemática, haciendo manifiesta la discordancia entre la expectativa de *performers* y de audiencia. Por ejemplo, cuando Villo relata que le gustaría tocar un ritmo de dundumbá o piezas más elaboradas en los huesos de las discotecas en que participa, pero que deben conservar el repertorio que tocan en estos lugares lo más sencillo posible ante el riesgo de que *–la gente*” no entienda cómo bailarlo; o cuando Arón manifiesta que le parece injusto el pago que reciben por tocar en los círculos de tambores, siendo que desde su perspectiva, a diferencia del contratante, ellos son quienes saben tocar y finalmente hacen el trabajo.

A pesar del desaire o resistencia expresada por algunos de los entrevistados, en esas mismas afirmaciones también se observa que los intérpretes son conscientes de que la expectativa de su público es diferente a la de ellos, de manera que adaptan y negocian su modelo, modificando sus ejecuciones para satisfacer dicha expectativa.¹⁸¹ Asimismo, se da paso a otro tipo de competencias que son igual o más importantes para la organización o desarrollo de las ocasiones performativas: por ejemplo, la elocuencia y la habilidad de

¹⁸⁰ Por ejemplo, muchos de ellos bailaban a su modo desde sus puestos con movimientos diferentes a los característicos de las clases de danza.

¹⁸¹ Cabe agregar que en ocasiones como los huesos ciertos requerimientos específicos suelen venir no solamente de la audiencia, sino también del caimán o de los contratantes.

–terapear a la banda”,¹⁸² el desarrollo de un show llamativo que capte la atención de los transeúntes –frecuentemente con la inclusión de aspectos extramusicales–, la posibilidad de gestionar los contactos para obtener trabajos o contratos para una agrupación, o la habilidad de una maestra de danza para organizar y hacer difusión de sus clases.

Se puede ver que ser un buen intérprete pasa a un segundo plano cuando se prioriza la búsqueda de un rédito económico, de espacios para entrenar o aprender, o inclusive la obtención de espacios en los cuales divulgar el trabajo de una agrupación. De esta manera, se ve la forma en que la construcción de lo africano, además del sentido de autenticidad, está atravesada por diferentes circunstancias en las cuales los intérpretes han aprendido a satisfacer diferentes requerimientos que aparecen en cada ocasión performativa y así obtener aquello que Goffman llama un –acuerdo de trabajo”. Lo anterior también permitió observar que a partir de este flujo los intérpretes de afro buscan satisfacer diferentes intereses; siendo así, se visibilizan cinco principios que se tienen en cuenta y dan una lógica al desarrollo de las diferentes ocasiones performativas: el conocimiento del código, la posibilidad de exhibirse, la obtención de un ingreso económico, la exploración creativa y el disfrute de la música y la danza como tal.

Para finalizar, aunque el aparato teórico propuesto por Goffman y Auslander ha permitido explicar las dinámicas aquí expuestas, éste no permite explicar a mayor profundidad las apuestas de los individuos al asumir los roles o *musical personae* descritos –dicho de otra manera, al investirse de africanía–, por lo cual, en el siguiente capítulo se propone abordar los términos en que los actores conceptualizan lo africano y el afro, así como los sentidos que otorgan a su participación en esta escena.

¹⁸² Expresión que se retoma de la descripción realizada por Arón sobre los círculos de tambores (ver subapartado –Huesos”).

5. Imaginario y subjetivación de lo “negro/africano”

Es de noche y en la penumbra africana resuenan los tambores. Junto a una hoguera los músicos baten los cueros, mientras frenéticos danzantes, como embrujados por una fuerza remota, realizan impúdicos movimientos.

Mendívil (2015)

A través de los elementos que han sido abordados en los capítulos anteriores se han podido observar diferentes procesos de significación en la música, a los cuales se deben sumar la apropiación y reproducción de un imaginario de lo “negro/africano” en la escena. Siguiendo a Timothy Rice, se considera que nuestra experiencia de la música está atravesada por diferentes tipos de metáforas que se expresan a través de la forma “la música es <X>”, expresiones que guían las acciones de los individuos y moldean la concepción del mundo y las acciones que se realizan en él (2002, pp. 100).¹⁸³ Siendo así, aseveraciones como “la música es fuerte” que aparecen recurrentemente entre los miembros de la escena, se convierten en claves que permiten acceder a los procesos de subjetivación del afro, tema que se aborda en este último capítulo.

El primer apartado de este capítulo explora el imaginario de lo “negro/africano” en la escena, en el cual “la fuerza” se manifiesta como un significante polisémico que apunta hacia diferentes elementos como el sonido, el cuerpo o la experiencia. Al explorar ese imaginario se puede ver que se constituye como la reproducción de un conjunto de estereotipos en torno a la música africana y a África, contruidos desde la dominación

¹⁸³ La propuesta de Rice sigue la idea de las metáforas en la vida cotidiana de Lakoff, contexto en que son entendidas como recursos para comprender y experimentar un tipo de objeto a través de otro (ibíd.).

colonial europea, la musicología comparada y la etnomusicología, los medios masivos y la cultura popular en México durante el siglo XX y el “turismo rítmico” que se desarrolló en Guinea a partir de la apertura de las fronteras a mediados de los años ochenta; sobre este tema se ocupa el segundo apartado. Finalmente, en el último apartado se examina la manera en que estos imaginarios son agenciados por los miembros de la escena, contextualizando la apropiación del afro en el contexto urbano de la Ciudad de México.

5.1. UNA MÚSICA FUERTE: LO “NEGRO/AFRICANO” EN EL IMAGINARIO DE LA ESCENA

Como se vio en el primer capítulo la velocidad, la fuerza y el virtuosismo son aspectos que se han vuelto parte del ideal estético del afro, especialmente al devenir de desarrollos que han tenido lugar en Guinea a partir de los ballets, los concursos y el eventual surgimiento del estilo *Chauff* en centros urbanos como Conakry. Estos aspectos continúan siendo significativos una vez que las músicas y las danzas fueron apropiadas en la Ciudad de México, y esta forma de representar el afro como “música fuerte” es central tanto en el imaginario en que se circunscriben las prácticas descritas como en la atracción que sienten los miembros de la escena por ellas.¹⁸⁴ “Villo” comenta:

El sonido del dundún, pues es el tambor más grave del ensamble y el más fuerte ¿no? Me gusta eso. Como la fuerza del instrumento ¿no? La potencia que tiene ese sonido [...] el sonido del dundún es un sonido grave, fuerte, me refiero a intenso, de intensidad de volumen, de potencia ¿no?

La relación entre la fuerza y la música se manifiesta en primera instancia como propiedad acústica, una sonoridad que condensa factores como los instrumentos preferidos, la forma de ejecución y cierto modelamiento del cuerpo de los intérpretes. Como se pudo observar en el tercer capítulo, en la escena existe una predilección generalizada por los tambores, instrumentos que, de lejos, producen un sonido de mayor intensidad que otros como las koras o los balafones. Otros ejemplos de este tipo de búsquedas se pueden retomar

¹⁸⁴ Se trata de una noción generalizada, aunque haya músicos que consideren importante hacer “rítmicos” –regular el volumen de su instrumento mientras tocan, especialmente si participan koras y balafones– o, como se expuso en el capítulo 3, que centren su atención en la cadencia y la manera de elaborar las frases.

del primer capítulo, en donde se expuso el caso del percusionista Adama Dramé –quien buscó un sonido más potente para sus conciertos como solista mediante la utilización de djembés más grandes de lo acostumbrado– o la implementación de cuerdas más resistentes en la fabricación de los djembés –las cuales permiten incrementar la tensión con que se templean los cueros, redundando en la elaboración de tambores que alcanzaban un mayor volumen y cuya sonoridad es más penetrante–.¹⁸⁵ Cabe señalar, no obstante, que este mismo factor fundamental en la estética y el gusto por esta música se manifiesta como un inconveniente que restringe los espacios a los cuales se tiene acceso, al ser considerado como ruido:

–Alex”: Pero no es fácil para... también la música africana el problema, pienso, es el volumen. No lo puedes vender en cualquier lugar. Porque no puedes llegar a un restaurante y estar comiendo así tranquilo y platicando y –¡Uah!” [mueve las manos y grita como si estuviera tocando muy fuerte y rápido en un djembé] ¿No? Que eso es mucho... o sea, también la música africana, [tiene] balafones, hay cosas como muy matizadas, muy...como atmosféricas ¿no? Pero eso no lo hacemos nosotros, la neta, nosotros no hacemos eso.

Sumado a la potencia de los instrumentos utilizados, como se expuso al revisar la noción de –saber tocar” o –tocar bien”, uno de los aspectos tomados en consideración por los miembros de la escena para valorar la calidad de un intérprete es su condición física.¹⁸⁶ Si el ideal de la música y la danza está atravesado por la velocidad, la fuerza del sonido y el virtuosismo, estos factores se convierten entonces en prácticas exigentes físicamente en las que se requiere de resistencia y fuerza corporal para una adecuada ejecución, condiciones que, a su vez, se desarrollan mediante la práctica o el –entrenamiento” constante –lo que puede evocar un ámbito musical tanto como uno deportivo–. Lo anterior, además de situar al cuerpo y al acondicionamiento del mismo como un medio importante para poder llevar a cabo la práctica de la música o de la danza, refiere a la idea de disciplina y constancia, elementos que implican también cierta fortaleza de carácter. Como explican algunos de los entrevistados:

¹⁸⁵ En un instrumento de membrana o de cuerda la intensidad del sonido producido por éste, entre otras cosas, es proporcional al grado de tensión del objeto vibrante. En este caso el parche de cuero.

¹⁸⁶ Ver apartado 3.3.

Sim: Para esta percu hay que estar fuerte ¿no? [En] el sonido que le sacan al tambor sí influye la fuerza [...] Pues sí es mucho a base de fuerza, sí influye, la técnica sobre todo; mucho más para el djembé pero [también], por ejemplo, para los dundunes. Así, tienes que estar acá, bien mamey¹⁸⁷ [...] Con el djembé hay que estar así: entrenándose mucho en el *afro*, porque si lo dejas un ratito, cuando regresas otra vez las manos se te revientan. Igual los dundunes, tienes que estar así, entrenándote, haciendo ejercicio porque si no, no aguantas ni medio ritmo. [...] Realmente es una onda así, bien física. También la danza es así, súper fuerte.

—~~K~~ba¹⁸⁷: Para un buen bailarín pienso que es muy importante la condición física, pues porque la danza es muy fuerte ¿no? el entrenamiento [...] tienes que entrenar y acondicionar el cuerpo para bailar africano.

En algunos de los relatos también se puede apreciar la encarnación de la noción de fuerza en los propios africanos. Ésta no solamente se manifiesta como potencia física¹⁸⁸ sino, además, con un sentido de resiliencia. Para muchos de los mexicanos que han viajado a estudiar a Guinea resultan contrastantes las “díficiles” condiciones de vida de sus habitantes –incluso en la capital, Conakry. En ese contexto los guineanos son representados como “guerreros” o “luchadores”, personas que constantemente hacen frente a la adversidad y se perciben la música y la danza como herramientas para ello.

Sim: No hay gas, no hay luz; la luz nada más llega una hora al día [...] te tienes que esperar a la hora que llega el agua para que vayan todos ahí, a la pila, y se formen para coger el agua. Sí está muy jodido, la verdad África sí está cabrón, te das cuenta, o sea, ahí sí es el tercer mundo [...] No sé, crecen muy, este... pues muy fuerte. Desde morritos se están dando putazos¹⁸⁹ así, entonces crecen así como que bien rudo ¿no? y, este, trabajan muy cabrón, así, trabajan un chingo.

Asami: Creo que la sociedad guineana en específico es una sociedad que ha pasado por mucho sufrimiento, este, en general. Es gente con muchas carencias económicas, sumida en la pobreza no en la miseria –algunos sí–, pero sí en la pobreza y que esta danza alimenta al cuerpo.

¹⁸⁷ Mamey o mamado: se dice de una persona fuerte o fornida.

¹⁸⁸ Algunos miembros de la escena parecen considerarlo una especie de atributo esencial de la “raza negra” –por ejemplo, el percusionista Eduardo Garavito, quien solía poner esto de manifiesto en sus talleres de percusión–.

¹⁸⁹ Golpes.

La semantización del afro como “música fuerte” no se construye únicamente a través de la intensidad con la que se toca o de la capacidad física y la fortaleza de carácter que supone su adecuada ejecución. También entra en juego la concepción de la música –y por tanto la danza– como una entidad que tiene el poder de afectar a las personas en una dimensión emotiva o sensorial, en donde la fuerza –sinónimo de energía– es un elemento propio de la música que permite o genera dicha afectación.

—Vib’’: [Mientras] nos íbamos acercando, sentía como la vibración de tantos tambores sonando juntos. Era como una vibración: me pegaba así como en el pecho, en el estómago [realiza un gesto con sus manos como si fueran el sonido que golpeaba su abdomen]; sentía así como la... la energía. Mi piel se empezó a poner como chinita¹⁹⁰ ¿no? Entonces me emocionó mucho y me gustó. Me gustó muchísimo. Eso fue lo que me atrapó, yo creo, la... la energía [...] No sé cómo decirte. Como mucha fuerza ¿no? Como que hay mucha fuerza en esa música. Sí, no sé cómo explicarte.

María: No sé, a mí me gusta, me llena, y bueno a mí me llena de mucha energía y también libero mucha energía.

Por medio de este aspecto también se puede observar que algunas de las personas que se aproximan al afro tienen un interés por gestionar sensaciones o emociones a través de la danza y la música, lo cual en algunas oportunidades es dirigido hacia el efecto liberador o catártico que le adjudican a su práctica. El espacio¹⁹¹ generado por la música y la danza, especialmente la participación directa en su ejecución, es percibido como un sitio de libertad en el que se pueden resolver o asimilar los problemas cotidianos, mismos que, como se da a entender en algunos de los relatos, difícilmente se pueden manejar en otro tipo de situaciones de la vida diaria.

—Vib’’: Cuando improvisas es... ya no estás este... como obligado a seguir el ritmo. Eres... por ese momento, libre. Libre de hacer lo que quieras en la música ¿no? Y pues es ahí prácticamente como expresar algo que sientes; algo que quieres decir ¿no?

¹⁹⁰ Erizada.

¹⁹¹ Se emplea aquí el concepto de espacio en el sentido que Kun le atribuye al construir su categoría de *audiotopía*. Este autor apunta que “la música funciona como una posible utopía para el escucha [...] la música es experimentada no sólo como sonido que entra en nuestros oídos y vibra a través de nuestros huesos, sino como un espacio en el que podemos entrar, encontrarnos, movernos alrededor de él, habitar, estar a salvo, aprender.” (Kun, 2005, p. 2).

Marco: Y entonces, este, nada. Que yo me sentía soñado. Era una forma de liberarme de las tensiones, de las problemáticas que había en ese momento [...] Nunca pensé yo ir más allá de ir los fines de semana a tocar con ellos [...] Para mí, en ese momento, era como pasar el rato con los amigos y soltar los problemas y ya.

Asami: Te llena de endorfinas, te prende y te pone en un estado de adrenalina que puede ser muy satisfactorio, entonces por eso es muy adictiva. Porque sales de una clase así, “ah”, como extasiada, como haber hecho el amor, ¡ah! [...] Creo que, justamente lo que te digo, hay tanta contención que se necesitan este tipo de puertas que permiten el grito, o sea, que permitan el estado de adrenalina sin que necesariamente sea el enojo [...] De cómo canalizar toda tu energía. O sea, en esta ciudad estamos tan neuróticos: el pobre que se te cruza en frente y estás de malas,¹⁹² le avientas toda tu mierda [...] De repente se abre un espacio donde puedes gritar, puedes bailar, puedes sacar toda esa furia, todo ese dolor o toda esa alegría también, esa contención, y es a través del ritmo, a través de la danza; a través [de] un espacio de curación.

Esta dimensión sensorial-emotiva vincula la representación del afro como una música fuerte con un campo semántico constituido por lo primitivo –o lo ancestral–, la naturaleza, lo misterioso, lo inexplicable o intuitivo –lo que no se entiende, pero se siente–; remite a un plano de entendimiento o percepción infra o supra racional:

Asami: Su poder, su fuerza, o sea la rítmica es muy poderosa, el poder también del ensamble, dundún,¹⁹³ sangbang ¿No? hace que suene súper cabrón así, “w”, retumba y entonces eso como que enciende¹⁹⁴ muy cañón. No sé, también quiero creer que hay una cuestión ahí ancestral, inexplicable [...] yo creo que hay un poder de África ¿no? que está queriendo ahí hacer latir a la tierra desde su cultura.

Marco: En una de esas, encontré gente que ya estaba tocando [...] que buscaba esa otra parte de volvernos a conectar como con las cosas esenciales de la tierra. La medicina natural ¿no?, otro pensamiento [...] otro tipo de música, que, que viniera más por la onda del folclor.

Sim: Sí, tiene una fuerza especial. Un algo como muy ligado así a la naturaleza también. Algo así como... pues, es bien primitivo [...] El tambores algo, como lo más, yo creo que delo más primitivo que ha habido de instrumentos ¿no? Como una fuerza ahí que te jala así.

¹⁹² Mal humor.

¹⁹³ Dundumbá.

¹⁹⁴ Emociona.

Y aparte la conexión que tiene con la danza. Luego que a lo mejor no entiendes bien, pero como que lo sientes. Más que lo entiendas, así racionalmente ¿no? realmente lo sientes así cuando hay un pinche dundumbá, cualquier ritmo así, prendido.

Clocló: Nos gusta esa energía que se hace cuando baila, o cuando hay un dundumbá [...]. La energía que se puede llegar a hacer es [...] impresionante. A mí se me hace impresionante como cierto nivel de conciencia que también tenemos. Llegamos como a entender en otro nivel. Hay veces [en] que estoy tocando, quizás volteando para otro lado y el dundunero tocando para otro lado [...] o sea, no viéndonos fijamente, y haciendo como variaciones¹⁹⁵ [...] que en ese momento sentimos y lo hacemos y queda, y suena muy bien.

Junto con los elementos que han sido descritos hasta el momento, en varios de los fragmentos expuestos se puede observar la centralidad que tiene la experiencia en la práctica del afro, estrechamente vinculada a la dimensión sensorial y emocional que se le atribuye –también a la gestión de las emociones– y expresada recurrentemente por medio de nociones como “dejarse ir”, “desbordar” o “compartir un corazón” o una “entraña” cuando se danza o se toca. Lo anterior hace alusión tanto a un elemento expresivo –el deseo de exteriorizar una realidad interna– como al énfasis en la experiencia misma de la ejecución, experiencia que, dicho sea de paso, tiene lugar en el contexto de una práctica colectiva a pesar de ser individual.¹⁹⁶ “Koba” explica que al bailar o tocar se debe

[...] entregar todo, dar todo, todo lo que puedes, el corazón, la entraña, el... el... No sé, hay hasta que desbordar la voz, si estás emocionado gritar, y el transmitir ¿no? como, como del cuerpo para afuera ¿no? O sea demostrar todo lo que traes, compartir.

Dentro de esta representación del afro centrada en lo no racional, la sensualidad también aparece referida en algunos de los relatos, aunque asociada principalmente a la danza. Suele tener interpretaciones encontradas, ya que se menciona la sensualidad de las mujeres africanas en general, pero en lo que concierne a la danza guineana en concreto emergen nociones contrastantes como “intensa y masculina” / “adenciosa y sensual”. Por ejemplo,

¹⁹⁵ Se refiere a las “conversaciones” de los tambores descritas en el capítulo 3.

¹⁹⁶ Como señala Jeff Todd Titon, al hablar de la experiencia fenomenológica del hacer musical: —“Hacer música, experimento la desaparición de mi *yo* aislado [*my separate self*]; siento como si la música me llenara y yo fuera convertido en música en el mundo [...] La experiencia de hacer música es, en algunas circunstancias, en varias culturas a lo largo del mundo, una experiencia de convertirse en un *sí mismo* que conoce [*a knowing self*] en presencia de otro convirtiéndose, *sí mismos* que conocen [*knowing selfs*]” (Titon, 1997, pp. 37).

para ~~K~~oba” la danza guineana es ~~s~~ensual” y las mujeres africanas ~~e~~andentes”; mientras que para Violeta es ~~i~~ntensa” y relaciona la sensualidad con otro tipo de danzas de matriz africana, como la afrocubana, más que con el afro. Por otra parte, la idea de una ~~m~~úsica cadenciosa” además de referirse a ciertas inflexiones en su interpretación ~~—~~como se expuso en el apartado 2.3—, también es utilizada por algunos de los miembros de la escena para indicar a la facilidad con que ésta invita a bailar.

El afro también suele ser caracterizado como una práctica incluyente frente a manifestaciones como el ballet, la danza contemporánea o la ~~m~~úsica clásica”, las cuales, cabe mencionar, hacen parte de la oferta más común y sólida de instituciones como las escuelas públicas de formación artística¹⁹⁷ y son consideradas de manera recurrente como prácticas frías, rígidas y excluyentes. Carpio también encuentra que quienes realizan danza afrocubana en la Ciudad de México tienen este mismo juicio de inclusión en relación a su práctica. Curiosamente, aunque ambas ~~—~~afro y danza afrocubana— son consideradas por sus practicantes como expresiones accesibles e incluyentes, que tienen una mayor apertura que otras manifestaciones con más reconocimiento y apoyo estatal, algunos de los actores entrevistados por Carpio consideran al afro como un tipo de danza de una alta exigencia física y que, por lo tanto, no es apto para cualquier persona. Comenta Carpio:

En relación con la danza africana, es importante señalar la percepción general de que, aunque también es ~~e~~atártica”, demanda un esfuerzo físico mayor que la danza afrocubana, y por ello se percibe como una danza para un sector más joven, como señala otra de mis entrevistadas, *“no es lo mismo aprender a bailar danza africana a los veinte años que a los cuarenta y cinco, que todo el tiempo me siento en riesgo de lastimarme las rodillas”*. Entrevista a Carmen Espinosa, investigadora y doctora en Historia, 45 años, mayo de 2012. (2014, p. 87, cursiva en el original).

También es posible apreciar una ambigüedad o ambivalencia en la construcción discursiva de lo ~~n~~egro/africano” que, aunque sigue considerándose como algo que remite a un ~~o~~tro”, se vuelve patrimonio universal; ese reconocimiento de lo afrodescendiente se

¹⁹⁷ Buena parte de ellas son dependencias del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA y regidas según un modelo de conservatorio.

fusiona con otras “africanías” más distantes.¹⁹⁸ Ninguno de los entrevistados –salvo los maestros guineanos– se reconoce como africano o afrodescendiente, y las músicas que tienen un mayor reconocimiento como expresiones de “matriz africana” mantienen un cierto carácter exótico: músicas cubanas, brasileñas, guineanas o, en el caso más cercano, músicas de zonas rurales mexicanas como los sones jarochos, que han ganado espacio en la Ciudad de México durante las últimas décadas. Simultáneamente, África suele ser percibida como cuna de la humanidad o se habla de una presencia africana en México como consecuencia de la trata de personas esclavizadas y deportadas a América en el periodo novohispano, de manera tal que la “cultura africana” pasa a ser considerada parte de un pasado, herencia y patrimonio común.

Finalmente, es importante subrayar que varios de los aspectos descritos hasta el momento no son exclusivos del afro, sino que son comunes en la caracterización de diferentes expresiones consideradas manifestaciones de “matriz africana” que han empezado a tener un lugar en la capital mexicana en un periodo similar al del afro –como

¹⁹⁸ Se ve que la música y danza “ngra” está marcada por un carácter exotizante –lejano y diferente de lo propio– pero que de alguna manera empieza a volverse un patrimonio común. Son concebidas como músicas que vienen de otros países como Cuba, Brasil, Colombia o Guinea –donde “sí hay negros”– y de áreas periféricas de México, de modo tal que la construcción de la idea de negritud sigue teniendo como paradigma al que está afuera. A este respecto se hallaron dos datos interesantes en la investigación. El primero aparece en las entrevistas en donde lo afrodescendiente en México sigue siendo caracterizado como una mínima parte de la población en Veracruz y las comunidades de la Costa Chica en el Pacífico. En una de ellas se comenta: “aquí hay comunidades africanas, que de africanas no tienen más que el color porque son más rancheras que nada; algunas” –personajes como los chinos o los charros que habrían tenido una constitución negra en la colonia fueron blanqueados en la República y hay que recordar que muchas de las personas de origen africano al ser esclavizadas y deportadas a México se dedicaron a labores como la vaquería–. En cuanto a las expresiones musicales, lo relacionan con músicas como el son jarocho o Huasteco, especialmente con elementos como la complejidad rítmica, la dinámica de la improvisación y el uso de esquemas rítmicos en 6/8 y sesquiálteros. Además de las entrevistas se puede citar a Gutiérrez (2009, p. 76) quien en su tesis aborda estos elementos que, a su juicio como bailarina de afro, son semejantes entre México y Guinea.

El segundo, sin que se tenga mayor información sobre el contexto en que se dan estas prácticas, aparece en un par de videos hallados en internet, en el primero se ve cómo un grupo de jóvenes guerrerenses practicaba y mostraba lo que se supone era un baile de mapalé colombiano –música que en el sentido común se asocia fuertemente con las comunidades negras de la región Caribe, fue parte importante de la lectura de la música como folclor y en la actualidad sigue siendo muy llamativa a los ojos de la exotización que se viene presentando a partir del ingreso de diferentes músicas en los mercados de *world music*–. El otro video es una grabación de un segmento de la celebración del XV Encuentro de pueblos negros, realizado 2014 en Cuajinicuilapa, Guerrero. En el último se pueden observar danzas de diablos y juegos de toro, tradicionales en varias regiones de México, así como de una comparsa, al parecer de la localidad de Collantes en el municipio de Santiago Pinotepa Nacional –Oaxaca– compuesta por varios jóvenes tocando djembés y bailando, cuyos pasos recuerdan las coreografías que se pudo observar en la Ciudad de México durante el trabajo de campo (ver <www.facebook.com/video.php?v=806228146135943>).

las así llamadas músicas “afrobrasileñas”, “afrocolombianas” o “afrocubanas”, de modo que el afro se inserta en un campo semántico general de lo “negro/africano”.

Al estudiar a la danza afrocubana en la Ciudad de México, Carpio encuentra entre los significantes reiterativos utilizados por las personas dedicadas a dicha práctica: “la parte más negra”, “más afro”, “más roots”, “más primitiva” que hay en ella, especialmente al compararlo con otras expresiones practicadas por los mismos actores, como la salsa “esta última considerada como un tipo de baile más vanidoso”. Por otra parte, atribuyen a su práctica una función “catártica” y “liberadora” ya que permite “sacar” emociones reprimidas como “el enojo”, “la sensualidad”, “la feminidad” e incluso “al ser paleolítico que todos llevamos dentro y que la civilización nos ha llevado a reprimir o ignorar”, y, como se acaba de exponer, es percibida como una práctica incluyente (2014, p. 94). Todo lo anterior constituye aspectos comunes con el afro en donde, sin embargo, la noción de fuerza aparece como un rasgo diacrítico de lo guineano, como lo expresa Asami:

El guineano arrebató, así, completamente, mi corazón, y me encanta. Adoro bailar guineano, o sea me encanta el poder de los pasos, de la fuerza, es algo que no se compara con otras danzas.

Cabe señalar que muchas de estas características también son expuestas por investigadores que estudian la apropiación o relocalización de diferentes músicas de matriz africana en otras ciudades de América Latina (Pinilla, 2010, Hernández Salgar, 2009, Frigerio y Lamborghini, 2011 y 2009). Dentro de sus hallazgos exponen que el interés que ha surgido por estas músicas en buena parte está mediado por el hecho de que son percibidas como una especie de antítesis de la modernidad, espacio desde el cual sus intérpretes se sitúan estratégicamente según sus intereses. En particular, las categorías de catarsis o sanación, así como la de afectación, son de especial interés para Pinilla Bahamón en su estudio de la apropiación del bullerengue en Bogotá.

5.2. EL SIMPÁTICO MEMÍN PINGÜÍN: ESTEREOTIPOS DE LO “NEGRO/AFRICANO” EN MÉXICO

Aunque en el contexto de la escena las características descritas son expresadas con admiración, y muchas veces con cariño, a través de éstas se puede percibir la reproducción de un imaginario del africano y de su música que ha sido construido desde Occidente en una relación de dominación. El epígrafe del presente capítulo representa una escena imaginaria utilizada por el etnomusicólogo Julio Mendívil para exponer la manera en que, según sus palabras, África ha sido “la región del mundo que más ha sufrido los estragos de la imaginación racial¹⁹⁹ en música” (2015). En la forma de representación predominante sobre la música de África es notable el desdibujamiento de su diversidad,²⁰⁰ siendo descrita básicamente como un fenómeno particularmente rítmico –y a su vez primitivo– y como una alteridad inexorable. Así, en este apartado se propone abordar los imaginarios que se han construido sobre la[s] música[s] africana[s] en tres contextos que han influido en las formas de representación de lo “negro/africano” en la escena afro de la Ciudad de México: los escritos sobre música africana, el imaginario de lo “negro/africano” en el México contemporáneo y el “turismo rítmico” que se ha desarrollado en Guinea desde mediados de la década de los ochenta.

Para empezar esta revisión, cabe destacar el reduccionismo del cual han sido objeto las prácticas musicales africanas. Al estudiar la manera en que se fue construyendo el discurso sobre éstas,²⁰¹ el musicólogo ghanés Kofi Agawu encuentra que, a lo largo del tiempo, una diversidad de voces ha escrito acerca del tema –exploradores y viajeros, investigadores con diferentes tipos de formación, aproximaciones epistemológicas y posturas políticas. No obstante, afirma que, tras una “falsa sensación” de pluralismo que esto puede generar, el discurso que se ha construido al respecto es más bien homogéneo y existe una reiteración y cosificación de constructos teóricos y formas de representación de la música en cuestión.

¹⁹⁹ Concepto que el autor retoma de Philip Bohlman y Ronald M. Radano, definido como “una matriz tomadiza, generadora de construcciones ideológicas sobre la diferencia, asociadas al cuerpo y al color de la piel.” (ibíd.).

²⁰⁰ Según Ruth Stone, en África habitan 3.000 grupos étnicos y se hablan más de 1.000 idiomas nativos (2008, p. 2).

²⁰¹ Especialmente uno académico, enunciado desde la musicología comparada y posteriormente desde la etnomusicología.

De manera similar a DjeDje (2008) en su abordaje del estudio de las músicas de África Occidental,²⁰² Agawu (1995 y 1992) y Mendivil (2015) consideran que es imposible reducir la diversidad africana a una caracterización única o a unas cualidades extensamente compartidas. También señalan que es una simplificación considerar al África como “la tierra del ritmo” y pretender hablar de este elemento o de la música africana en singular, ya que esto desconoce la gran variedad de manifestaciones culturales de un continente de tal magnitud.

Entre estas formas homogeneizantes de representación sobresale la asociación entre la música africana y el ritmo. Para Agawu, desde sus inicios la etnomusicología representó a la música africana como un fenómeno esencialmente rítmico y a los africanos como personas particularmente rítmicas. En esta construcción, el “ritmo africano” –atributo característico y común a toda la música del continente, que el autor considera en última instancia una construcción, un mito y, por tanto, una mentira– fue concebido como complejo y, ocasionalmente, más desarrollado que el europeo, pero en todo caso incomprendible (1995). Aunque en algunas oportunidades fue motivo de admiración, esta caracterización situó a las músicas africanas dentro de un modelo evolutivo en el cual ocupaba un estadio anterior y, por tanto, cualitativamente inferior en comparación con la música académica europea, concebida, en dicho modelo, como más evolucionada. En palabras de Mendivil:

La idea de ritmo fue fundamental para construir [una] brecha temporal y evolutiva entre lo africano y lo europeo. La música africana aparece así atrapada en la fase más primitiva del arte de las musas, la del ritmo, que antecede a la melodía y la armonía, los pilares de la música europea decimonónica (2015).

Mendivil encuentra que en este lugar de lo primitivo que se confiere a la música africana a través de la esencialización del ritmo, también se elaboran formas de representación que reducen lo africano a lo pre-racional e iletrado y en donde se “reconstruyó el cuerpo civilizado, oponiéndolo al ‘sensual’ y ‘salvaje’ africano, enclaustrado en el ritmo” (ibíd.). Así por ejemplo, el reverendo A.M. Jones, considerado uno de los pioneros de la musicología africanista, manifiesta que “El africano [...] ignora por completo toda teoría

²⁰² Ver apartado 1.1.

que organice de manera latente su música. La hace de manera espontánea” (citado en *ibíd.*, s/p). Este tipo de juicios han llevado a Bohlman y Radano a plantear que

la mirada occidental racializó la música africana, haciendo del ritmo una esencia metafísica que la circunscribe a lo lúdico y a lo dionisiaco y que al alejarla de la mente —por antonomasia la fuerza generadora de la música erudita—, la lanzó a un orden arcaico, cualitativamente inferior al europeo (citado en *ibíd.*, s/p).

Agawu llama la atención sobre lo que considera uno de los constructos más controversiales y que, al mismo tiempo, ocupa un lugar fundamental en el trabajo etnográfico: la contraposición entre un “~~nos~~otros” —para el caso, constituido por investigadores europeos o de Estados Unidos— y un “~~ellos~~” —los africanos. Aunque Agawu considera la dicotomía nosotros/ellos²⁰³ como una “~~ilusión~~” necesaria —ya que la noción de otredad y diferencia sirve al investigador de espejo, “~~per~~mitiéndole verse más claramente”—, afirma que esta forma de representación de un Otro africano se ajusta a un juego de poder y dominación al ocultarse un marco comparativo—. Siguiendo al autor, para poder hacer una afirmación del tipo “el ritmo africano es complejo” es preciso establecer una comparación en que al menos dos áreas culturales se construyen como opuestas —es “~~e~~omplejo” en comparación con el ritmo europeo que resulta “~~s~~imple”—. Para que tales comparaciones tengan peso, se debe hacer alusión al otro término en dicho marco binario. No obstante, aunque en la práctica este marco comparativo presupone lógicamente la comparación explícita, rara vez desemboca en ella. En su lugar, a uno de los términos de la oposición se le da poca atención, y es convenientemente silenciado o reprimido, con lo cual, afirma, los prejuicios iniciales de los investigadores vuelven a emerger en sus conclusiones. Agawu (1992) también identifica una tendencia persistente y sistemática de situar el(los) referente(s) de la etnomusicología —tal como señala que llegó a ocurrir en la antropología— en un momento que difiere del presente del productor del discurso etnográfico, procedimiento a través del cual se reproduce una brecha en que el otro se concibe como habitante de un pasado que, además, corresponde a un estadio anterior de la humanidad.

El imaginario de lo “~~negro~~/africano” en México se ha caracterizado primero por una ausencia y luego por una reproducción de varios de los elementos expuestos anteriormente,

²⁰³ También expresada en términos de *etic/emic* u *outsider/insider*.

en un marco que algunos autores catalogan como racista, para finalmente hacer parte de una reciente valoración de la presencia y el aporte cultural de los afrodescendientes mexicanos. El reconocimiento de una “herencia africana” en el México contemporáneo es un tema polémico. Aunque se reconoce la presencia de una importante población de origen africano y su descendencia durante los siglos XVI y XVII, ésta presencia habría disminuido a lo largo de los siglos XVIII y XIX, para finalmente desaparecer en el siglo XX. A pesar de los esfuerzos de varios investigadores por el reconocimiento de un importante legado afrodescendiente en México –en donde es preponderante el papel de Gonzalo Aguirre Beltrán–, entre más de cien millones de personas que conforman la población del país en la actualidad, solamente algunas decenas de miles se asumen como “negros” o “morenos”, principalmente en la zona costera de Veracruz, la Costa Chica –estados de Guerrero y Oaxaca–, algunos puntos focalizados en los estados de Michoacán y Coahuila, entre otros. (Boullosa, 2011; Domínguez Domínguez, s/f.; Hernández Cuevas, 2007 y Katz, 2007).

Desde la perspectiva de Marco Polo Hernández Cuevas, algunas pistas sobre este proceso se pueden encontrar en el proyecto de “modernización” que inicia luego de la independencia en el siglo XIX y, en especial, en la tercera década del siglo XX, cuando la ideología evolucionista de la “raza cósmica” fue oficializada por la Secretaría Nacional de Educación, siendo José Vasconcelos ministro de educación (1921 a 1924). Si bien el planteamiento de Vasconcelos en su obra “La raza cósmica” supone la importancia del mestizaje racial y cultural a través del cual se engendraría una “quinta raza”, depositaria de las bondades y atributos de las demás, según Hernández “La meta educativa oficial mexicana, acorde al pensamiento decimonónico latinoamericano [de] corte eurocéntrico [...] mientras se forjaba la nación moderna, fue la de ‘integrar’ a las masas oficializando el lenguaje español” (2007, p. 53). Bajo los ideales de progreso y civilización se buscó que un México posrevolucionario altamente heterogéneo ingresara a la modernidad mediante el “blanqueamiento” físico y cultural. Así, se buscó “erradicar a toda costa la diversidad étnica y lingüística [...] que no fuese europea, por considerársele bárbara” (ibíd.).²⁰⁴ En este proceso, el idioma, la civilización, la modernidad, el “blanqueamiento” pasaron a ser parte de un mismo campo semántico y fueron elementos constitutivos en la organización y el

²⁰⁴ El “elemento indígena” entra en este espectro casi exclusivamente en la medida que apela a las “grandes” civilizaciones mesoamericanas como los mayas y los aztecas.

ascenso social, dando continuidad a formas de racismo instauradas desde la dominación española que se sustentaron en los mitos de “raza”, “pureza de sangre” –sistema de castas– en donde el “negro” se sitúa en los últimos estratos del ordenamiento social y era representado con estereotipos ofensivos: “De esta manera, el nuevo mexicano –mestizo, indio, negro o malayo– habría aprendido a asumirse como un miembro de esta raza cósmica y, obsesionado con ser blanco, también habría aprendido a rechazar todo elemento de sí o de los demás fuera de este canon” (ibíd.).

El “negro” ya no estigmatizado como un ser inferior o incivilizado, sino completamente desdibujado, simplemente deja de “ser”. Odile Hoffmann (2007) identifica en esta invisibilización una especie de racismo latente basado en el desconocimiento y la desconfianza, más que en formas de violencia explícita. Profundiza argumentando que, como no se comparten espacios materiales ni simbólicos con el “negro”, no se compete con él ni se le enfrenta, de forma tal que tampoco hay una necesidad de definirlo; que

No existen criterios de descripción de población negra a nivel técnico-institucional, y no existen censos que los mencionen desde la Independencia en 1821. Por lo mismo no existen programas de asistencia o de desarrollo específicos, como es el caso para las poblaciones indígenas (ibíd., p. 100).²⁰⁵

Y agrega que

A nivel nacional en el México de hoy, la idea de “negro” no existe en el registro de las múltiples identidades que participan en la representación de la Nación. No pertenece al imaginario nacional colectivo. Sólo se vehiculan estereotipos des-contextualizados (la caricatura de Memín Pinguín) o imágenes extranjerizantes (el negro es un cubano, un gringo o un africano). (ibíd., p.99)

Lo anterior da pie para abordar algunos personajes que han encarnado este tipo de estereotipos y que han tenido una amplia difusión a través de los medios masivos de comunicación, asentándose en la cultura popular mexicana durante el siglo XX. Uno de los estereotipos de lo “negro” predominantes en México toma forma a partir de las representaciones de “el cubano”. Entre las décadas de los años veinte y los años cincuenta

²⁰⁵ Esta idea también es expuesta por Katz. En una de las fuentes que revisa ve un “bloqueo” de la presencia africana en la historia de México como un tipo de racismo oculto (2007). Un primer censo se vino a implementar en el año 2015, mientras se redactaba esta tesis.

se generó un puente entre México y Cuba a partir de la industria del entretenimiento, periodo en que la industria musical cubana ocupó un papel hegemónico a nivel internacional y tuvo lugar la llamada época de oro del cine mexicano. Esta situación se mantuvo hasta el advenimiento de la Revolución Cubana –1959–, momento en el cual la industria musical de ese país perdió su protagonismo internacional para ceder espacio a la industria de Estados Unidos. Como consecuencia de esto, en México empezó un proceso de “destropicalización”, orientado hacia un creciente gusto por el rock, y los remanentes de la música tropical se desplazaron paulatinamente hacia los barrios populares (Carpio, 2014).

En este periodo se instauró un género conocido como “cine de rumberas”, en el cual lo “cubano” y lo “tropical” se codificaron en relación a lo exótico, lo hipersexual, lo salvaje y una fuerte relación entre el baile y la música. En la Ciudad de México, además de los cines, esta caracterización tuvo lugar en circuitos constituidos por salones de baile, cabarets y la radio. El estereotipo de lo cubano –y por tanto de lo “negro”– se encarnó por medio de los personajes de la “mulata rumbera” y el “negro bongocero”, que eran interpretados por actores “blancos” –siendo común que los varones se maquillaran para oscurecer su piel, caricaturizando y evitando la participación de actores de fenotipo “negro”–. En esta bonanza surgieron vedettes como Amalia Aguilar (mexicana de origen cubano), Ninón Sevilla (Cuba) y Tongolele (EEUU),²⁰⁶ muy famosas en México y el resto de Latinoamérica. Además de lo descrito, el imaginario de lo cubano se vio atravesado por un elemento que oscila entre la mística y la superstición, pues muchas canciones interpretadas en este contexto hacían referencia a los Orishas –deidades sincréticas de origen Yoruba que en Latinoamérica son objeto de culto, principalmente en Cuba, Brasil y Uruguay– y en algunas películas se escenificaron ritos de santería (ibíd., pp. 39-64).

De manera simultánea a la “época de oro” del cine, la producción de historietas en México estuvo en auge. En 1947 apareció el personaje Memín Pinguín,²⁰⁷ primero como

²⁰⁶ La imagen de Tongolele es referida por uno de los músicos en una entrevista para ejemplificar la concepción que tenía de “africano” antes de involucrarse directamente con la música de África Occidental. Una vez que empezó a tocar y su vínculo con lo afro se fue transformando, Tongolele y el estereotipo que ella encarna fue el modelo a través del cual la gente a su alrededor que no estaba vinculada con esta música empezó a percibir su quehacer.

²⁰⁷ Creado por la cantante y escritora Yolanda Vargas Dulché y dibujado por Sixto Valencia, llegó a tener un tiraje superior a las doscientas mil unidades por semana y se distribuyó en México Colombia, Ecuador,

parte de una revista y, dada su popularidad, como una historieta independiente a partir de 1964. Se trata de un niño “negro” que ha generado lecturas encontradas entre un “adorable personaje de la cultura popular mexicana”, y un “héroe del racismo mexicano” (Hernández Cuevas, 2007; Katz, 2007 y <http://meminpinguin.com>).²⁰⁸ Hernández Cuevas enfatiza que en la caricatura “se reintroducen, reproducen y refuerzan los mitos de la superioridad del blanco y la inferioridad del negro y las gentes de color quebrado, castas, mezclas o mestizos” (2007, p. 55). Por ejemplo, observa que mientras Ricardo “un amigo de Memín” y su familia aparecen como los personajes más “blancos”, Memín y su madre son los más “negros”. En la descripción de Hernández, Ricardo es rubio, alto, bien proporcionado, pulcro, inteligente, valiente, mesurado, buen hijo y responsable; vive en un hogar integrado y económicamente desahogado pues su padre es rico; el padre de Ricardo no tiene prejuicios “acepta a Memín y entiende su situación e insolencia a pesar de la incomodidad de su esposa”, es refinado, piadoso, comprensivo y bueno; la madre de Ricardo también es rubia, es femenina, inteligente, esbelta, pulcrísima, buena madre y buena compañera. En oposición, Memín “pertenece a un hogar desintegrado, paupérrimo, lleno de superstición, amor-crueldad e ignorancia, y es el más bruto, ingenuo y carente de valor civil.” (ibíd.), es llamado “negro” y tratado como subordinado por sus amigos Carlangas y Ernestillo “que son más blancos, inteligentes y mejores estudiantes que Memín”. Su madre es gorda, carente de educación, y ambos tienen una forma de hablar “extraña”. Además de lo

Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Costa Rica, Honduras, El Salvador, Guatemala y Filipinas.

²⁰⁸ En la página web de la historieta, Memín es descrito como “un negrito simpático de edad indefinida [...] mediocre estudiante de tercero de primaria, que tiene una sinceridad conmovedora y un alma sin dobleces, pero también es malicioso y hasta tramposo. Tiene una terrible facilidad para provocar enredos, a los que arrastra a sus amigos. Su forma de explicar las cosas recuerda al cómico mexicano Cantinflas [...] algo travieso pero de muy buen corazón”. Para Hernández Cuevas, más interesado en abordar al personaje de manera crítica que en venderlo, “Memín es la imagen caricaturizada de un ‘niño’ marcadamente negro oscuro que más bien da la impresión de ser un chimpancé. Es cabezón con ojos enormes y anchos, calvo, orejón, de nariz grande chata, y labios claros desmesuradamente gruesos. Sus asentaderas son notables. Tiene el tronco largo y las piernas cortas y zambas. Las manos son muy grandes de palmas claras. Es de pies enormes y lleva zapatos deportivos de lona tipo *convers* para basquetbol agujerados en las plantas. Viste camiseta de rayas y gorra de beisbol” (2007, p. 52). Eufrosina “la madre de Memín y el otro personaje “negro” de la caricatura” es descrita en la página web como “una lavandera de clase baja, estricta con su hijo ya que como castigo le golpea con una tabla con clavo, pero al mismo tiempo cariñosa con su hijo. Normalmente Memín le dice de cariño ‘Ma’linda’ y ella ‘mi niño’. Ella se casó con un hombre de la basura llamado Guillermo Pinguín, al cual conoció en un absurdo incidente [...] Tras el incidente se casaron, pero murió al poco tiempo, dejando a Eufrosina sola con su hijo Memín”. Hernández señala que Eufrosina “es dibujada siempre con delantal, pañoleta y escandalosas arracadas de plástico. Es una lavandera marcadamente negra oscura, gorda, bonachona (casi inocente), aunque, siempre lista para corregir las diabluras de su hijo con una tabla que tiene un clavo en la punta. Ambos viven solos en una vecindad y son muy pobres” (ibíd., p. 53).

expuesto, Hernández afirma que en la caricatura ~~no~~ aparece ningún negro o afroestizo prominente, con lo cual queda estereotipado y codificado en el atraso racial, social, político y económico mediante la omisión” (ibíd.).



*Serie de estampillas conmemorativas de Memín Pinguín.*²⁰⁹

Otro aspecto relevante es el origen de Memín que, pese a ser ambiguo, es un personaje evidentemente no mexicano. En la página web se afirma que su creadora retomó la apariencia de Memín de los niños cubanos que había conocido al visitar dicho país. Katz cita otra versión, según la cual Memín sería la imitación de un personaje de una caricatura de Estados Unidos llamado Ebony White, creada en 1940.²¹⁰ Hernández, por su parte, coincide en que el dibujo de Memín proviene de un estereotipo de Estados Unidos, pero lo asocia con las figuras del *Sambo* o *picaninny* y a su madre con la imagen de las *Mammys*, – personajes emblemáticos del período de las leyes segregacionistas de Jim Crow en Estados Unidos, aproximadamente 1875-1965, circunscritos en un aparato de control social y dominio que trivializaba al negro convirtiéndolo en un tipo de bufón–. En la lectura de Hernández, al hacerlo objeto de burla y obligarlo a inventar la burla –a ser gracioso–, por una parte se trivializa el sufrimiento y la adversidad del ~~negro~~²¹¹ y por otra se genera un desempoderamiento que incapacita ~~al~~ hombre negro como guerrero, como competencia sexual, y como adversario económico” (ibíd.).

²⁰⁹ Imagen tomada de <www.museocjv.com/meminpinguin.htm>.

²¹⁰ Su propio dibujante, Sixto Valencia, habría reconocido que fue una fuente de inspiración para dibujar a Memín (2007, p. 5).

²¹¹ Violencia basada en la negación, de manera similar a la negación de la presencia afrodescendiente en México.

En el contexto de las tiras cómicas, Katz también presenta como ejemplo un par de episodios de la historieta chilena Condorito –la cual tuvo un amplio tiraje y difusión en México–:

Condorito aparece como un César [romano] viajando en las espaldas de tres negros enormes. Después de dejarles descansar en una taberna, Huevodoro, otro personaje regular de la tira, le pregunta, «¿Cómo permites que tus esclavos vayan a beber, Cóndor César?». Condorito contesta, «Son un modelo nuevo, Sport, Cayo Huevo. . . Rinden 10 kilómetros por litro» (Nº 98 49). Condorito aparece como un jefe africano estereotípico en otro episodio, «Ayuda», en que dos misioneros «blancos» vienen para ayudar una tribu semidesnuda con huesos en vez de gorras. Condorito pregunta, «¿Y qué clase de ayuda?». El primer misionero afirma, «¡Sabemos que aquí viven 300 caníbales y que todos pasan hambre» y el segundo añade «y nosotros somos vuestra salvación!». Condorito replica, « ¡Qué ayuda más pobre! ¡Dos misioneros para alimentar a 300 caníbales!» (Nº 100 11)” (2007, pp. 8-9).

Según Katz, los «negros» son representados «desnudos», «con huesos en la cabeza» y con la «bomba colorá», son miembro de «tribus salvajes», «caníbales» o «esclavos enormes»; también afirma que los personajes «negros» en Condorito difícilmente asumen otro tipo de rol (ibíd.) tal como se ha visto en Memín Pinguín. Sumado a esas semejanzas, a través de Condorito se introducen dos personajes: el «esclavo» y el «aborigen».

En una nota del periódico La Jornada²¹² revisada por Katz a propósito de un escándalo en que se vio envuelto el personaje de Memín, surgido por las declaraciones descuidadas del entonces presidente Vicente Fox acerca de los trabajadores migrantes mexicanos en Estados Unidos y la comunidad afro de dicho país, se cita a diferentes personalidades mexicanas que se manifiestan en defensa de la caricatura,²¹³ entre ellas, la reconocida escritora y activista política Elena Poniatowska, quien manifiesta que en México

²¹² <www.jornada.unam.mx/2005/07/01/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

²¹³ En otra nota relacionada con el mismo incidente se cita al entonces canciller, Luis Ernesto Derbez: «A lo mejor no les gusta la revista, a mí sí, y creo que desde el punto de vista de los mexicanos ha sido parte de nuestra cultura, de nuestra formación y, que yo sepa, ninguno lo ve como un acto segregatorio; al contrario, lo que ahora suena segregatorio es que nos lo estén diciendo a nosotros de otros lugares en un personaje que ha estado en la cultura mexicana por lustros». En esta misma nota «el vocero de la Presidencia, Rubén Aguilar, agregó que la decisión del Servicio Postal Mexicano responde a una edición especial sobre la caricatura en México, la cual es 'parte de la tradición cultural en este país y una celebración de la cultura popular mexicana'».

<www.jornada.unam.mx/2005/07/01/index.php?section=cultura&article=a05n3cul>

la imagen de los negros despierta una simpatía enorme, que se refleja no sólo en personajes como Memín Pinguín, sino en canciones populares. Hasta *Cri Cri* creó su negrito sandía. En México, a diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, nuestro trato hacia los negros ha sido más cariñoso.

Esto da pie para revisar la construcción del personaje del ~~negrito~~ en las canciones del afamado autor de canciones infantiles Francisco José Gabilondo Soler ~~“Cri-Cri”~~ o ~~“el grillito cantor”~~²¹⁴ y la manera en que se expresan el ~~carriño~~ y ~~simpatía~~ que argumenta Poniatowska. ~~“El negrito sandía”~~ relata la historia de un niño que aprende a hablar con un lenguaje procaz. En cada estribillo el ~~negrito~~ es amenazado por el cantante ~~“Cri-Cri”~~ con ser acusado con su tía.²¹⁵ Conforme se desenvuelve la letra de la canción, la historia es caracterizada como ~~triste~~ y el ~~negrito~~ es castigado violentamente por su tía, luego de ser acusado por el narrador ~~“quien se burla del sufrimiento del negrito”~~. Para finalizar, dado que, según el narrador, al crecer el negrito seguirá siendo ~~grosero y descortés~~, éste será ~~rechazado~~ al ~~presentarse en sociedad~~. En la canción el ~~negrito~~ tiene ~~cara angelical~~ y un aspecto de ~~querubín~~, rasgos que contrastan con su mal comportamiento ~~“su vocabulario es el de un perico de arrabal”~~ y su necesidad al desoír los ~~consejos~~ que le da el narrador ~~“conducta a la que el este último responde llamándole ingrato”~~. Otra canción de Cri-Cri que es protagonizada por un ~~negrito~~ es ~~“El negrito bailarín”~~. En la letra se expresa el ofrecimiento de una ~~caja cerrada~~ a un personaje, al que, más adelante, se le indica que en su interior se encuentra un ~~regalo~~ ~~“un juguete de hojalata”~~. Se trata de ~~un negrito bailarín~~, bien vestido ~~“de bastón, bombín y clavel en el ojal”~~ ~~pero [que] se porta mal~~. En la primera exposición del coro se increpa al ~~juguete~~ llamándole ~~perezoso~~ ya que éste ~~no mueve los pies~~ a pesar de que fue ~~comprado~~ con el propósito de ~~verlo bailar~~. En el segundo coro se plantea la pregunta de si el ~~morenito~~ se va a animar a bailar un *tap*.

Si bien el arreglo musical de las dos canciones se construye sobre tipos de música diferentes, ambas evocan ~~“sonoridades negras”~~: ~~“El negrito Sandía”~~ es una mezcla de danzón y guaracha, mientras que ~~“El negrito bailarín”~~ se acerca más a la sonoridad del jazz

²¹⁴ Según la página web oficial de Cri-Cri, <www.cricri.com.mx>, Gabilondo nació en Orizaba, Veracruz, en 1906. Sus primeras canciones fueron emitidas en la radio en 1934, manteniéndose en este medio por casi 27 años y generando un repertorio de 210 canciones, 120 de las cuales han sido grabadas.

²¹⁵ Negrito Sandía/ya no diga picardía/Negrito Sandía/o te acuso con tu tía.

de principios del siglo XX que evoca artistas como Luois Armstrong o Ella Fitzgerald.²¹⁶ En el “negrito bailarín” la música también sirve para hacer un énfasis en la letra cuando, luego de describir al “negrito” ataviado elegantemente con “bastón, bombín y un clavel en el ojal”, el *background* instrumental se suspende y la voz se escucha sola, cantando “pero se porta mal”. Finalmente, en dos fragmentos de esta misma canción se puede percibir un intento deliberado por alterar la manera en que se habla, que aparece respectivamente en el primer y segundo coro: “para ve‘ bailar a usté” y “morenito vamo‘ a ve‘/si por fin se anima usté” – cortando los finales de las palabras y trastocando la sintaxis de las oraciones.

El tercer contexto que se ha propuesto abordar en este apartado es el “turismo rítmico”²¹⁷ en Guinea. Como ha sido adelantado, Julien Ratout señala que aquél se ha producido por el flujo de un número creciente de jóvenes de diferentes partes del mundo – especialmente de Europa, Estados Unidos y otros países industrializados– que buscan conocer más acerca de la danza y la percusión guineana. Involucra la reproducción, reapropiación e instrumentalización de unos imaginarios sobre la música africana y, puntualmente, sobre Guinea. Según comenta este autor, las clases de percusión y danza impartidas fuera de Guinea, los documentales, la industria musical y la misma etnomusicología han tenido un rol importante en la construcción y difusión de tales imaginarios, siendo espacios en los cuales se tiende a representar la música como pura, auténtica e indisolublemente ligada a la vida cotidiana de los africanos. Para dichos entusiastas, además de considerar que es una música fácil de tocar, que los instrumentos son de fácil adquisición y que se trata de una práctica que permite generar colectividad, esta música resulta particularmente atractiva por la supuesta pureza y autenticidad, de tal manera que, aunque algunos de ellos enfoquen su práctica musical en propuestas creativas que rompen con un canon, existe un interés casi exclusivo por aquello que consideran música y danza “tradicional”. Las motivaciones que impulsan este turismo no se detienen

²¹⁶ Músicas marcadas por cierto “denominador de origen” de Cuba y Estados Unidos, países de donde, como se expuso, parece retomarse la figura de Memín Pinguín.

²¹⁷ Expresión que se retoma del francés “*tourisme du rythme*” utilizada por Julien Ratout (2009). El autor identifica dos tendencias: (1) la realización de cursos colectivos que muchas veces incluyen “incursiones” a las áreas rurales de Guinea, que según el imaginario de los turistas son entendidas como los lugares en donde aún existe una tradición en un mayor grado de autenticidad y (2) las incursiones en solitario que realizan algunos extranjeros por periodos de tiempo más prolongados que los cursos colectivos en los cuales suelen vivir bajo el patronazgo de algún maestro. Algunos aspectos del estudio de Ratout también han sido abordados en los capítulos 1 y 2.

en un interés por el aprendizaje de la música y la danza –interés que se considera genuino–, sino que se ven acompañadas por la búsqueda de un “descubrimiento” de África y la “cultura africana”. Asimismo, se ha construido un imaginario en que la música existe –o debe existir– en un mundo idílico y congelado en el tiempo: como lo expresa Ratout, “pre-colonial”, “sin autos ni electricidad” (2009, p. 197).

El cierre de sus fronteras durante el cuarto de siglo que duró la Primera República y su inestabilidad política han hecho de Guinea un país poco turístico en comparación con algunos de sus vecinos. Este factor ha implicado que sea representado por los turistas como un lugar cuyo aislamiento generó un estado particular de la música y la danza, menos contaminado o distorsionado que en varios de los países de la región que han tenido un mayor contacto con occidente y en los cuales también se puede observar un “turismo cultural”. Junto a lo anterior, el reconocimiento que obtuvieron los djembefolas guineanos y el desarrollo que hubo en los repertorios de la percusión en Guinea en contraposición a la centralidad de los repertorios de los *griots* en algunos países vecinos, le han valido fama de ser un “país de la percusión”. Según afirma Ratout, las élites guineanas lamentan que la atención internacional se enfoque en lo que consideran los aspectos más estereotipados de la cultura de su país. Los músicos guineanos, por su parte, han aprendido a capitalizar este interés y, como se vio en el capítulo 1, la visita de extranjeros ávidos de conocimiento se ha vuelto un importante motor económico para el país y una plataforma para los artistas jóvenes hacia el desarrollo de una carrera en el extranjero. Así, mientras que hay un consumo local basado en las reinterpretaciones del repertorio *griot* ejecutado con guitarras eléctricas y sintetizadores, la así llamada música “tradicional” se produce principalmente para satisfacer la demanda de los turistas internacionales. Curiosamente, percusionistas que gozan de reconocimiento mundial, como Mamady Keita y Famoudou Konate, continúan siendo poco conocidos para el público general de Guinea y sus discos –distribuidos en el extranjero– no se encuentran en los mercados de Conakry (ibíd., pp. 195-196).

Las clases, talleres y otras actividades que los artistas guineanos ofrecen a los turistas extranjeros implican una especie de curaduría en que discursos y contenidos son adaptados para cumplir con las expectativas de los últimos. Ratout indica que los maestros guineanos se han hecho especialistas en el manejo de cierto tipo de “información etnográfica” y que

en las clases se explica el contexto cultural “original” en el que tiene lugar la práctica de las danzas y los ritmos que se enseñan, asociándolos con una ceremonia especial y un grupo étnico específico: “el rito de circuncisión entre los malinke para el ritmo soli, la danza de seducción susu para el ritmo yankadi, escenificación de la máscara kakilambe para el ritmo бага del mismo nombre, etc.” (ibíd., p. 181).²¹⁸ Aparte de estas clases, que se realizan mayormente en los centros urbanos como Conakry, y que son consideradas por Ratout como “verdaderos viajes virtuales al corazón de una África imaginaria”, también se venden a los turistas incursiones al interior del país a través de las cuales se ofrece descubrir “la verdadera África”. El autor explica, además, que junto al artista guineano que organiza el viaje y los turistas extranjeros, suelen viajar personas encargadas de avisar a las aldeas visitadas acerca de la llegada de dicho contingente, que es recibido con representaciones más o menos estereotipadas de fiestas tradicionales.

Por otra parte, Ratout afirma que en la transmisión del conocimiento se evita hacer referencia a las transformaciones que afectaron la música y la danza durante y después de la independencia, en especial aquellas relacionadas con el marco de los ballets. En su perspectiva, la desmitificación, la “descastisación”,²¹⁹ cualquier influencia occidental o cualquier tipo de instrumentalización política de la música o de la danza son excluidas con el fin de conservar el aura de autenticidad. En este sentido, aspectos como la rigurosa preparación de los números de un ballet llegan a ser contradictorios con la espontaneidad que se suele atribuir a los músicos africanos (ibíd., pp. 180-181). Esta omisión resulta llamativa si se tiene en cuenta que el desarrollo de los ballets es una parte fundamental del imaginario acerca de la genealogía de estas músicas en la escena afro de la Ciudad de México y que, junto con la búsqueda de este “paraíso africano perdido” y de la intención de dedicarse al afro como una actividad lúdica “situación afin a los intereses de los turistas europeos”, los miembros de la escena mexicana también tienen pretensiones artísticas y profesionales, ámbitos que en Guinea, como se vio en el primer capítulo, se desarrollaron a partir de la independencia. Desde la perspectiva de Zanetti (1996), los músicos de la región

²¹⁸ Esta asociación al contexto “original” en que se interpretaban dichos repertorios también son parte importante de métodos de estudio, Blanc (1997) por ejemplo y, como se ha visto, en las explicaciones que realizan los miembros de la escena de la Ciudad de México acerca de los ritmos que interpretan.

²¹⁹ Hay que recordar que el conocimiento e interpretación de ciertos repertorios era exclusivo de ciertas castas como los *griots*.

muestran poca preocupación por las transformaciones de las que pueda –o no– ser objeto la música y es en aquellos músicos que se han dedicado a realizar una labor pedagógica fuera de África que se ha despertado un mayor interés por conocer y recuperar los repertorios y las formas de interpretación “tradicional”.

No obstante, en algunas oportunidades la búsqueda de autenticidad trasciende más allá del interés por la adquisición de un conocimiento y el desarrollo de una técnica interpretativa. Para Ratout, los viajes también suelen ser parte de una exploración existencial y de la construcción de la identidad de los estudiantes occidentales, que tratan de recuperar o reconstruir una supuesta autenticidad perdida en las sociedades industriales. En este afán, algunos alumnos consideran que las incursiones a las aldeas descritas anteriormente son una especie de “safari” en que no se tiene acceso a un conocimiento musical auténtico o no se llegan a conocer las “realidades del país”. De este modo prefieren internarse en solitario tratando de tener una convivencia –y un aprendizaje– más cercano con sus maestros guineanos, ello al costo de vivir el rigor de un alojamiento en condiciones de precariedad, restringir su gasto de dinero a aquel que sus anfitriones se pudieran permitir o comer el arroz con la mano en el plano colectivo.²²⁰ Ratout considera esto como una forma de absolver su diferencia y la dominación simbólica asociada a su estatuto occidental, en un esfuerzo por “africanizarse” y ser incluidos dentro de la comunidad de percusionistas y bailarines guineanos. Por último, dentro de las relaciones que se construyen en este ámbito, Ratout destaca una relación libidinal con África y su música junto con la dimensión sensual y sexual de este turismo musical. Los vínculos sexuales y amorosos que con frecuencia mantienen turistas y artistas locales suelen desembocar en matrimonios y son fundamentales en la constitución de las redes transnacionales de los artistas, así como en la perpetuación del fenómeno del turismo en Guinea(2009, p. 190).

Para complementar lo dicho hasta el momento, es necesario agregar que las expresiones estudiadas en esta investigación se sitúan dentro un proceso reciente de resignificación de la “africanía”.²²¹ Aproximadamente desde mediados del siglo XX algunos investigadores

²²⁰ Muchas de estas condiciones también fueron relatadas por aquellos entrevistados que han viajado a Guinea.

²²¹ Como se ha podido ver, a pesar de que se hacen distinciones entre el afro y otras expresiones consideradas parte de una “matriz africana” –especialmente a partir del concepto de fuerza–, todas ellas, incluso aquellas de latitudes lejanas, terminan aglutinadas dentro de una misma categoría de lo “negro”.

como el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán ya estaban interesados en el estudio y la búsqueda del reconocimiento de la presencia y el legado cultural de las comunidades afrodescendientes en México; sin embargo, fue hasta finales del siglo que estos esfuerzos empezaron a tener un mayor eco, coincidiendo además con la apertura de las fronteras guineanas que tuvo lugar con la instauración de la Segunda República,²²² con la apología del multiculturalismo, con el surgimiento de la categoría de *world music* dentro de la industria musical y con la instauración en México de otras músicas africanas o “afrodescendientes” de diferentes partes del mundo. En su estudio, Carpio ubica la década de los noventa como momento clave en el reanclaje de la danza afrocubana en México, período en que se presenta la emergencia de políticas de promoción de la revaloración de la cultura africana como patrimonio universal y la búsqueda por el reconocimiento de las comunidades afrodescendientes en México, como el proyecto académico “Nuestra Tercera Raíz”, enmarcado a su vez en el programa de la UNESCO “La ruta del esclavo”. Carpio sostiene que a partir de lo anterior, la relocalización de la danza afrocubana –lo cual, indica, también ocurre con otras danzas de “origen afro”– es mediada por un discurso que reivindica la cultura africana como patrimonio universal, y lo caribeño como heredero de dicha cultura (2014, pp. 11 y 66), condiciones que aplican a lo guineano, haciendo la salvedad de que éste aparece en dicho contexto como parte de lo africano y por lo tanto precursor de lo afrodescendiente, por lo menos dentro del imaginario construido en torno al afro.

5.3. SUBJETIVIDAD, CIUDAD Y CONSUMO

Visto desde cierta perspectiva, pareciera que las prácticas que tienen lugar en la escena afro de la Ciudad de México y el imaginario vinculado con éstas, se expresaran como la reproducción, casi mecánica, de un conjunto de estereotipos de lo “negro/africano”, contruidos desde un lugar de poder, heredados del proyecto civilizatorio de la modernidad occidental o mediados por una revaloración mercantilista y exotizante de la diferencia que tiene lugar en la posmodernidad. Sin embargo, se considera que limitarse a entender el fenómeno estudiado desde una postura semejante no sólo resulta simplista e incluso hostil

²²² Ver apartado 1.1.

con los miembros de la escena, sino que no explica aspectos como el alto grado de dedicación y compromiso evidenciado por muchos miembros de la misma ni la manera en que el imaginario y las prácticas descritas se vuelven significativas para ellos o el lugar que esta música tiene en sus vidas.

Al analizar las teorías performativas de la identidad y la performatividad de las mismas, la antropóloga Claudia Briones considera que es posible enfrentarse a ~~dos~~ falacias: la de suponer que en tanto sujetos sociales estamos (pre)determinados como autómatas por estructuras de cualquier tipo, y la de irnos al extremo opuesto de pensar que nuestra agentividad ‘no conoce límite’ (2007, p. 64). Citando a Marx, continúa planteando que aunque las personas están en capacidad de crear ~~su~~ propia historia, esto sucede bajo circunstancias que no son elegidas por ell[a]s mism[a]s, sino encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado” (ibíd., p. 59). Para abordar esta dicotomía, Briones retoma parte del aparato teórico del filósofo Michael Foucault, quien ~~primero~~ enfatiza la productiva gestación de condicionamientos que operan sujeciones, para comenzar luego a dar cabida a las tecnologías del yo‘ y abrir espacios para pensar la subjetivación” (ibíd., p. 64). Esta situación permite poner sobre la mesa la tensión existente entre un cierto condicionamiento dado por el contexto en el cual se desenvuelven los actores en cuestión y su capacidad para tomar decisiones sobre su quehacer y llevarlas a la práctica. En este apartado se busca explicar la manera en que se relacionan estos procesos de sujeción y subjetivación en la escena afro de la Ciudad de México.

Muchas de las características descritas a lo largo de la presente tesis tienen que ver con las dinámicas propias de los contextos en las cuales se desarrollan, sin embargo, explicar el fenómeno estudiado como efecto de su contexto tan sólo permite visualizar una cara de la moneda pues, siguiendo a Briones, ~~si~~ la sujeción remite a los sujetos como efecto de las estructuras y/o de las posiciones de sujeto disponibles, la subjetivación apunta a problematizar los distintos modos de habitar esas posiciones, de identificarse con ellas no sin disputa”. Teniendo esto en cuenta, se propone entender la apropiación del afro como un mecanismo que permite a los miembros de la escena habitar de una manera particular ese ~~ser parte~~” de la clase media urbana en una ciudad como México. Entendiendo que el fenómeno estudiado se encuentra dentro de una estructura de selección, cabe afirmar que,

en términos generales, al elegir el afro entre otras tantas opciones musicales presentes en su contexto –y entre otras opciones laborales o recreativas–, quienes se apropian de los estereotipos de alteridad, los llevan a su vida cotidiana para posicionarse ellos mismos en ese lugar del “otro-africano” –aunque sea otro imaginario– e investirse con esas cualidades que constituyen el binario opuesto sobre el cual se construyó el imaginario de lo moderno occidental, acto que puede ser entendido como una apuesta por desmarcarse, escapar o plantear alternativas, por lo menos en parte, a la opresión y la rigidez con que varios de los interlocutores perciben la vida cotidiana en la ciudad y las reglas sociales mexicanas y occidentales.

Para abordar el tema en cuestión se considera conveniente empezar tomando en cuenta algunos aspectos de las maneras en que se configuran ciertas dinámicas subjetivadoras en la ciudad. Desde la perspectiva del sociólogo Alain Bourdin, en el mundo de las ciudades posindustriales los objetos, la información y las percepciones se presentan a los individuos como un flujo permanente, llegándoles casi siempre dentro de estructuras de selección –situación por la cual se refiere a la actualidad como la “era del catálogo”–. Desde esta perspectiva, afirma que las diferencias se vuelven relativas y que no se sostienen las adhesiones automáticas que anteriormente estaban mediadas por la pertenencia de un individuo a grupos identitarios contruidos en torno a los conceptos de nacionalidad, género, edad o clase social, aspecto que definía rasgos de su vida como sus hábitos, gustos, discursos, entre otros (ibíd., p. 59).

En un tenor similar, Néstor García Canclini considera que es cada vez menos común que los individuos urbanos se vean interpelados por identidades totalizantes elaboradas a partir de una pertenencia nacional, aspectos que, aunque no desaparecen, son desplazados por la participación en comunidades más pequeñas que pueden estar o no contenidas físicamente en las ciudades– el barrio o un tipo de consumo compartido, por ejemplo. Como explica el autor, las

identidades posmodernas [...] se estructuran menos desde la lógica de los Estados que de los mercados; en vez de basarse en las comunicaciones orales y escritas que cubrían espacios personalizados y se efectuaban a través de interacciones próximas, operan mediante la producción industrial de cultura, su comunicación tecnológica y el consumo diferido y

segmentado de los bienes. La clásica definición *socioespacial* de identidad, referida a un territorio particular, necesita complementarse con una relación *sociocomunicacional*. (García Canclini, 2009, p. 45).

Además, ambos autores coinciden de forma general en que la experiencia de los habitantes de la ciudad se ve fragmentada, habitando diversos espacios de maneras heterogéneas a lo largo de las diferentes rutinas que componen su vida cotidiana.

A lo anterior habría que agregar que el interés en México por un tipo de expresión propio de una cultura que podría considerarse lejana como la guineana no constituye un caso aislado, sino que debe ser entendido como parte de un proceso de reordenamiento generalizado en las relaciones de lo local y lo global. Desde la lectura de Bourdin, el mundo estaba conformado por entidades autónomas que constituían totalidades, situación en la cual dos de ellas resultaban incomparables a partir de un marco de análisis exterior a ambas. Sin embargo, argumenta que en la hipermodernidad y la mundialización se ha generado una tendencia a que todo sea integrado dentro de un marco común que permite comparar y diferenciar, relativizando las diferencias, fenómeno que, entre otros, se manifiesta en la moda y popularidad que han adquirido lo local y las identidades, en donde las especificidades culturales, religiosas y sociales se han vuelto objeto de interés general – situación que, por demás, genera cierta tensión entre la apropiación lúdica de elementos de dichas localidades o identidades y las manifestaciones de reivindicación con carácter radical de las mismas (2007, pp. 57-64)–.

Puesto en términos de la música, esto es particularmente notorio en el surgimiento y la difusión de la llamada *world music* –música del mundo– desde los años ochenta en el contexto de la industria musical. Si bien, según lo expuesto a lo largo de la tesis, ni la instauración en México de las músicas estudiadas ni las dinámicas de la escena se entienden exclusivamente como el resultado de la influencia de las grandes industrias musicales internacionales, es innegable su influencia en la configuración de los imaginarios sobre el afro y sobre otras músicas relacionadas. Esta perspectiva permite señalar que los imaginarios que se construyen en torno a estas músicas marcadas por el exotismo, como señala la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa (2002) al estudiar los discursos de autenticidad presentes en la *world music*, en gran parte se encuentran mediados por

estructuras comerciales de relación entre lo global y lo regional, contexto en el cual el interés primordial, más no exclusivo, del “centro” en estas músicas se enfoca en los aspectos que resultan mercadeables, con la consecuente omisión de aquellos que no lo son.

Siendo así, es importante tener en cuenta que, como se expuso en capítulos anteriores, la vinculación de los miembros de la escena afro con las músicas y danzas en cuestión no obedece a su pertenencia a algún grupo social en particular o a una tradición de carácter ancestral –salvo algunos maestros africanos– sino a una elección particular dentro de un amplio conjunto –o “catálogo”, retomando la expresión de Bourdin– de expresiones que tienen al alcance en su vida cotidiana –por ejemplo, rock, pop, banda, salsa, cumbia, etc.–, acto voluntario que surge en mayor medida por la fascinación que en algún momento sintieron por estas prácticas. Además, que la escena se configura como una colectividad que –por la manera en que se acotó la investigación– está contenida en la Ciudad de México, pero que no se define territorialmente sino desde el consumo compartido de un género cultural específico –el afro– y, adicionalmente, que la apropiación del afro en la escena tiene lugar en relación con la mercantilización de estas músicas.

Introducir una categoría como consumo puede resultar inquietante a primera vista, pues como lo expresa García Canclini, “en el lenguaje ordinario [...] suele asociarse a gastos inútiles y compulsiones irracionales. Esta descalificación moral e intelectual se apoya en otros lugares comunes acerca de la omnipotencia de los medios masivos, que incitarían a las masas a avorazarse irreflexivamente sobre los bienes” (2009, p.57), sin embargo se considera útil pues permite explicar que tras una cuestión en apariencia irrelevante como la elección de la música que se escucha y la manera en que se participa de la misma, opera una racionalidad o lógica que orienta las elecciones de los individuos urbanos.

Tomando distancia de dicha concepción peyorativa del consumo, el autor lo define como un “conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (ibíd., pp. 58-59). Así visto, el consumo se convierte en un fenómeno complejo en el cual se hacen presentes procesos de comunicación y recepción de bienes materiales y simbólicos; en donde “cuando seleccionamos bienes y nos apropiamos de ellos, definimos lo públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y nos distinguimos en la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable (ibíd., p. 35).García Canclini

agrega que en contraste con siglos anteriores en que el ejercicio de la ciudadanía implicaba posturas más críticas y participativas, en el reciente desarrollo neoliberal las decisiones relacionadas con las formas en que se produce, se distribuyen y se usan los bienes y mensajes, quedan cada vez más restringidas a las élites, mientras que la posibilidad de ejercer la libertad y la posibilidad de decisión de los ciudadanos se ha ido reduciendo paulatinamente al consumo (2009, p. 42).

Ni para Bourdin ni para García Canclini esa selección se da de modo azaroso o por capricho y ambos autores consideran que detrás de las elecciones de los individuos –detrás de aquello que consumen– debe existir alguna racionalidad o lógica que oriente la toma de decisiones. Para Bourdin, en particular, “la acción racional puede organizarse a partir de juicios de valores movilizados a través de sentimientos” (2009, p. 60).

Optando por ver al afro como una elección de cada uno de los individuos que se integra a la escena, decisión que además suele responder a una profunda atracción o vínculo afectivo con estas músicas –en palabras de varios de los entrevistados, un “enamoramamiento”– dentro de las condiciones descritas anteriormente, se puede ver que dicha elección se presta para ser interpretada como el resultado de una racionalidad o una lógica que se organiza a partir de juicios de valores. Visto desde esta perspectiva, en la forma en que la música se semantiza a través de los diferentes contextos performativos en que tiene lugar y a través de su inserción en un campo semántico de lo “negro/africano”, diferentes significantes como la autenticidad o la fuerza acaban siendo no sólo juicios descriptivos, sino que además cumplen con funciones prescriptivas, orientando entre la elección de un tipo de música y otra. Por ejemplo, los miembros de la escena acaban optando por el afro al que consideran “fuerte”, “ancestral”, “no racional”, en lugar de una música que consideran “suave”, “sofisticada” o “moderna”. Además de elegir un tipo de música particular, los miembros de la escena también eligen un tipo de vinculación que trasciende la escucha, optando por su ejecución, lo que a su vez les requiere el desarrollo de una competencia que, como se ha visto, es una competencia que acaba siendo (in)corporada.

Así, características como lo primitivo y lo salvaje quedan asociadas a un retorno a la naturaleza –en un tiempo de una aguda crisis ecológica–, de cierta manera lo supersticioso

es transformado en místico y la irracionalidad deja de ser percibida como atraso para convertirse en medio que abre puentes hacia niveles de percepción alternativos que, en todo caso, están poniendo la experiencia en un papel central. En los relatos de los mexicanos que han viajado a África Occidental a formarse como bailarines o como músicos, se contraponen la carencia material y la violencia, por una parte, y un reconocimiento de la rica cultura africana, por la otra. Esta carencia también es revalorada en la figura del “guerrero”, muy común para el contexto de varios de los entrevistados que se desenvuelven en un panorama cotidiano en que, si bien no padecen las carencias materiales de los guineanos que les hospedan, deben hacer frente a la adversidad de manera constante.²²³ La simpatía del “negro”, su relación con la música y el baile, de igual manera que su hipersexualización —especialmente las mujeres— siguen presentes, aunque dejan de ser percibidos como un aspecto inmoral o pecaminoso para ser aspectos que abren la posibilidad de romper con varios vetos a la conducta y corporeidad del mexicano.

Es difícil hablar de una apropiación de estos sentidos de manera unívoca, más si se toma en cuenta el contexto de fragmentación que caracteriza a las grandes ciudades como México. No obstante, se puede observar la dinámica descrita, al menos como tendencia, señalando que cada uno de los individuos que integra la escena agencia estos sentidos de formas particulares para construirse a sí mismo de acuerdo con sus necesidades o intereses. El afro y estos sentidos son asimilados en la vida diaria de los interlocutores como mecanismos que les permite gestionar un mejoramiento personal, por así decirlo, sentido en el cual se aproximan al concepto de “tecnologías del yo”. El filósofo Michael Foucault propone que los hombres utilizamos diferentes tipos de técnicas o tecnologías para entendernos a nosotros mismos,²²⁴ entre ellas las tecnologías del yo. Son aquellas que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (1990, p. 48).

²²³ Este aspecto presenta cierta semejanza con elementos presentados en Ratout, donde la austeridad en que viven los alumnos foráneos que se hospedan directamente con sus maestros guineanos son entendidos como una “lección de vida” por los primeros (2009, p. 189).

²²⁴ Estas son: (1) las tecnologías de producción, (2) de sistemas de signos, (3) de poder y, finalmente, (4) las tecnologías del yo.

Para explicar mejor la anterior afirmación, se propone ilustrar algunos ejemplos tomados de las entrevistas realizadas a los miembros de la escena en que pueden verse maneras particulares de apropiar los sentidos que se han construido en torno al afro. Durante la entrevista realizada a la bailarina “Koba” Villagrán y el acompañamiento de sus clases realizado durante la investigación de campo se hizo evidente la importancia que tiene para ella la disciplina y el trabajo, factores que son requisitos para el buen desempeño como bailarina y en los grupos en que ha participado. En diferentes momentos de la entrevista se puede observar la manera en que el afro se convierte en una manera particular de construirse y posicionarse frente a la expectativa que podría generarse por ser una bailarina nacida en México o la manera en que es interpelada por aspectos del imaginario de lo “negro/africano” descritos anteriormente:

K: Por la danza y porque no soy una persona muy apegada a sus raíces, es decir no es que yo me considere —yo, soy bien mexicanísima, voy y me clavo²²⁵ con lo mexicano porque de ahí soy”, o sea, no. Pienso que pues, mientras puedas aprender y te enriquezca en tu vida, si no es de México y no te hace daño, pues está bien ¿no? Y porque no me gusta la danza jarocho, o sea es bien bonita, pero a mí no me gusta zapatear, me gusta como otro tipo de baile.

C: Ok ¿qué te gusta entonces, que te gusta del afro?

K: La violencia, la cadencia que tiene para bailar.

C: ¿Cadencia...?

K: La Cadencia el movimiento ¿no? así como la forma de mover la cadera, el cuerpo el torso [muestra la forma de moverse mientras habla] ¿no? eh... la sensualidad que tiene la danza ¿no?, también es impresionante cómo las africanas son muy candentes ¿no? para bailar... Y la música es igual: muy agresiva, muy cadenciosa... y el ritmo ¿no? en particular las polirritmias africanas me gusta mucho como se escuchan [...] No sé, eso es algo que sí me he puesto a analizar y muchas personas me han, al principio sí te critican mucho —por qué si eres mexicana no bailas prehispánico?” ¿No? y yo digo —bueno, pues porque no me gusta”. No me gusta, no me interesa estudiarlo ¿no? no siento que me atraiga tanto como me atrae el afro, no siento que me interese tanto investigarlo como me atrae el afro. Esa es como la cosa, pues sí, más bien eso.

²²⁵ “Me aferro”.

Más adelante continúa al preguntarle sobre la expresión “dejarse ir” que propone mientras realizamos la entrevista:

Pues entregar todo, dar todo, todo lo que puedes: el corazón, la entraña, el... el, no sé. Hay que, hasta desbordar la voz, si estás emocionado gritar, y el transmitir ¿no? como, como de cuerpo para afuera, o sea demostrar todo lo que traes, compartir. Para mí eso es como dejarse ir ¿no? [...] Es importante porque o si no es como falso ¿no? [...] O sea, yo te puedo hablar y no te puedo transmitir nada. No puedes sentir ninguna confianza en mí, y yo pienso que la gente se queda más con la confianza que tú le das, lo que tienes para brindarle, la esencia que le das a las cosas que, pues que solamente estar por estar.

C: ¿la esencia?

K: Ps la esencia ¿no? como lo que tienes dentro. O sea, yo veo mucho la esencia en las personas en los ojos... como algunas personas dicen que es el alma. Yo no creo en el alma porque el alma es del diablo y esas cosas [ríe] y yo hablo de una esencia ¿no?... el...la chispa que tú tienes, la personalidad que tú tienes, ésa es como la esencia ¿no? [...] Somos perfumes embotellados.

C: Y entonces ¿cuál es la esencia de “Koba”? ¿”Koba” qué transmite?

K: Pues pienso que “Koba” transmite... eh... alegría, [...] Eh... transmito, fuerza en algunas ocasiones, eh, sensualidad también, porque “Koba” es, es así y... agresividad en algunas cosas [...] mi esencia es como... soy una persona muy pasional ¿no? Entonces, como la pasión pues se va en todo eso ¿no? en la... en, en la ... la fuerza, en la sensualidad ¿no? es como mi esencia ¿no? como mi esencia, si tú me dices “cómo es “Koba”?”, pues “Koba” es, es muy visceral, es muy simpática es, es cabrona [...] también... y... y como que... también... pues no sé, trato como de envolver mucho a mi gente ¿no? Y eso lo hago cuando bailo, o sea, cuando bailo cuido mucho, trato de tener una buena comunicación con el que está tocando conmigo ¿no? eh, de que se vea que estamos haciendo un trabajo en conjunto ¿no? igual si estoy bailando en una coreografía pues sonreírle y gritarle al que está bailando conmigo ¿no? ése es como mi, pues sí, como mi esencia.

Un segundo ejemplo es el de Arón, también percusionista. Como se vio anteriormente Arón es médico veterinario, sin embargo optó por dedicarse a la música en vez de ejercer su profesión, como comenta:

A: Yo trabajé dos años ejerciendo la medicina veterinaria, pero al nivel en el que lo ejercí era como para clase media-baja, entonces ahí no es tan lucrativo. No es un mercado que te deje buen dinero, es muy matado, son horarios de 10:00 am a siete u ocho de la noche. Y bueno, acabas haciendo lo que es estética y eso entonces no me agradó del todo [...] bañando perros es muy matado y pagas una renta. Entonces mi opción fue como mejor dedicarme a otra cosa que me dejara más dinero. Esto [la música] me deja tal vez lo mismo, pero me deja mucho tiempo libre para hacer lo que me gusta, por eso es que decidí...por el momento está como en *stand by* la cuestión de la medicina y en algún momento, si la retomo, es una herramienta más; yo no la veo como ~~—la~~, eso estudié y a eso me tengo que dedicar”.

C: Me dices ~~—bueno~~, me deja más tiempo para lo me gusta” ¿a qué te refieres?

A: Lo que me gusta, la música. La cuestión como yo entiendo a el ser humano, como un ser integral, no solo como hormiguita que trabaja, produce y gasta; sino un ser integral que necesita de las artes para nutrir su espíritu, nutrir su alma. Entonces también la carrera que elegí me gusta ¿no? pero no me gusta ese encierro, no me gustan esos horarios, no me gusta [que] no sea bien remunerado. Desgraciadamente vivimos en un país en el que no es lucrativo en el nivel en el que te hablo. Hay zonas de clases altas en el que sí es lucrativo tener una clínica veterinaria, pero acceder a ese mercado implica una gran inversión. Entonces no hay como cabida en este momento, de pronto más adelante y también, aun así, no es solo lo económico, sino que te deje a ti el sabor de boca de que hiciste un trabajo bueno. Yo por ejemplo siempre me rehusé a pelar perros, a hacer como esa parte de la estética, porque creo que es una cuestión de un técnico, no de un médico veterinario [...] Pero pues desgraciadamente uno acaba haciéndolo, porque no puede emplear a alguien para que haga esa labor, el presupuesto es muy reducido; entonces me topo con eso y decido mejor dedicarme a la música. Ahora, yo veo empresas como *Walmart* o empresas transnacionales que pagan salarios míseros y que yo por ejemplo tocando en clases puedo ganar ese sueldo que ellos dan, y haciendo lo de mi otro trabajo, de las fundas, pues es ya como un extra, aunque es un gran extra de hecho de eso casi vivo de las fundas.

Aunque Aarón se muestra interesado directamente en la retribución económica, además de ello ve en la música un medio que le brinda la posibilidad de ~~—alimentarse~~” espiritualmente y tener la posibilidad de dedicarse a aquello que le gusta. En los dos casos anteriores, cabe destacar que se trata de buenos intérpretes ~~—teniendo en cuenta lo expuesto sobre el grado de competencia y habilidad—~~ y que desarrollar ese grado de habilidad y

conocimiento ha implicado, por lo menos, el entrenamiento de su cuerpo y su conducta de manera constante durante varios años.

Un tercer ejemplo es el de la bailarina Asami Gómez. En el momento de la entrevista Asami dictaba clases, estaba a cargo del proyecto Afromovimiento y del cuidado de su hija pequeña. Según manifiesta, sus clases de danza están enfocadas al empoderamiento y sanación por medio de la danza, especialmente de mujeres. Asami empezó a bailar cerca de los 15 años de edad en una de las escuelas de danza folclórica del INBA, en donde vivió una experiencia traumática:

Para mí fue muy doloroso haber tenido que renunciar al INBA [...] O sea mi sueño era bailar jarabe tapatío, norte, y conchero. Y justo ese año me cancelaron, me castigaron porque subí dos kilos y me suspendieron, me suspendieron las funciones. Entonces, imagínate que todo tu esfuerzo de un año, y cuando ya iba a bailar lo que más yo deseaba, —puñ, me cancelan. Entonces yo ahí tomé la decisión de irme al CCH [...] Cuando dejo de bailar me entra una compulsión, o sea como que ese hueco lo quise suplantar comiendo y en un año subí veinte kilos, o sea, estamos hablando... bueno más o menos pesaba 48 kilos y me subí a 63, obvio [subí] de 15 a 18 [...] La flor de [mi] juventud, yo me vestía con playeras abajo de la cadera o sea fue uno de mis periodos más oscuros, cuando se supone debería ser como uno de los más luminosos ¿no? Para mí fue como pena de mis cuerpo, pena de mis senos, pena de mí misma; mucho dolor, [...] y cuando, por eso te digo, entro a la danza africana, otra vez como que fue una puertita a toda esa contención todo ese dolor, toda esa tristeza, toda esa represión, todo ese castigo, —puñ, salió y salía por ahí.

Para Asami el afro y el afrocubano fueron una vía y reencuentro con su cuerpo luego de haber sido rechazada en un contexto en donde se hacen requerimientos estrictos y excluyentes para poder participar de la danza. Además de esa reconciliación, la danza africana se convirtió en un medio para la exploración de su propia feminidad y la construcción de empoderamiento que le ha permitido ir más allá de los parámetros de conducta y corporalidad que se asumen en la cultura mexicana, aspectos que, según comenta, también busca transmitir en sus clases:

[En] mi primer viaje a Cuba que fue que descubrí que las mujeres tenían cadera y una, un poder de seducción [...], o sea, toda la cachondería cubana, que para mí siempre fueron como espejos que me hablaban acerca de mí, así: —¿tú también puedes? ¿no? Y cuando llegue a

África y vi bailar a las mujeres [guineanas] con ese poder, con esa fuerza, con ese arrojo, con esa masculinidad también. Bueno, mi idea es ellas no tienen una nalga más que yo, una chichi más que yo, ni un brazo más que yo, ni nada. Yo también puedo hacerlo, lo que pasa es que es cultural.

Más adelante añade:

No se me hace ninguna coincidencia que en esta ciudad, con todas las peculiaridades sociales y políticas que tiene, sean mujeres las que están bailando, cada vez más, danza africana. Entonces dar una clase solamente para dar soko, es una pérdida de tiempo, si a través del soko puedes hacer volar a alguien ¿no? [...] En cuanto a los hombres y mujeres yo creo que justamente la mujer [tiene] un replanteamiento más acerca de la liberación, en la búsqueda consigo misma. Creo que curiosamente aunque puede parecer que la mujer es la más sometida, es la que más se permite llegar a una clase para comprender su cuerpo. Creo que los hombres no llegan porque “son putos”; así está el estigma ¿no? tú bailas, eres puto, eres gay, eres niña. Entonces eso es como una barrera muy grande y luego lo otro es que los pocos que llegan pues les impone mucho estar entre mujeres.

Varios de los elementos presentados hasta el momento también se pueden observar en el “turismo rítmico” estudiado por Ratout, en la relocalización de la danza afrocubana estudiada por Carpio y en el abordaje de Ana M. Ochoa acerca de los discursos de autenticidad y su desplazamiento hacia el rock y la *world music*. En estos estudios se observa cómo el otro se convierte en un medio que permite volver a un tiempo pasado, reconstruir unas raíces perdidas y acceder a un descubrimiento personal. Por ejemplo, Ochoa encuentra un conjunto de elementos a los que considera “valores fundamentales” de las músicas del mundo:²²⁶ el respeto a la naturaleza, la espiritualidad, el vínculo con las verdaderas raíces del ser interior. Además, para Ochoa la aproximación a estas músicas exóticas también supone un viaje con un factor de descubrimiento propio implícito – aunque, a diferencia del “turismo rítmico”, éste no requiere necesariamente salir de la propia casa, evitando así los conflictos de lo local–. Señala que el otro –africano, latino, asiático, o australiano–, por demás descontextualizado, permanece en un tiempo sin historia, convirtiéndose en un medio de acceso a ese mundo interior.

²²⁶ Las cuales considera que se acercan “peligrosamente” a las músicas de la “nueva era” –*new age*–

No obstante, el fenómeno descrito tiene lugar en un posmodernismo que, como afirma S. Hall (2003), siente una “profunda y ambivalente” fascinación por la diferencia, – especialmente si se trata de elementos de etnicidad– que no solamente se ve promovida por un interés altruista por reconocer al otro, sino que tiende a tornarse ambigua al insertarse en lógicas en que, detrás de la idea de reivindicación y respeto de la alteridad, solapa un interés por la exotización y mercantilización del otro y la diferencia.²²⁷ Siguiendo a Hall, Carpio concluye en su estudio que, aunque en la actualidad se han ganado espacios de visibilidad para manifestaciones culturales que son percibidas como parte de una misma raíz africana, hay un discurso de un “rescate cultural” y entiende este tipo de prácticas como búsquedas de sentido de los sujetos que participan en las diversas disciplinas de “matriz africana” en México; sin embargo, no se puede afirmar que exista dicho rescate, pues este retorno o recuperación no puede ser experimentado fuera de las categorías del presente (2014, p. 122). Por su parte, frente a la aproximación a la *world music* Ochoa argumenta que a través del multiculturalismo en realidad se niega la diferencia, de manera tal que sólo aquellas expresiones que se ajustan al imaginario desplegado por la industria son acogidas por el mercado global y se genera una fetichización de lo local (2002).

No por ello las operaciones de transformación que realizan los miembros de la escena afro de la Ciudad de México resultan menos efectivas en su vida cotidiana. Habría que considerar esta situación como una especie de paradoja y retomar entonces los planteamientos de Briones expuestos al iniciar este apartado, para afirmar que el desarrollo de la escena no se presenta como el resultado de un determinismo constituido por su contexto, pero tampoco el caso opuesto en que sus integrantes tienen una agentividad ilimitada. En tanto paradoja, la tensión no se resuelve, sin embargo, permite visualizar la manera en que el afro se convierte en una manera particular de habitar la Ciudad de México.

En este capítulo se abordaron las representaciones de los miembros de la escena acerca de la música y la danza, así como la manera en que este imaginario se ha ido configurando

²²⁷ Dinámicas similares son expuestas por Hernández Salgar (2009) y por Frigerio y Lamborghini (2011, 2009), quienes señalan que si por una parte los discursos y políticas asociadas al multiculturalismo dan cabida a la visibilización y revaloración de expresiones culturales de minorías y comunidades históricamente segregadas, por la otra rara vez promueven la participación real, la integración social o económica y las luchas de reivindicación de estas últimas.

y en que es subjetivado por los actores. Así, ~~–~~“fuerza” se apareció como un término polisémico que apunta hacia diferentes elementos que conforman un campo semántico transversal al sonido, el cuerpo o la experiencia y que relaciona al afro con lo primitivo o lo ancestral, la naturaleza, lo misterioso, lo inexplicable o intuitivo y lo irracional, la resiliencia, la gestión de emociones, la libertad y la catarsis; eventualmente, aunque con menor consenso, a lo sensual y lo incluyente. También se apreció una ambigüedad entre la manera en que la música y la danza son entendidas como parte de una alteridad que, sin embargo, se ha vuelto patrimonio universal. Estos aspectos son elementos que el afro comparte con otras expresiones consideradas manifestaciones de ~~–~~“matriz africana”, frente a lo cual la fuerza aparece como rasgo distintivo.

Pese al cariño y la admiración expresados por los miembros de la escena hacia sus maestros, la música y la danza, al revisar el imaginario acerca de lo ~~–~~“negro/africano” se apreció la reproducción de un imaginario del africano y de su música que ha sido construido en una relación de dominación. Esta situación motivó la revisión de tres contextos que tienen una influencia importante en la manera en que se constituyen las representaciones acerca de la música africana en México. Siguiendo a autores como Agawu o Mendivil se observó que la literatura sobre música africana tiende a homogeneizar y reducir a unos pocos esencialismos la diversidad de manifestaciones de un continente entero, en especial si se tiene en cuenta que se le construye como una música fundamentalmente rítmica, y por tanto primitiva, marcada por una alteridad insorteable. Por otra parte, al explorar las nociones de lo ~~–~~“negro/africano” en los medios masivos durante el siglo XX se halló un desconocimiento generalizado de la presencia de población afrodescendiente en el país, de forma que el negro en México no existe en el imaginario popular y solo se vehicula en estereotipos descontextualizados, extranjerizantes y racistas, encarnados en los personajes del cine de rumberas, la caricatura de Memín Pinguín o Condorito o las letras de Cri-Cri. En tercera instancia, al revisar el ~~–~~“turismo rítmico” en Guinea se vio que los turistas extranjeros que llegan a este país no solo buscan ampliar su conocimiento acerca de la música y la danza, sino estos viajes también tienen como propósito el ~~–~~“descubrimiento” interior, de África y la ~~–~~“cultura africana”. En este contexto la auténtica África es concebida como un mundo idílico congelado en el tiempo y Guinea como un país cuyo aislamiento durante la Primera República permitió que las

manifestaciones culturales de sus habitantes se conservaran menos “contaminadas”. El flujo de dinero y la creación de redes a través de las cuales los artistas guineanos logran salir de su país de origen o que facilitan la llegada de más turistas se ha convertido en una alternativa económica importante para ellos, de manera que han aprendido a capitalizar el interés de los extranjeros enfocándose en aquellos aspectos que son de mayor interés para estos últimos. Frente a estas construcciones, es importante situar la apropiación del afro en México dentro de una reciente resignificación de “lo africano”.

Ya que la revisión anterior deja de lado la explicación del alto compromiso de muchos de los actores o de la manera en que las prácticas descritas se vuelven significativas para ellos, se buscó explicar los procesos de subjetivación, tomando en cuenta la existencia de una tensión entre un condicionamiento dado por el contexto en el cual se desenvuelven los actores y su capacidad para tomar decisiones acerca de su quehacer. Así, se vio que ciertas características de la escena se relacionan con dinámicas propias de los grandes centros urbanos. Dentro de esta situación, la participación en la música y la danza de África Occidental apareció como una decisión de los miembros de la escena y, a través del concepto de consumo, se explicó que detrás de tal decisión hay una racionalidad o lógica en la cual los elementos del campo semántico de lo “negro/africano” juegan un papel preponderante. Al estudiar casos específicos, se evidenciaron formas particulares de apropiación de la música y de la danza que permitieron visualizar la participación de los miembros de la escena como alternativas que les permiten desmarcarse, construirse y enunciarse de formas particulares dentro de la ciudad.

Recapitulación y reflexiones finales

Con el fin de explicar la manera en que se construyen y negocian las estructuras musicales, las prácticas y los sentidos en la apropiación del afro en la Ciudad de México se ha partido de la noción de *escena* como herramienta heurística para abordarlo. Al configurar de esta manera el objeto de estudio se ha podido llevar a cabo una aproximación a diferentes dimensiones del mismo, proceso en el que fue necesario implementar diferentes tipos de abordaje y análisis para dar cuenta de un fenómeno que es irreductible a una única perspectiva.

En primer lugar, se estudiaron los elementos que intervinieron en la instauración de la escena afro en la Ciudad de México. Al indagar sobre estas condiciones, se encontró que la adopción de estos repertorios en México fue precedida por un conjunto de transformaciones que tuvieron epicentro en la República de Guinea. Se considera que los dos procesos que tienen mayor relevancia como antecedentes del fenómeno estudiado en el presente trabajo fueron (1) la utilización de los repertorios de los grupos étnicos que habitaban Guinea en los conjuntos y ballets de “música tradicional” surgidos luego de la independencia de este país y (2) la difusión de estas músicas a nivel internacional, hecho que va de mano del advenimiento de la Segunda República en Guinea y el surgimiento de la industria de la *world music*.

En la segunda mitad del siglo XX, dentro del proyecto político posindependentista, dichos repertorios fueron reelaborados con el objetivo de coadyuvar en la construcción de una identidad nacional guineana. Este proceso, dirigido por el Estado, ocasionó profundas transformaciones en aspectos estéticos, performáticos y simbólicos de la música y la danza. Entre éstos se prestó particular atención a los elementos formales, mas no a sus referentes simbólicos o rituales constituidos ancestralmente. Consecuencia de ello, músicas y danzas

que habían pertenecido a una diversidad de grupos humanos que no tuvieron contacto durante siglos fueron aglutinadas en una misma categoría —música y danza guineana”—, enmarcadas dentro de una estética del espectáculo, se originó la migración de muchos intérpretes a las grandes ciudades, se reevaluó el estatus del intérprete, los ballets se volvieron el referente de los jóvenes que se iniciaban en la interpretación de estas músicas y se estandarizaron formas de ejecución caracterizadas por la velocidad, la fuerza y el virtuosismo.

Con la muerte del dirigente Sékou Touré en 1984 se originó la Segunda República. En aquel momento el estado guineano finalizó su mecenazgo de los artistas, obligando a los intérpretes que se habían formado y que trabajaban en los ballets y en los conjuntos estatales a buscar nuevas fuentes de ingreso. No obstante, ello también les brindó oportunidades que no habían tenido anteriormente. Dada la ausencia de un ente centralizado que dictara unas directrices, las transformaciones de este periodo fueron orientadas y agenciadas por diferentes tipos de actores según sus propios intereses. Como aspecto importante, la circulación internacional de estas músicas aumentó, mediada en buena medida por la llegada al país de un número creciente de aficionados que pretendían aprender a tocar y bailar estas músicas, la salida de muchos intérpretes a otros lugares que les ofrecían mejores condiciones de vida y el interés de la industria musical.

Dentro de ese contexto de internacionalización de la música guineana, surgió y se consolidó una escena en la Ciudad de México constituida en torno a la práctica de estas músicas. En un proceso que conectó a esta ciudad con otros focos en Xalapa y algunos municipios del estado de Morelos, el interés por estas músicas se originó por el contacto de ciertos miembros de la entonces incipiente escena con algunos pocos intérpretes —no africanos— —quienes fungieron como maestros de los primeros—. La entonces llamada —música africana— se manifestó en espacios cada vez más diversos, aunque nunca llegó a incorporarse en los medios masivos de comunicación o en los programas oficiales de enseñanza musical o dancística. Hacia el cambio de siglo tuvo lugar una coyuntura que permitió el crecimiento y una mayor visibilización de la escena. En ese momento Guinea se convirtió en un referente más o menos unívoco de lo que hasta ese momento fue una noción difusa de la —música africana—. También cabe destacar que, al insertarse en el medio

mexicano, se relacionó con otros tipos de música de matriz africana y se sumó a un proceso que implicaba un paso desde la desvalorización de lo “negro” y su supresión en el imaginario de este país, hacia una revaloración llena de matices.

El examen de los aspectos que condujeron a la instauración de la escena afro en la Ciudad de México, permite destacar dos elementos:(1) En tal contexto la categoría “afro” es utilizada para referirse a un conjunto de prácticas heterogéneas. Dichas prácticas han experimentado varias transformaciones operadas por diferentes agentes a lo largo del tiempo. Lo anterior redundaba en la existencia de múltiples referentes a partir de los cuales se construye el imaginario sobre las músicas estudiadas, sin que necesariamente la presencia de unas manifestaciones implique la desaparición de las otras. Siendo así, esta complejidad suele expresarse en forma de una dicotomía “música moderna” y “música tradicional”, para indicar, respectivamente, manifestaciones que surgieron en contextos urbanos por influencia de la estética de los ballets y expresiones que se continuaron realizando en los contextos aldeanos. (2) Las prácticas que se observaron en la Ciudad de México pueden ser entendidas como construcciones o traducciones producidas y orientadas por los diversos intereses de los propios miembros de la escena.

Continuando con el estudio de los recursos y estrategias musicales a través de las cuales los actores negocian los elementos más estables del afro, así como sus posibilidades de flexibilización, se indagó sobre los aspectos sonoros de estas músicas. Se observó que algunos elementos aparecen como rasgos diacríticos, por lo menos para los miembros de la escena: los instrumentos utilizados y la ejecución de repertorios que aparecen como colecciones de ritmos, así como las estructuras rítmico-melódicas y las formas de desarrollo que se utilizan en cada uno de éstos. Así, se pudo observar que hay una marcada predilección por el uso de tambores, pese a la presencia también importante de instrumentos de cuerda, xilófonos y música cantada en Guinea. Por otra parte, al estudiar los repertorios y el tipo de valoraciones enunciadas en torno a la música, se observó la existencia de un cierto código que opera cada vez que una ejecución de esta música es realizada, integrado básicamente por un conjunto de estructuras sonoras agrupadas según su uso y unas reglas que ordenan su combinación a nivel sintáctico.

También se halló un conjunto de valoraciones sobre el ideal estético del afro como rasgo distintivo. A partir de ello, se consideró necesario examinar el modo en que se construye y legitima el conocimiento sobre la música estudiada, así como las valoraciones que se hacen sobre ella. Esto, a su vez, implicó aproximarse a las formas de aprendizaje y a la noción de competencia musical. Pudo verse que las expresiones utilizadas por los miembros de la escena no sólo contenían términos para referirse a las estructuras sonoras sino también para codificar juicios de valor, como la expresión “saber tocar” y “tocar bien”. Este tipo de términos, además de dar cuenta de aquellos elementos específicos que les permiten a los miembros de la escena reconocer si alguien “toca” o no –como la calidad del sonido, conocimiento sobre el código o la habilidad para aplicarlo en la ejecución de un determinado instrumento–, dieron pistas sobre la lógica a partir de la cual la música es valorada.

En términos generales se halló que el conocimiento sobre el código es legitimado por su “autenticidad” –noción que se construye a partir de la semejanza y cercanía con la manera de tocar y con los elementos enseñados por los maestros guineanos que, como se ha visto, resulta compleja– y que la música, en tanto estructura sonora, es valorada por su nivel de complejidad y la destreza técnica que se requiere para su ejecución, juzgándose positivamente aquellas interpretaciones que requieren o manifiestan una mayor dificultad. Esto no implica que el ideal de todos los intérpretes del afro esté determinado por esta noción autenticidad, pues algunos de ellos buscan generar innovaciones en la música o la danza, aspecto que pone de relieve ciertos límites al consenso acerca de lo que los interlocutores consideran afro y aquello que no lo es.

Al abordar las relaciones y dinámicas de los individuos y las instituciones que forman parte de la escena y las principales ocasiones performativas de la música estudiada se expuso que la escena se puede caracterizar de forma general como integrada por un amplio sector de la clase media ciudadana, lo cual no significa que dicho sector sea homogéneo en términos de los objetivos, las formas de organización y los grados de participación de los actores, de manera que difícilmente se puede hablar de un determinismo dado por el tipo de música que congrega la escena. Los modos de organización dieron cuenta de la presencia de distintos tipos de agrupaciones que responden a intereses específicos. Asimismo, el

hecho de que las bandas tiendan a desintegrarse rápidamente puso de relieve la percepción generalizada acerca de la dificultad que implica mantener activa una agrupación y generar un sustento derivado de esta música.

La propuesta de un modelo que, a partir de la metáfora espacial de núcleo-periferia, explicara los diferentes grados de adscripción y formas de participación de los miembros de la escena, permitió apreciar una tensión y ambigüedad entre la concepción del afro como actividad lúdica y como actividad profesional, vislumbrándose la baja inserción de los miembros de la escena en un contexto laboral estable. Se vio que los diferentes actores establecen distintas posturas dependiendo de sus motivaciones, requerimientos y posibilidades, de modo que existe una gama de actitudes respecto al interés por obtener una remuneración monetaria del afro, la ortodoxia con que se debe seguir el ideal de autenticidad, la importancia que se concede a tipos específicos de conocimientos o habilidades y el papel que ocupa la experiencia y satisfacción personal.

Al igual que al inicio de la conformación de la escena, la actividad se continuó desarrollando por el propio interés de los intérpretes. Aunque esto se puede considerar como una labor mayormente autogestiva, cabe anotar que los recursos necesarios para la actividad de los intérpretes de afro en la ciudad se obtienen mediante la articulación constante con diferentes instituciones públicas y privadas. En algunas ocasiones se pudo observar que debido al limitado acceso a ciertos espacios el uso de la calle constituye una alternativa para proveerse de espacios de ensayo, presentación o trabajo, situación que suele generar una cierta estigmatización. También se puso de manifiesto la dimensión translocal y virtual de la escena, observándose las relaciones establecidas con otros individuos interesados en estas músicas más allá de los límites geográficos de la Ciudad de México, así como un flujo constante de personas, objetos, información, ya sea por la movilidad de los entusiastas mexicanos y de los maestros guineanos o por las posibilidades de intercambio digital de información.

Concibiéndolos como espacios que permiten visibilizar de forma más precisa las dinámicas particulares que tienen lugar en la diversidad de la escena, se prosiguió con el estudio de los diferentes tipos de performance en que se ejecuta esta música en la Ciudad de México. Su descripción arrojó seis tipos de ocasión performativa: clases y cursos tanto de

danza como de percusión, eventos culturales, boteadas, huesos y dundumbás. De éstas, los shows –en primera instancia– las clases y los dundumbás aparecieron como espacios asociados más cercanamente a un núcleo de la escena y a cierta autenticidad. Además, en cada una de las seis ocasiones performativas se pudo observar que la presentación de los músicos constituye un acto mediante el cual se asume un rol o personaje construido socialmente. Al tratarse de una interacción social, los musical personae son construidos en una negociación con la audiencia –o coparticipantes–, que en ocasiones es integrada por un sector propio de la escena con competencia sobre el código del afro y en otras por una población periférica. El contraste de las características que asumen dichos personajes en cada caso, puso de manifiesto la manera en que los diferentes espacios significan tener acceso a distintos tipos de recursos e implican cumplir con una serie de requisitos. Esto supone la enunciación de personajes distintos y, por lo tanto, la adaptación de la música –considerada como uno de los recursos para enunciar cierto rol– a cada uno de estos contextos y su complemento con el manejo de elementos extramusicales que aporten a la puesta en escena de dicho personaje. Además, se observó que una misma persona puede participar en diferentes tipos de ocasión, asumiendo roles diferentes en cada una de ellas. Asimismo, se identificaron diferentes motivaciones para la práctica de esta música, que en general se podrían condensar en conocer/aprender la música/baile; exhibir el trabajo de la banda o de los músicos y sus habilidades; obtener un ingreso económico; obtener un espacio de exploración creativa y, finalmente, disfrutar de la actividad en sí misma.

Finalmente, se procedió a identificar y analizar los términos en que los actores conceptualizan el afro y lo africano, así como los sentidos que otorgan a su participación en esta escena. De esta manera, se exploró el imaginario de los integrantes de la escena acerca del afro y de lo “negro/africano”. Dicho imaginario pone en juego el sonido, el cuerpo y la experiencia, teniendo contenidos comunes con otras expresiones que son consideradas de “matriz africana” y que también tienen presencia en la Ciudad de México. Dentro de los sentidos explorados, la noción de fuerza apareció como elemento transversal en la caracterización del afro y como rasgo diacrítico frente a las demás manifestaciones de matriz africana.

A raíz de esta exploración se observó que este imaginario de lo “negro/africano” se ha constituido como reproducción de diferentes estereotipos sobre la música africana, asimilados por los miembros de la escena como resultado de un proceso de sujeción. No obstante, se vio que estos estereotipos son incorporados como parte importante en la vida cotidiana de los músicos y bailarines de afro. Esta situación desembocó en la última reflexión presentada en esta tesis, en la cual se indagó sobre las maneras en que el afro y los sentidos que le atribuyen los intérpretes a su participación en la escena son incorporados en su vida cotidiana. Se observó que les permite construir y situarse a ellos mismos en el lugar de un “otro” –en este caso, un otro africano– constituyendo una alternativa particular en la forma de experimentar el ser parte de la clase media urbana de la Ciudad de México, satisfaciendo ideales de autorepresentación alternativos y una forma de concebirse de modo más positivo a sí mismos.

A lo largo del documento también se pudieron observar semejanzas con otros casos de apropiación de músicas consideradas parte de una matriz africana en diferentes ciudades latinoamericanas. Se pudo observar rasgos más o menos comunes en los diferentes casos como su temporalidad –un desarrollo acelerado hacia el cambio de siglo, aunque con antecedentes aproximadamente cincuenta años atrás–, su carácter dinámico, la variedad de actores que intervienen en estos procesos –siendo los músicos sólo una parte de ellos–, la estigmatización de las que son objeto por tratarse de prácticas “negras” aunque recientemente revaloradas a través de discursos de multiculturalidad, la presencia de las ideas de “tradición” y “modernidad”, la fuerte incidencia de la espectacularización en las prácticas musicales y dancísticas y que la apropiación trasciende un plano gramatical o formal de la música para asumir elementos de todo el universo de significados que carga la práctica musical y dancística.

Como se ha indicado, este trabajo es el resultado de una primera aproximación a la apropiación de la música de África Occidental en la Ciudad de México. Aunque se procuró abordarla de la manera más completa, a lo largo del documento se han identificado diferentes fenómenos y discusiones sobre las cuales vale la pena profundizar, mismas que quisiera recopilar aquí como líneas abiertas para futuras investigaciones. Trataré de exponerlas de acuerdo a su orden de aparición en este trabajo:

El estudio de la etapa inicial de la escena fue parte de un intento por explicar las condiciones en que ha sido posible la práctica del afro en la Ciudad de México, pero no fue su objetivo principal. Así, considero que puede ser enriquecedor conocer este proceso con mayor profundidad y detalle, utilizando además herramientas más adecuadas, como la historia oral, por ejemplo. De manera similar, futuras investigaciones pueden proponer un seguimiento de las transformaciones recientes de la escena de la Ciudad de México.

A partir del estudio de los actores que participan en la escena, sus relaciones y sus dinámicas, también se suscitan algunas líneas de desarrollo. Las relaciones descritas con otros focos dan pie para pensar en la realización de estudios similares en otras ciudades del país – Xalapa, por ejemplo, dada la actividad cultural mencionada, o las diferentes ciudades turísticas en donde el afro ha tenido cabida–, así como a otras ciudades de América Latina en donde la música de Guinea está teniendo acogida –Bogotá, Buenos Aires o Santiago de Chile, por ejemplo–. Por su parte, la relación entre diferentes instituciones y el afro se abordó mayormente desde la perspectiva de los intérpretes y la investigación de campo; en menor medida desde las instituciones. De tal manera, la relación entre prácticas como el afro y políticas públicas se propone como posible línea de profundización, en especial teniendo en cuenta que recientemente se implementó una nueva constitución en la Ciudad de México y que organismos como el FONCA y CONACULTA fueron disueltos o absorbidos al crearse la nueva Secretaría de Cultura. Además, la multiplicidad de dinámicas observadas en la manera en que los miembros de la escena se acercan a al afro invita a seguir explorando de manera general las diversas formas en que las personas, no solo los músicos profesionales, nos relacionamos con la música en los contextos ciudadanos.

El imaginario de lo africano en México –y en América Latina– es posiblemente uno de los temas más sugerentes para la realización de futuras investigaciones. Considero interesante ahondar en la manera en que tal imaginario se ha ido construyendo y actualizando así como en los modos en que estas prácticas son asumidas como una alternativa para habitar la ciudad y construirse como sujetos urbanos. Entre varios desarrollos posibles en esta dirección, se destaca el papel catártico o sanador que se adjudica a la música en estrecha relación con el baile –tanto individual como colectivamente– y las maneras diferenciadas en que hombres y mujeres se sitúan respecto a la apropiación de estas prácticas.

Como se halló al realizar esta investigación, el caso del afro se relaciona con los trabajos de otros investigadores mexicanos y latinoamericanos interesados en la relocalización o apropiación de diferentes músicas “tradicionales”. La revisión de dichas investigaciones ofrece contrastes interesantes. Por una parte, desde una perspectiva empírica estos trabajos brindan información sumamente valiosa que permite dar cuenta tanto de procesos locales muy específicos como de realidades regionales y globales que afectan dichos procesos y que, además, son comunes a varios de ellos. Desde un punto de vista teórico y conceptual, se puede observar las múltiples aproximaciones utilizadas para abordar preguntas más o menos afines. Aunque se entiende que cada una de éstas corresponde a objetivos y posturas particulares, puede resultar de utilidad la revisión y articulación de los diferentes cuerpos teóricos utilizados en aras de su aplicación en futuras investigaciones dedicadas al estudio de prácticas musicales en contextos urbanos.

Como se vio hacia el final de este trabajo, el consumo aparece como un denominador común en las diferentes maneras en que nos aproximamos a la música –y al quehacer musical– en actualidad. En este tenor considero fértil e interesante abordar el estudio de la música a través de esta categoría que, siguiendo a Bourdin y a García Canclini, implica un proceso complejo en el cual se da la apropiación y uso de los bienes materiales y simbólicos y, además, caracteriza y condiciona ampliamente –aunque no determina– nuestras relaciones dentro de las ciudades contemporáneas.

Hecha esta recapitulación quisiera ir de vuelta a una de las inquietudes planteadas al inicio de este texto: las formas en que un colectivo de personas construye y valida su conocimiento acerca de cierta música. Aunque esta investigación se dedicó al estudio particular del afro, se ha visto que éste es tan sólo uno de tantos ejemplos más que se pueden observar en la actualidad acerca de diferentes músicas locales que han despertado el interés de los habitantes de los grandes centros urbanos.

Al contrastar las dinámicas expuestas en los capítulos primero y tercero, se puede observar que si bien la escena afro en la Ciudad de México se formó en una coyuntura que posibilitó la instauración de un tipo de música que hacia finales del siglo XX tuvo un carácter novedoso, algún tiempo después se consolidó como un espacio en el cual las prácticas y afinidades han podido consolidarse. Esta característica es percibida por Straw en otros estudios de caso, quien considera que aunque las escenas suelen ser percibidas como

entidades con un carácter disruptivo, también se han convertido en un dispositivo que amortigua el cambio de la constante novedad urbana (2004, p. 255). De tal manera, la escena afro de la Ciudad de México se configura como un espacio en el cual el conocimiento de la música estudiada ha sido construido, negociado y fijado de forma colectiva.

Como se ha visto, este conocimiento tiene múltiples dimensiones y la apropiación del afro no se explica solamente como resultado de la reproducción mecánica de unas estructuras sonoras o aspectos coreográficos, sino que implica elementos muy variados que van desde los criterios que permiten a los actores emitir juicios de valor acerca del sonido, las acciones o las personas, hasta el imaginario sobre la música africana y sobre los africanos –muchas veces elaborado desde los estereotipos–. De manera tal, es difícil pensar que alguien pueda conocer e interpretar “todo los ritmos”, sus acompañamientos, llamados, pasos, etc., sin mencionar que muchas veces hay desacuerdos entre los mismos intérpretes sobre estos aspectos. De manera similar al concepto de lengua, hablar del conocimiento del afro supone que éste no se halla en el poder de un único individuo, sino distribuido dentro de un grupo de personas. De allí su carácter colectivo.

Siendo así, la noción de autenticidad ha aparecido como principal factor de legitimación a partir del cual se elabora la idea de lo que el afro es o de lo que debería ser. Sin embargo, es una idea que se construye en tensión. Por una parte, por los sutiles desacuerdos o diferencias de perspectiva entre los diferentes intérpretes que se pudieron observar a propósito de aspectos como la cadencia correcta de un ritmo, por otra, porque no todos ellos se vinculan a la práctica del afro de la misma manera ni persiguen los mismos intereses y, además, porque los intérpretes no son los únicos actores que intervienen en dicha elaboración.

Sin embargo, si la idea de autenticidad es el principio legitimador en la práctica del afro y es un aspecto que le da cohesión a la escena en medio de su diversidad, cabe señalar que, en un nivel que rebasa la escena afro de la Ciudad de México, también se evidenció que el modelo que se dio a conocer fuera de África se fundamenta en los ballets y los conjuntos africanos, los cuales fueron una construcción elaborada para los fines de un estado guineano recién independizado que necesitaba símbolos de identidad nacional en que la

diversidad de expresiones de los grupos étnicos que habitan el territorio guineano fue subsumida. Con lo anterior no se quiere decir que se trate de una especie de falsificación, pues como se ha dicho no es tal el propósito de este trabajo, sino más bien, señalar la manera en que las transformaciones y continuidades de las músicas estudiadas en esta tesis son el resultado de procesos sociales en que diferentes actores han tomado decisiones y realizado apuestas que han afectado al afro desde sus aspectos formales y sus prácticas hasta los imaginarios y los conceptos que tenemos sobre éste.

A partir de lo expuesto en la tesis, me parece importante señalar que hablar de construcción y negociación en estos términos no implica siempre una relación horizontal, así como tampoco una total sujeción o una total agencia. Por ejemplo, transformaciones operadas por instituciones como lo fueron los ballets y los conjuntos estatales, así como los estereotipos de los europeos sobre la música guineana, fueron agenciadas en su momento por los artistas guineanos para obtener una fuente de ingresos y mejorar sus condiciones de subsistencia. O, en el caso de la escena mexicana, se evidenció que las decisiones de los intérpretes mexicanos acaban mediadas por sus intereses particulares, por la noción de autenticidad y por aquello que tácita o explícitamente les demanda su público dependiendo del contexto performativo en el cual se desenvuelven.

Finalmente, si García Canclini afirma que el consumo acaba siendo uno de los últimos rescoldos en donde los individuos contemporáneos podemos ejercer nuestra libertad de elección, hay que ver estas formas particulares de sonar y de bailar, estas formas particulares de interactuar con la música implícitas en un consumo musical que no se reducen a una escucha mecánica, como apuestas particulares de los miembros de la escena afro de la Ciudad de México. Cabe señalar, que la elección sucede dentro de un catálogo de posibilidades musicales de la ciudad y que a gran escala no transforma mucho, y, sin embargo, a nivel de la vida de cada uno de los individuos que participan en la práctica de estas danzas y músicas puede implicar todo.

Desde una perspectiva personal, descubriendo una urbe a la vez tan inabarcable, hostil y fascinante como lo es la ciudad de México mientras seguía los pasos de ~~la~~ banda afro”, habiendo aprendiendo a verme a mí también como otro músico que se performa de diversas maneras mientras transitaba por varios territorios, aprendiendo a pensar en mis propios

vetos, mi presupuestos, de aquello que yo mismo empecé a tejer el día que tomé un tambor en las manos por primera vez, espero que este trabajo arroje luz sobre los muchos matices que tienen las maneras en que las personas participamos del hacer música en las grandes ciudades. Sobre esas maneras de vivir la música que, aunque se centren en la búsqueda de un rédito económico, no se agotan con una transacción comercial y que, aunque sean tomadas como forma lúdica, no se limitan al entretenimiento. De formas de participar en la música en que esta última se convierte una tecnología para hacer frente a la vida, para liberarse, para reencontrarse, reconstruirse y reconciliarse. Inclusive para simplemente poder ser. Como una apuesta de quienes buscan ser más que sombras y estadísticas entre el ruido de la ciudad mientras llevan a hombros un tambor africano que ahora se ha vuelto un djembé chilango.

Fuentes consultadas

BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, K. (1992). Representing African Music. *Critical Inquiry*, 18 (2), 245-266.
- _____.(1995). The Invention of "African Rhythm". *Journal of the American Musicological Society*, 48 (3), 380-395.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 203-232). Madrid: Trotta.
- Arom, S., Thom, M., Tuckett, B., & Boyd, R. (2004). *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Universidad de Cambridge.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The drama review*, 50 (1), 100-119.
- Barrero Cubillos, C. F. (2013). Espacios e identidad: Un acercamiento al 9º Festival del tambor y las culturas africanas desde los estudios de performance. *Heptagrama* (3).
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32 (3), 223-234.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2008). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blanc, S. (1997). *African percussion: the djembe*. Sher music.
- Boullosa, C. (2011). El negro blanqueado mexicano. *Revista de la Universidad de México* (92), 57-69.
- Bourdain, A. (2007). *La metrópoli de los individuos*. México: Universidad Iberoamericana de Puebla.
- Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa* (6), 55-83.

- Carpio Pacheco, C. V. (2014). *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México*. (Tesis de maestría) México D.F.: UNAM.
- Castellanos Malagón, A. (2010). *Procesos de continuidad y cambio en la música mandinga de Guinea*. (Tesis de licenciatura). México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.
- Chamorro, A. (1993). El papel de los griots como cantores-historiantes y mediadores sociales. *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, 14 (53), 219-239.
- Crossa, V. (2013). Defendiendo los espacios públicos del centro histórico de Coyoacán. *Alteridades*, 46, 39-51.
- Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *TRANS Revista Transcultural de Música* (8).
- DjeDje, J. C. (2008). West Africa: an introduction. In R. M. Stone, *The Garland handbook of african music*. Nueva York: Routledge.
- Domínguez Domínguez, C. (s/f). La desconexión entre lo "nacional" y lo "regional": la negación e invisibilización de los afrodescendientes en México.
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28 (3), 383-409.
- Foucault, M. (1990). Tecnologías del yo. En M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros escritos* (págs. 45-94). Barcelona,: Paidós.
- Frigerio, A. y Eva Lamborghini (2011). Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia "afro". *Pós Ciências Sociais*, 8 (16), 21-35.
- _____ . (2009). El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad "blanca". *Cuadernos de antropología social* (30), 93-118.

- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goubert Burgos, B. M. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Gutiérrez Moreno, A. K. (2009). *México y Guinea: un desafío a favor de la cooperación internacional*. (Tesis de licenciatura). México D.F.: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Hall, S. (2003). *¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?* Biblioteca virtual.
- Hernández Cuevas, M. P. (2007). Memín Pinguín: uno de los cómics mexicanos más populares como instrumento para codificar al negro. *Afro-Hispanic Review*, 22 (5), 52-59.
- Hernández Salgar, O. (2009). *Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*. (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hoffman, B. G. (2000). *Griots at war: conflict, conciliation, and caste in Mande*. Bloomington: Universidad de Indiana.
- Hoffmann, O. (2007). De las "tres razas" al mestizaje: diversidad de las representaciones colectivas acerca de lo "negro" en México (Veracruz y Costa Chica). *Diario de Campo*, 98-109.
- Janotti Jr., J. (2012). Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *Revista de la Asociación Nacional de Programas de Posgrado en Comunicación*, 15 (2).

- Katz, M. (2007). Tiras, timbres y estereotipos: el negro Memín Pinguín y la manipulación de la cultura popular con representaciones étnicas. *Culturas Populares, Revista Electrónica* (5), 21.
- Kun, J. (2005). *Audiotopia. Music, race and américa*. Los Ángeles: Universidad de California.
- Maya Restrepo, L. A. (1998). Demografía histórica de la trata por Cartagena 1533-1810. En L. A. Maya Restrepo, *Geografía humana de Colombia, Los Afrocolombianos* (Vol. 6, págs. 11-52). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Mendivil, J. (15 de 09 de 2015). *¿Existe una música africana?* Recuperado el 03 de 10 de 2015, de Suburbano: <http://suburbano.net/existe-una-musica-africana/>
- Ochoa Gautier, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música* (6).
- Padawer, A. (2004). Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo. *Kairós, Revista de temas sociales* (14).
- Picún Fuentes, O. B. (2010). *El candombe y la música popular uruguaya. Un estudio aproximativo sobre el proceso de apropiación de la música afro-uruguaya efectuado por los músicos populares, durante el período dictatorial en Uruguay*. (Tesis de maestría). México D.F.: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- _____. (2007). *Una tipología de los músicos callejeros del centro histórico de la ciudad de México*. (Tesis de maestría). México D.F.: División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-I.
- Pinilla Bahamón, A. M. (2010). *A Bulla na cidade: uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá* (Tesis de maestría). Florianópolis: PPGAS Universidad Federal de Santa Catarina.
- Qureshi, R. Q. (1987). Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology*, 32 (1), 56-86.

- Rábago Pacheco, A. G. (2015). *El espacio del otro: Influencia de la práctica de la danza guineana en la percepción espacial*. (Tesis de licenciatura) México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.
- Ramirez Kuri, P. (2009). La ciudad y los nuevos procesos urbanos. *Cultura y representaciones sociales*, 163-187.
- Ratout, J. (2009). Au rythme du tourisme: Le monde transnational de la percussion guinéenne. *Cahiers d'etudes africaines* (193-194), 175-202.
- Rice, T. (2002). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En J. M. Villar-Taboada, *Los últimos diez años de la investigación musical* (págs. 91-126). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rojas, J. S. (2005). "Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto" *La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de la globalización a través de la música tradicional de gaita*. (Tesis de licenciatura). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ruíz Rodríguez, C. (2011). En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesa de la Costa Chica. *Cuicuilco* (51), 43-62.
- _____. (2007). Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *Trans. Revista transcultural de música* (11).
- Schettini, P., & Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. Buenos Aires: Universidad de la Plata.
- Seeger, A. (1992). Ethnography of music. En H. Myers, *Ethnomusicology: An Introduction* (págs. 88-109). Londres: Macmillan.
- Stone, R. M. (2008). *The Garland handbook of african music*. Nueva York: Routledge.
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, 27 (2), 411-422.

- _____. (2002). Scenes and Sensibilities. *Public* (22-23), 245-257.
- _____. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Londres: Verso.
- Titon, & Todd, J. (1997). Knowing Fieldwork. En G. Barz, & T. J. Cooley, *Shadows in the field* (págs. 25-41). Nueva York: Universidad de Oxford.
- Tobal, D. e. (2006). Pigmenturia e injuria renal aguda luego de percusión intensa de tambor. *Revista Médica Uruguaya*, 22 (4).
- Zanetti, V. (1996). De la place du village aux scènes internationales: L'evolution de jembe et de son répertoire. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, 167-188.
- _____. (2002). Guinée: autour de Mamady Keita. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles* (15), 220-223.

HEMEROGRAFÍA

- Aranda, J.; Garduño, R.; Méndez, E. y Román, J.A. (2005, julio 1). Derbez: ninguna vinculación del personaje con el racismo. *La Jornada*. Disponible en línea en www.jornada.unam.mx/2005/07/01/index.php?section=cultura&article=a05n3cul [última consulta el 16 de enero de 2016]
- Jiménez, A. (2007, mayo 26). Nuevo desaire de la delegación Benito Juárez a colectivos de La Pirámide. *La Jornada*. Disponible en línea en www.jornada.unam.mx/2007/05/26/index.php?section=cultura&article=a08n1cul [última consulta el 16 de enero de 2016]
- Mateos, M.; Montaña, E. y Palapa, F. (2005, julio 1). Memín Pinguín "no es el icono popular del racismo en México". *La Jornada*. Disponible en línea en www.jornada.unam.mx/2005/07/01/index.php?section=cultura&article=a04n1cul [última consulta el 16 de enero de 2016]

Montaño, E. (2004, abril 9). Amagan con el desalojo de instalaciones al centro cultural La Pirámide. *La jordana*. Disponible en línea en www.jornada.unam.mx/2004/04/09/05an1cul.php?printver=1&fly=2 [última consulta el 16 de enero de 2016]

Rodríguez, A. M. (2012, septiembre 12). Realizan protesta en defensa del Centro Cultural La Pirámide. *La Jornada*. Disponible en línea en www.jornada.unam.mx/2012/09/20/cultura/a08n2cul [última consulta el 16 de enero de 2016]

Zamorano, E. (2013, noviembre 29). Discriminan a casa de cultura en BJ. *Diario de México*. Disponible en línea en www.diariodemexico.com.mx/discriminan-a-casa-de-cultura-en-bj/ [última consulta el 16 de enero de 2016]

PÁGINAS DE INTERNET

<http://corason.com>

<http://meminpinguin.com>

www.cricri.com.mx

www.djembefola.com

www.facebook.com/events/101909823277599

www.museocjv.com/meminpinguin.htm

RECURSOS AUDIOVISUALES EN LÍNEA (EN ORDEN DE MENCIÓN)

Les Ballets Africains.

www.youtube.com/watch?v=11MyJKOAz0A

www.youtube.com/watch?v=PYzQe2JmZ-o

Sonidos básicos del djembé.

www.youtube.com/watch?v=PYzQe2JmZ-o

Ejecución del dundún.

www.youtube.com/watch?v=SSrqT7DofyQ

www.youtube.com/watch?v=gHdeljB6X3Y

Kora y balafón.

www.youtube.com/watch?v=eepTTpSKtfw

www.youtube.com/watch?v=QdrPmZwsXiM

www.youtube.com/watch?v=eT_rvWkJqQc

Krin.

www.youtube.com/watch?v=ZjJ8IoFuDvs

Solo de djembé

www.youtube.com/watch?v=eoweDXixfBY

Acompañamientos y llamado para djembé.

www.youtube.com/watch?v=op1jwWwbxEo

Ejemplo secciones de una pieza

www.youtube.com/watch?v=Bx1RByJftmA

Clases de danza

www.youtube.com/watch?v=-Jpz85phMkw

www.youtube.com/watch?v=xHUZHvzOkig

www.youtube.com/watch?v=iVbd2Bwuaag

Clases de percusión

www.youtube.com/watch?v=48uzRpxbRW4

www.youtube.com/watch?v=z_8N86gEXyI

Eventos culturales o presentaciones

www.youtube.com/watch?v=IREmgDXJW0s

www.youtube.com/watch?v=oO6MvL8eFYs

Boteadas

www.youtube.com/watch?v=U16e5Kz-nyo

XV Encuentro de pueblos negros, Cuajinicuilapa, Guerrero

www.facebook.com/video.php?v=806228146135943