



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS /
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

**MÚSICA Y DANZA AFROMEXICANA:
REIVINDICACIÓN, INVENCION Y (E)UTOPIA EN LA COSTA CHICA**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ANTROPOLOGIA

PRESENTA:
ANDREA BERENICE VARGAS GARCÍA

TUTORA: DRA. CITLALI QUECHA REYNA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS



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.

ÍNDICE

PREFACIO	1
----------------	---

CAPÍTULO 1

Marco teórico-conceptual: Música afromexicana, antropología y política	10
El escenario	14
I. Lo político a la luz de la música	18
Música holística	18
“El oído político”, abordaje político de la música	21
II. Cuatro dimensiones de la invención. Atributos políticos de la música y usos musicales de la política	24
Invención y etnogénesis	24
Primera dimensión: La Invención Resiliente.....	29
Segunda dimensión: La Invención Teatral	32
Tercera dimensión: La Invención Alienada.....	36
Hacia una cuarta dimensión: La Invención (E)Utópica	38

CAPÍTULO 2

Campo Afromexicano, escenario de invenciones.....	41
I. Antropología Afromexicanista: aparición de la “voz experta” y la construcción del sujeto antropológico afromexicano.....	42
La raíz de las raíces	44
Gonzalo Aguirre Beltrán, el “árbol” fundador	48
II. Caracterización del campo afromexicano	53
Dos momentos en la movilización afrodescendiente en México.....	55
El campo afromexicano en la Costa Chica.....	62
III. El “montaje de voces expertas” y la legitimación de lo africano.....	69

CAPÍTULO 3

La Costa Chica, espacio y motivo de Invención Resiliente	74
I. Contar el pasado. Esbozo histórico de los afrodescendientes en México y la Costa Chica	75
II. Copla y presente. Contextualización etnográfica y musical	84
El mar de tradiciones	89
Las danzas	91
Las músicas	98
III. Música y danza, la Invención Resiliente	106
Resiliencia, Resistencia, Confrontación.....	106
La memoria tras la Invención Resiliente.....	111

CAPÍTULO 4

La Invención Teatral: la Música Afromexicana en escena.....	116
I. Hacer ver para hacer creer: la puesta en escena de la herencia africana.....	117
Voces expertas en la africanía de la música y la danza de la Costa Chica	119
Rastrear la herencia africana.....	123
II. La Danza de los Diablos. La mediatización de lo étnico	137
Tradición ritual y el sutil encanto del exotismo.....	139
Ruja.....	143
III. El Fandango de Artesa. La performatividad de lo étnico	147
Fandanguear en tiempo viejo	149
El rescate de la artesanía y el sueño que “se hizo realidad”	152
La artesanía: metáfora de cimarronaje.....	154
IV. Una expresión afromexicana emergente: la Danza Obatalá	159
La búsqueda creativa del legado.....	159

CAPÍTULO 5

Frente a la Invención Alienada: La Invención (E)Utópica	162
Parte 1. La Invención Alienada.....	162
I. “Creaciones surgidas del alma”. Patrimonio Cultural Inmaterial.....	165
II. La apuesta por lo exótico: la folklorización.....	173

III. Hacer callar. Lo afromexicano en venta	176
Parte 2. Sembrar esperanzas: la Invención (E)Utópica	182
I. Música y Danza para expresar y explayar	183
II. Lo Eutópico en la Música Afromexicana	188
CONSIDERACIONES FINALES.....	191
BIBLIOGRAFÍA	195

Prefacio

Hay que inventarse la boca para hablar
Polinaria Sandoval, afromexicana de El Ciruelo

El neurólogo Oliver Sacks nos recuerda en su libro *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro* (2009), que la afición humana hacia la música es un enigma; que objetivamente pareciera no tener ninguna utilidad para el ser humano (trabajosamente, pero es posible imaginar un mundo *sin* música), pero que pese a esto es central y fundamental en todas las culturas del mundo. Somos seres musicales, de eso no hay duda. Y en correlato, sentimos la necesidad de mover el cuerpo, de danzar y bailar.

La música y la danza constituyen formas sumamente creativas en las que damos muestra de nuestro ser, que apelan a nuestra sensibilidad y a nuestra cognición (Sacks, 2009); en las que imprimimos nuestro yo individual y a la vez, nos identificamos al unísono con esos otros que tocan, cantan y bailan a lado nuestro.

Ese es, para mí, el principal motivo por el que un sinnúmero de movimientos sociales han empleado a la música como bandera de lucha, como voz de reclamo. Por ejemplo, el rock en los movimientos estudiantiles de los años 60 del siglo XX, la canción de protesta contra las dictaduras en América Latina, y otras tantas más en las pugnas reivindicativas afrodescendientes de América: la *champeta* como práctica contracultural de los jóvenes afrocolombianos; el *candombe* uruguayo y argentino como elementos de identificación de los afrodescendientes de ambos países; el *blues* y el *reggae* como música de resistencia; la *afrosaya* boliviana; las *zamacuecas*, *festejos*, *marineras* y otras más de la música afroperuana; y un largo etcétera.

En el caso de México, el movimiento etnopolítico reivindicatorio de los afrodescendientes ha tomado como blasón a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa, en la Costa Chica; y tal vez más recientemente al son jarocho del Sotavento de Veracruz (Cardona y Rinaudo, 2017).

Con antecedentes en 1980 pero ya con más fuerza desde mediados de los 90, este movimiento reivindicativo lucha por el reconocimiento constitucional e histórico de la población afromexicana, la garantía de sus derechos (en materia de salud sexual y reproductiva, educación, trabajo, vivienda, territorio, cultura), su inclusión en la toma de decisiones políticas y el combate a toda forma de discriminación y racismo. Sin embargo, la movilización afromexicana tiene mucho más fuerza y predominancia en la Costa Chica, motivo por el cual decidí centrar mi investigación en esa región y enfocarme en las dos tradiciones músico-dancísticas que se muestran hoy en día como representativas de la población afrocostachiquense: Danza de los Diablos y Fandango de Artesa.

De acuerdo con la afirmación de José Antonio Marina y María de la Válgoma (2000: 33-34): “la palabra reconocimiento expresa un fenómeno de gran importancia psicológica y social. No me basta con que me conozcan, quiero una expresa afirmación de mí a través de ese *re* que ratifica mi existencia ante los ojos de los demás.” Y como arriba se argumentó, la música y la danza son una vía preciosa para lograrlo. Y siendo éstas, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más llamativos y sensibles de la cultura de los afromexicanos de la Costa Chica, es entendible su candidatura como medios denunciantes, transformadores, afirmativos del *ser* y la diferencia. ¿Puede pensarse en un fin más político que el transfigurar la realidad?

Es en suma, el objetivo en el proceso “afro-reivindicatorio”, que en el ejercicio de la Música Afromexicana busca hallar un medio efectivo. Pero ¿por qué específicamente esas dos tradiciones músico-dancísticas y no otras? ¿Cómo se dio su proceso de instrumentalización en la conformación del sujeto político afrodescendiente en la Costa Chica? ¿De qué manera se hizo uso de ellas, y en qué

medida esto podía reconfigurarlas localmente? Tales fueron las preguntas de investigación que me guiaron a lo largo de la pesquisa.

**

Sostengo que como concepto, la Música Afromexicana (donde englobo a la Danza, por fines prácticos y operativos) se *inventa* para reivindicar y reconocer el lugar del afromexicano en el plano nacional (histórico, cultural y constitucional), y que se *inventa* también para posicionarse políticamente. El término “inventar” lo empleo deliberadamente, no por descalificación o cuestionamiento de éstas músicas, que sería el uso más coloquial del término, sino como una metáfora científica *desestabilizadora*, con la que intento dar cuenta del dinamismo del concepto, las tradiciones músico-dancísticas que le atañen, los sujetos portadores, y el propio movimiento etnopolítico.

Conviene aclarar desde este punto, que así como el uso del término *invención* es una metáfora, lo mismo sucede con otros más que aparecen a lo largo de la investigación: *teatralidad, puesta en escena, escenario, actores-directores-montajistas*, etcétera. Lorena Preta argumenta que “El uso del valor metafórico del pensamiento [...] facilita el derrumbamiento de las barreras de los preconceptos y al mismo tiempo, como es natural, ayuda a fijar en imágenes la variedad de planos del discurso” (Preta, 1993: 18). Y Stephen Jay Gould dice de las metáforas que éstas son “comparaciones oportunas que tienen la virtud de facilitar la comprensión” (Gould, 1993: 59). Ésa ha sido la principal intención de su uso en este trabajo.

**

En un inicio, la hipótesis que pretendía dar respuesta a mis preguntas de investigación era: *El movimiento etnopolítico afromexicano se apoya en elementos culturales objetivamente perceptibles externamente, como la música y la danza, para fines de reivindicación; y retoma a la danza de los diablos y al fandango de artesa por acercarse más al estereotipo de “lo africano”. De tal forma que la música afromexicana se inventa como resultado de la puesta en práctica de un esencialismo estratégico que detenta su*

influencia africana, con lo que las instrumentaliza al supeditar sus contextos, usos y significados primarios al proceso de etnogénesis afrocostachiquense.

Mi objetivo general era entonces, dar cuenta de los procesos a través de los cuales la música se *inventa* y se instrumentaliza en (y por) el movimiento de reivindicación etnopolítica de los afromexicanos de la Costa Chica. Como en toda investigación, el trabajo de campo y la reflexión teórica me llevaron por un camino si bien no alejado de ese primer trazo, sí más matizado y concienzudo. “Invención” adquirió para mí tintes políticos que se acoplaban bien con mi postura ética sobre el deber del investigador.

Marc Abélès y Máximo Badaró llaman la atención a cerca de la importancia que tiene el que en el análisis crítico de lo político –y todavía más de movilizaciones políticas– sea posible ofrecer “un efecto desestabilizador producto de un enfoque que se sumerge en las paradojas, las contradicciones y las ramificaciones inesperadas –e incluso políticamente indeseadas– de las realidades y los grupos sociales que estudia”; y cuidarse de no caer en la tentación de las causas morales, “por más loables y necesarias que sean estas pretensiones” (2015: 10). Para estos autores, el antropólogo deviene en sujeto político por definición. Su presencia entre los otros al hacer trabajo de campo es intrusiva e interviniente; no se contenta con registrar y objetivar un “orden” aparente, sino que se orienta a cuestionarlo y desestabilizarlo. Su figura es la de una “subjetividad de intersección”: se ubica en el cruce de trayectorias de sus interlocutores, en la contingencia; se hace consciente –o debería– de su postura de implicación (*ibíd.*, 19). Y durante mis estancias etnográficas, estas intersecciones se manifestaron de distintas maneras.

He realizado trabajo de campo de campo en varias localidades y municipios de la Costa Chica –con población afromexicana– aproximadamente desde el año 2011; no obstante, la mayor parte de este trabajo se nutre de la investigación etnográfica efectuada durante varias estancias en la zona, entre agosto de 2015 y julio de 2017. Estas fueron realizadas específicamente en El Ciruelo (latitud

16.1858, longitud -98.1537, altitud 41 m.) y en Collantes (latitud 16.881, longitud -97.9814, altitud 21 m.), localidades pertenecientes al municipio de Santiago Pinotepa Nacional, distrito de Jamiltepec, en la Costa Oaxacaqueña (ver Mapa 1); con la finalidad de indagar respecto del papel del fandango de artesa y la danza de los diablos –respectivamente- en el movimiento etnopolítico reivindicatorio.



Mapa 1. Localización geográfica de El Ciruelo y Collantes. Elaborado por A. Berenice Vargas con base en Mapa Digital de México, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2017.

En el caso de El Ciruelo, si bien en la localidad afromexicana San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero) se encuentra la agrupación pionera de artesa (véase Capítulo 4), seleccioné al grupo cirueleño debido a que, sin duda, es el más activo actualmente, dando presentaciones al interior de la República, y con una composición constante de nuevas piezas musicales, además de participar recurrentemente en eventos y festivales del ámbito *afro*. Para la danza de los diablos decidí enfocarme en la perteneciente a Collantes, porque ésta goza hoy en día de *fama* y representatividad considerable, pese a que danzas de los diablos hay muchas en distintas localidades costachiquenses. Aunado a lo anterior, esta localidad tiene la particularidad de albergar a una danza emergente (Danza Obatalá), con lo que se ejemplifica lo dinámico del escenario afropolítico en la

zona. Aunque el núcleo de mi trabajo etnográfico se encontraba en los dos sitios antes mencionados, realicé visitas esporádicas al municipio de Cuajinicuilapa (Guerrero) con la finalidad de observar y documentar (audio, fotografía y video) encuentros culturales y festivales del ámbito afromexicano (como el Festival Afro Cuaji en 2016).

Con entrevistas abiertas y semi-estructuradas a músicos, bailadores y danzantes; público y espectadores, promotores culturales, y actores del campo afromexicano (militantes e intelectuales); observación-participación; y registro en audio, fotografía y video; se construyó el corpus etnográfico en general. No obstante, los medios por los que obtuve la información más preciada fueron, sin dudar, las charlas imprevistas.

Por algún motivo que aún no dilucido, muchos de los afromexicanos y afromexicanas con los que pude conversar, en confianza, me brindaron testimonios que me revelaban esas paradojas, contradicciones y rutas indeseadas (para ellos) del movimiento etnopolítico, o por lo menos de algunos de sus miembros. Dejo constancia de algunos de esos relatos en este trabajo, pero otros más decidí conservarlos como un recordatorio de lo que esas personas depositaron en mí. Por lo menos en el caso de El Ciruelo –lugar con el que mantengo una relación afectiva, y con algunas mujeres, relaciones de parentesco ritual– la ética antropológica me interpeló en más de una ocasión: ¿hasta dónde decir y hasta dónde callar los abusos sin interferir negativa o perjudicialmente?, ¿a quién le debemos las lealtades?, ¿qué hacer con la callada indignación?

Algunos de los párrafos aquí escritos no podrán disimular la denuncia que hago, pero ello se explica porque para buena o mala fortuna, esa gente decidió desahogar sus quejas y celos al contármelos. Y por supuesto, como antropólogas tenemos una responsabilidad moral y ética al escuchar, porque la parte más difícil de nuestra disciplina es su materia prima: los seres humanos, contradictorios y emocionales. Podrá juzgáreme de subjetiva en algunos puntos, pero en la

búsqueda de una ciencia más cálida, asumirse como humana es necesario. Sirvan estas líneas como muestra de reflexividad en compensación.

**

Esta tesis está dividida en cinco capítulos. En el Capítulo 1, desarrollo el marco teórico sobre el que se sostiene este trabajo, preciso los conceptos centrales de los que hago uso (*invención, esencialismo estratégico, etnogénesis, cambio y creación cultural*, entre otros) y detallo el abordaje antropológico de la música y la danza, y su vinculación con la política. Defino la conceptualización de la Música Afromexicana aclarando que ésta se vincula ineludiblemente con el proceso reivindicatorio afrodescendiente; y por tanto, su cariz político debe ser enfatizado. Así mismo, desarrollo la propuesta de las *cuatro dimensiones de la invención* (Resiliente, Teatral, Alienada y (E)Utópica) para entender el proceso de construcción de la Música Afromexicana, y profundizo en los elementos teóricos que me permiten plantear y analizar a cada una de las dimensiones.

El Capítulo 2 tiene por objetivo caracterizar al campo afromexicano, siendo éste el escenario en el cual se efectúan las *invenciones*, y del que manan los modelos discursivos a través de las “voces expertas” de intelectuales y académicos. Analizo también el papel que Melville J. Herskovits y Gonzalo Aguirre Beltrán han tenido en la conformación del “Afromexicano” como sujeto de estudio antropológico en el país; y hago un recorrido sucinto del movimiento etnopolítico afrodescendiente en la Costa Chica.

A lo largo del Capítulo 3 expongo a la *Invención Resiliente*. En él, intento resaltar a la Costa Chica como un espacio geográfico en donde la interacción y el intercambio interétnico, la creatividad y la adaptación, permitieron a los afrodescendientes crear y recrear una cultura propia. Realizo un esbozo histórico de la presencia afrodescendiente en la zona, para después abundar en dos de sus manifestaciones más ricas y diversas: la música y la danza. En una segunda parte, planteo cómo se ha tejido en torno a los afromexicanos el concepto de resiliencia y al unísono, el de resistencia, como una manera de abordar la importancia de un

pasado cuasi mítico (esclavitud y cimarronaje) que hoy en día prevalece en gran parte de los discursos de organismos civiles e instancias gubernamentales y académicas.

El Capítulo 4 se encarga de la *Invencción Teatral*, es decir, de la escenificación del pasado africano de la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa, muchas veces cargado de estereotipos y esencialismos, y que sin embargo, cumple su función de dar a conocer a los otros la presencia afrodescendiente en México. Me detengo en ambas expresiones estéticas y describo situaciones de cotidianidad y de puesta en escena. Así, para la primera, explico su importancia en víspera de Día de Muertos y la relevancia cultural de la Muerte entre los afromexicanos; seguidamente, narro el cambio de contexto cuando se presenta en eventos culturales. Para el segundo, relato el papel que éste fungía en el pasado (*tiempo viejo*), su pérdida y posterior recuperación ya en el marco del movimiento etnopolítico.

Para este capítulo además, resulta fundamental el detenerse en las interpretaciones que intelectuales y académicos han arrojado sobre la influencia africana en las dos tradiciones músico-dancísticas; y así ofrecer una crítica al esencialismo en exceso y la estereotipación.

Por último, el Capítulo 5 está organizado en dos partes. En la primera hago el análisis de la *Invencción Alienada* de la Música Afromexicana: su tendencia a la cosificación, mercantilización y folklorización, por un lado, y por otro, reflexiono las implicaciones de la puesta en marcha de declaratorias de patrimonialización. Lo relevante de esta invención, es que no supone una posición maniqueista de afromexicanos = buenos / los otros = malos; sino que pretende complejizar la agencia de los sujetos, sus instalaciones momentáneas como vendedores, beneficiarios o negociadores de su propia cultura, y lo que ello significa para algunos y para el desenvolvimiento de sus tradiciones músico-dancísticas.

En la segunda parte, exploro la *Invencción (E)Utópica* como una superación de la *Alienada*. Pensar a la Música Afromexicana (aquí ya conformada por todas las

expresiones musicales y dancísticas que los propios afromexicanos consideren y consensen, sin falsos estereotipos) como un medio eficaz de asentar su existencia en el mundo; el objetivo principal que se había planteado al principio. Lo eutópico como un lugar deseable que no existe aún, pero como una vía, una alternativa eficaz para repensar un futuro digno no únicamente para los afromexicanos - protagonistas de la pugna de la que me ocupo- sino para todos nosotros. Pues cualquier lucha por la dignidad debería ser colectiva (con mayúsculas), de muchos frentes, y atañernos a todos.

CAPÍTULO 1

Marco teórico-conceptual: Música afromexicana, antropología y política

Por todas partes, el hombre canta, y cantando experimenta las satisfacciones que lleva consigo todas las formas de autoexpresión. Pero también al cantar, y sin proponérselo, proporciona preciosos datos con cuyo empleo el investigador de la cultura, transmutando la expresión artística en análisis científico, puede ampliar nuestro conocimiento y nuestra comprensión de la vida del hombre

Melville Herskovits, «El hombre y sus obras», p. 477.

La música, como la droga, es intuición, vía hacia el conocimiento.

¿Vía?, no: campo de batalla

Jaques Attali, «Ruidos», p. 35.

Introducción

Para los no familiarizados con el tópico, seguramente saltarán dos interrogantes. La primera: ¿Qué es la Música Afromexicana? ¿Es la música de los afromexicanos, o es *lo africano* en la música mexicana? ¡No soltemos respuestas fáciles! Porque efectivamente es lo uno y lo otro, ambas cosas, a la vez que no se agota en ninguna de las dos.

Cuando recién se ponía en el tintero el tema de *la influencia africana en la música mexicana* (y más específicamente en la “tradicional mexicana”), ésta era nombrada de acuerdo al autor: a su formación, a su ideología política, y por supuesto, a su tiempo. Así, para Gabriel Saldívar, en su libro *Historia de la Música en México* (publicado en 1934) se tratará de «influencias africanas» en la música popular. Vicente T. Mendoza hablará de «folklore negro». Gonzalo Aguirre Beltrán (en 1958) y más tarde, Rolando Pérez Fernández (1987) se referirán a la «música afromestiza». Arturo Chamorro hablará de «instrumentos de filiación africana».

Gabriel Moedano profundizará en el «folklore afromestizo» desde la década sesenta; y Carlos Ruiz (2009) analizará *in extenso* a la «música afrodescendiente».

Esto es, desde luego, tan sólo una síntesis para ejemplificar el hecho de que la “Música Afromexicana” como noción y concepto, es de reciente *invención*: puede remontarse al 2007, aproximadamente, cuando el término *Afromexicanos* entró en debate durante el foro celebrado en José María Morelos, Oaxaca, y que dio lugar a un libro titulado *De afromexicanos a pueblo negro*. Esta obra, junto con el consenso sobre el etnónimo acordado en el Foro Político “Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento” en Charco Redondo, Oaxaca (2011), marcaron el inicio del proceso reivindicatorio y de reconocimiento constitucional de esta población (Reyez y Ziga, 2012). Esto quiere decir que en abstracto, antes de denotar a uno o varios fenómenos musicales con características específicas, hablar de “Música Afromexicana” (en mayúsculas, sobre todo) connota una postura política: en este caso, la demanda por reivindicación, reconocimiento y derecho a la diferencia y la no discriminación; y ese es el cariz que dicha denominación tendrá a lo largo de este trabajo. Por otra parte, cuando en esta pesquisa se alude a la “música afromexicana” (con minúsculas), hago referencia a la diversidad músico-dancística de la población afrodescendiente mexicana –en específico, de la Costa Chica. Y para mayor practicidad, con este concepto englobo tanto a músicas como al baile o danza, y a su correspondiente lírica. Empero, ya sea con minúsculas o mayúsculas, y atendiendo a la diversidad y heterogeneidad de músicas, danzas y las prácticas socioculturales que les atañen, no se trata más que de un constructo heurístico.

De manera similar se hará uso de los términos Danza de los Diablos y Fandango de Artesa –las dos expresiones musicales y dancísticas que atañen a esta investigación: con mayúsculas iniciales aluden a la construcción como instrumentos de posicionamiento político, y con minúsculas se refieren a las tradiciones en el seno de la colectividad que las dota de vida.

El trabajo etnográfico y la confrontación con la realidad de esta población costachiquense me condujo a distinguir, por utilidad teórica y metodológica,

cuatro dimensiones de su invención, a las que di por llamar: 1) *la invención resiliente*, 2) *la invención teatral*, 3) *la invención alienada* y 4) *la invención (e)utópica*. Mientras que la primera y la tercera se contraponen una a la otra, la cuarta es la superación de la tercera y una suerte de continuación de la primera. Por su parte la tercera, la teatral –la más compleja de todas– puede converger en las demás, negándolas o reforzándolas.¹

A lo largo de este capítulo se precisarán las categorías y conceptos centrales de los que me valgo (música, invención, esencialismo estratégico, etnogénesis, cambio y creación cultural, campo afromexicano, etcétera), sin embargo, conviene realizar un paréntesis para aclarar el por qué se encontrarán autores tan disímiles entre sí, aunque no por ello contradictorios. El marco teórico de la presente investigación puede dividirse operativamente en dos ejes: 1) el medular y que sustenta a todo el trabajo, tanto teórica como epistemológicamente; y 2) un eje transversal conformado por múltiples autores (y conceptos en concreto) que me permiten analizar cada uno de los tipos de invención propuestos. Algunos se cruzan y otros más sólo tienen cabida en un tipo de invención en particular; sin embargo, para el análisis fino no puede prescindirse de ellos.

El eje medular está basado en los aportes de Sidney Mintz y Richard Price (2012), cuya propuesta de cambio y creación cultural, así como su crítica álgida y rigurosa al esencialismo africano, son fundamentales en mi abordaje teórico y metodológico; John Blacking (2006) sustenta la concepción de la música como un fenómeno social atravesado por múltiples campos, y la apuesta de Jacques Attali (1995) por la música como eminentemente política me permite hilar sus planteamientos con los de autores como Georges Balandier (1994), Abélès y Badaró (2015); Pierre Bourdieu (1988, 1991, 2006); Odile Hoffmann (2006, 2012), Gloria Lara (2010, 2012, 2014) y Laura Lewis (2000, 2012). Las propuestas de estos estudiosos convergen al considerar que: *i*) La música es eminentemente social y se

¹ El desarrollo y análisis extenso de estas *dimensiones de la invención* se realizará en capítulos subsecuentes (Resiliente en Capítulo 3, Teatral en Capítulo 4, Alienada y (E)Utópica en Capítulo 5). Por el momento, sólo se brindará una síntesis teórica de las mismas.

encuentra atravesada por múltiples campos (de disputa y negociación); *ii*) entre los que destaca la dimensión política; *iii*) en la que la música funge como un instrumento en las relaciones de poder asimétricas.

Es decir, la música como todo fenómeno social, presenta un rango de dinamismo considerable, tanto interno (en sí misma: su estructura, instrumentación, composición, interpretación, etcétera) como externo (su uso, significado y función contextual). Si se acepta la existencia de un *campo afromexicano*, la música podría instrumentalizarse ahí de forma sumamente concreta, respondiendo a las condiciones, reglas y límites de este campo; y el cual, dada la coyuntura actual de pugna por reconocimiento constitucional, es un campo político (y jurídico) e intelectual, principalmente.

Desde otro ángulo, el eje teórico transversal responde a la necesidad de dar cuenta analíticamente de la relación música-invencción (creación), reiterando, la música como eminentemente dinámica. Las cuatro dimensiones de la invencción –y que distingo para analizar y explicar la instrumentalización de la música y la danza afrodescendiente–están atravesadas principalmente por procesos políticos y relaciones de poder siempre asimétricas.

El sustento teórico de mi propuesta se centra en los autores arriba enunciados, sin embargo, cada tipo de invencción requiere además de un análisis que emplea otros autores que no necesariamente entran en el marco medular, pero que sí lo cruzan en diferentes aristas. Así, los conceptos de “cimarronaje cultural” y “heroica creatividad” de René Depestre (1977) junto con S. Mintz y R. Price son centrales para el análisis de la *invencción resiliente*; la “tramoya política” y la “puesta en escena” de G. Balandier junto con la “dimensión estética de la política” y el “montaje de voces” de Abélès y Badaró, que se complementan a su vez con la clásica “invencción” de Eric Hobsbawm (2002) y el “esencialismo estratégico” de Gayatri Spivak (1990) y Ulrich Oslender (2008), son la base del análisis de la *invencción teatral*; las propuestas de Arjun Appadurai (2015) respecto a la mercantilización y la vida social de las cosas (música y danza) se entretajan a la

perfección con el estudio de John L. y Jean Comaroff (2011) sobre lo étnico como mercancía, bases para dar cuenta de la *invención alienada*; y por último, A. Appadurai y su “política de la esperanza”, R. Depestre de nueva cuenta, y José Antonio Marina y María de la Válgoma (2000) me posibilitan la enunciación de la invención como (*e*)*utópica*, es decir, un proyecto ético para un futuro digno.

Preliminarmente puede argumentarse que aunque heteróclitos, todos los autores enunciados confluyen en consentir una perspectiva dinámica en la que las relaciones de poder tienen un peso central, y en la que los actos creativos (contestatorios o hegemónicos) pueden tener un potencial transformador de la sociedad.

El escenario

En la región de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, desde la década de 1980 (y con más fuerza iniciando el año 2000),² se suscita un proceso de reivindicación étnica y política de la población afroamericana –es decir, los descendientes de africanos llegados al continente americano en la época colonial, en su mayoría, violentamente arrancados de su tierra y despojados hasta de su misma humanidad– que pugna hoy día por el reconocimiento constitucional por parte del Estado mexicano, la valoración de sus aportes culturales, sociales, políticos y económicos a la conformación histórica del país, así como el combate a cualquier forma de discriminación.

La principal razón por la que este proceso se gesta precisamente en esa región mexicana es que la Costa Chica se constituye como una región caracterizada por concentrar una gran población afrodescendiente, debido sobre todo, al establecimiento de estancias ganaderas que empleaban fundamentalmente el trabajo de africanos y afrodescendientes como vaqueros y caporales durante la

² Gloria Lara Millán (2010) divide analíticamente a la corriente etnopolítica de la Costa Chica en dos momentos: de 1980 hacia finales de 1990, y del 2000 a la actualidad. En esta pesquisa retomo la misma periodización propuesta por la autora.

época colonial (Reynoso, 2010) así como al considerable número de palenques cimarrones³ asentados ahí (Aguirre, 1958; Reynoso, 2005, Motta, 2006; Quecha, 2015). Además de ello, el trabajo pionero de Gonzalo Aguirre Beltrán⁴ legitimó a la Costa Chica (y en particular al municipio de Cuajinicuilapa, Guerrero) como una zona *afro* por excelencia.

Aunque existen otras regiones con características similares o idénticas (Veracruz, por ejemplo), el que este movimiento de reivindicación afromexicana se geste únicamente en la zona costachiquense podría responder a tres condiciones: 1) Que la población afrodescendiente se autoadscriba como tal (*negros costeños o morenos*) y se diferencie de indígenas (mixtecos, amuzgos y chatinos, principalmente) y mestizos; 2) La creciente actividad antropológica y de promoción cultural, que desde los años 40 del siglo XX (y hasta el día de hoy) legitimó a la región como zona afrodescendiente por excelencia; y 3) La fuerte presencia del sector asociativo (asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales) y la militancia activista a favor de los derechos de los afromexicanos.

La lucha por la reivindicación y el reconocimiento del Pueblo Afromexicano y por ende, la intención de consolidar una identidad étnica afromexicana, condujo al movimiento etnopolítico a establecer ciertos factores sobre los cuales moldear un soporte discursivo a la construcción de tal “afromexicanidad”. Esos aspectos

³Durante la Época Colonial se le nombraba *cimarrones* a los esclavos que huían a parajes alejados buscando libertad (huidas individuales o en grupos reducidos). Al asentamiento de un grupo de cimarrones establecido por lo común cercano a grupos indígenas (con fines de intercambio de productos y alimentos, inclusive para la captura de mujeres) o relativamente aislado y sujeto a sus propias normas, se le conocía como *palenque*. Es sabido que en lo que hoy es la Costa Chica existieron numerosos palenques donde con seguridad se creaban y re-creaban formas culturales propias, lejos del control colonizador.

⁴Gonzalo Aguirre Beltrán es considerado como el primer antropólogo dedicado a investigar la presencia afrodescendiente en México. Mientras que su obra *La población negra en México. Estudio etnohistórico* (1946) es un referente obligado para historiadores y etnohistoriadores, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro* (1958) es una lectura fundamental para los antropólogos interesados en el tema. En ella, Aguirre preconiza la influencia africana en elementos tales como la música, la danza, la gastronomía, los movimientos del cuerpo costachiquense, un tipo de vivienda particular llamado *redondo*, la medicina tradicional y ciertas enfermedades de filiación cultural. En suma, estos serán los elementos que el movimiento etnopolítico detentará como incuestionablemente de influencia africana. Al respecto se abundará en el capítulo 4 del presente trabajo.

tomaron forma de “particularidades culturales”, en gran medida requisando los propuestos por Aguirre Beltrán en su obra *Cuijla* (1958), o retomando los inventarios elaborados desde la Dirección General de Culturas Populares a lo largo de los años 80 del siglo XX: la oralidad, la medicina tradicional, la gastronomía, los rituales del ciclo de vida (bodas y funerales, específicamente) y, en mayor medida, la música y la danza, rasgos que serían tomados como muestras de africanidad, argumento las más de las veces sentado en una idea estereotipada y esencialista de lo africano, y haciendo de lado los complejos procesos de creatividad e intercambio intercultural a lo largo de más de cinco siglos de historia.

Lo anterior responde a que el camino en la construcción de una política de la diferencia por parte del movimiento etnopolítico, en la cual se gestó la conformación de los afromexicanos como un grupo étnico diferenciado y así tener elementos tangibles para el reclamo de su reconocimiento constitucional a nivel nacional, implica apostar por cierto grado de esencialización en lo que respecta a sus elementos culturales, como la raíz africana de la música y la danza. De esta manera, y apoyándose principalmente en trabajos de académicos como el propio Aguirre, el movimiento afromexicano asienta el origen o la raíz de las expresiones culturales afromexicanas en África, aunque ciertamente se parte de considerar a *lo africano* como si fuera una especie de homogéneo conglomerado cultural.

Precisamente, el principal aspecto que vincula a estas músicas con el discurso etnopolítico de la Costa Chica es el de su filiación africana, que pareciera quedar demostrada en el sólo hecho de ser una práctica musical propia de los afrodescendientes de esa zona, y encarnada en ciertos elementos, como algunos instrumentos musicales: el teconte, bote o tigrera, y la charrasca o quijada equina en la Danza de los Diablos; y el sonido del baile sobre la artesa zoomorfa y otros elementos percutivos, en el Fandango de Artesa –sobre lo que abundaré en el capítulo 4.

Como mencioné, la postura de este movimiento reivindicatorio ampara y sustenta a esta identidad afromexicana partiendo de particularidades o rasgos

culturales objetivamente posibles de ser descritos desde el exterior (Hoffmann, 2006). Sin embargo, se olvida que la suma de los elementos culturales antes enunciados sólo es significativa al interrelacionarlos en un campo social, político y económico mucho más amplio. En gran medida es por ello que a la música, en este caso concreto, al Fandango de Artesa y a la Danza de los Diablos no se les concibe más que como una “muestra cultural” que deviene en instrumento para la configuración del sujeto político afrodescendiente por parte de los agentes del movimiento afromexicano, y no tanto así de los propios músicos, danzantes y bailadores, quienes en su mayoría parecerían no mostrar interés objetivo alguno en re-construir su identidad o de inventarla en relación a las causas del movimiento “afro-reivindicatorio”. Como señala Balandier (1994: 21): se “trabaja sobre los actores sociales haciéndoles participar de un espectáculo en el que representan no lo que realmente son, sino lo que deberían ser en función de lo que [...] esperan de ellos”.

Por otra parte, la población afromexicana de la Costa Chica se reconoce y se afirma así al compartir ciertos rasgos culturales y sociales enmarcados en un espacio geográfico particular: la costa. La música, en tanto que *música afrocosteña* (*música criolla*, en el entendido regional), cumple un papel importante en la identificación de esta población y en la construcción de su sentido de pertenencia y autodiferenciación, respecto a otros grupos de la zona. Su posterior acaecimiento en música afromexicana es el resultado de la *invención* y refuncionalización de tradiciones ancladas en el discurso del movimiento etnopolítico de esa región del Pacífico, y la puesta en escena y mediatización de las mismas (en estricto sentido, una *invención teatral*, como explicaré más adelante) lo que dota a estas tradiciones músico-dancísticas, en numerosos contextos, de una excesiva carga política que al tiempo que posibilitó su recuperación y revitalización, las constriñe debido a que no se les considera más que como una muestra de *folklor afromexicano* proclive a mercantilizarse (*la invención alienada*).

Hasta aquí queda delimitado el escenario general en el que la política y la música afromexicana convergen.

I. Lo político a la luz de la música

Música holística

La intención de dar cuenta de los procesos a través de los cuales se instrumentaliza (y se inventa o reinventa) la música en (y por) el movimiento de reivindicación etnopolítica de los afromexicanos de la Costa Chica, bien podría realizarse sin tomar como eje la música o la danza, y con seguridad –desde otras ópticas y audiciones– habría otros puntos desde los cuales asirse (un eje jurídico o uno identitario, por ejemplo). La elección de la Música como fuente de luz sobre los discursos y las acciones en la construcción del sujeto político afromexicano es una elección arbitraria –y subjetiva– pero no por ello menos justificada antropológicamente o razonada concienzudamente.

La música, además de expresión social es arte matemático, y esta conjunción de cualidades –para aquellos (individuos y sociedades) que somos musicófilos– nos permite apropiarnos del mundo, “hacer habitable la realidad”. Este propósito, ampliamente discutido por el filósofo y ensayista español José Antonio Marina, lo logramos por lo menos de tres formas “que se despliegan como tres grandes ríos procedentes de un manantial común. Convertimos la realidad en morada *explicándola, transfigurándola, transformándola*. De lo primero se encarga la ciencia, de lo segundo el arte, de lo tercero la ética” (Marina, 2000: 18, énfasis en el original). En paráfrasis, la ciencia *ex-plica*, el arte *ex-pres*a y la ética *ex-playa* un torrente de posibilidades para resolver los problemas de justicia y convivencia, “y ese prefijo común que designa la salida del hontanar, debería ponernos sobre aviso” (*ibíd.*, p. 20). Prolongando esta idea, mi principal intención es explicar (mediante la antropología) lo que la Música Afromexicana expresa y la manera en

que se hace uso de ella en este “explayamiento” de acciones y posibilidades del movimiento de reivindicación etnopolítica.

Para que sea posible comprender a la música con sus atributos políticos y a la vez, como instrumento del poder, es necesario desasir la concepción de la música como meramente sonidos y /o ruidos combinados de determinada manera. Antropológicamente, se habrá de pensar y abordar a la música, además de ello, fundamentalmente como *sonido humanamente organizado* de forma estética, histórica, afectiva, biológica (fisiológica y psicológicamente) y sociocultural (Blacking, 2006); y cada una de estas dimensiones está interrelacionada irreductiblemente. La definición de Blacking debe complementarse añadiendo que, además de “sonido humanamente organizado”, la música es construida socialmente, valorada estéticamente, significada culturalmente y que además es potencializadora sensorial. Lo musical no es entonces únicamente sonido y cultura, es, también, historia y percepción de los sentidos.

Tempranamente (1973, cuando se publica su célebre libro *How Musical is Man?*, traducido al español hasta 2006), John Blacking estaba convencido de los fundamentos biológicos de la música, y gran parte de su propuesta analítica giraba en torno de esta vinculación recíproca:

A cierto nivel de análisis, todo compartimiento musical se halla estructurado, ya sea por procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales [...] Pero si adoptamos una visión de la música a nivel mundial y consideramos las tradiciones musicales carentes de notación, resulta claro que la creación y la ejecución de la mayor parte de la música obedece fundamentalmente a la capacidad humana para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones posteriores. *Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical* (Blacking, 2006: 45 y 37, énfasis mío).

Y en 2007 (año de la publicación original en inglés), el neurólogo Oliver Sacks confirma este hecho al argumentar que la música apela a las dos partes de nuestra naturaleza: “es esencialmente emocional y esencialmente intelectual. A menudo, cuando escuchamos música, somos conscientes de ambas: nos

conmovemos hasta lo más hondo al tiempo que apreciamos la estructura formal de la composición” (2009: 342). Podemos afirmar y sin temor, que la música es total, hecho que no pasa desapercibido –con sus respectivos grados de abstracción– por el movimiento etnopolítico no sólo en la Costa Chica, sino, me atrevo a afirmar, en todas las pugnas de reivindicación afrodescendiente en América y el Caribe (como someramente daré cuenta de ello más adelante).

¿Cuál es en suma, el atributo sustancial de la música, que la convierte en emblema de las luchas reivindicatorias y en bastión de procesos de etnogénesis? En el caso de los afrodescendientes –tal como iré dilucidando en capítulos siguientes– la música no solo será expresión de su propio ser, sino que será expresión también de ese otro ser en devenir y en construcción: un sujeto político y eminentemente subversivo, que retoma como anclaje la memoria –también en construcción– de su ancestría africana, trágicamente ultrajada por la trata esclavista y la diáspora violentamente forzada. Ingrid Monson (2003: 2, énfasis mío) propone que

La música, más que cualquier otro discurso cultural, ha sido tomada como la última encarnación de los valores culturales africanos y de la Diáspora Africana y como a primera vista, evidencia de conexiones culturales profundas entre todos los pueblos de ascendencia africana. Una razón para esta percepción de *la centralidad de la música seguramente radica en su capacidad de coordinar varios modos culturalmente valiosos de expresión, incluida la canción, la recitación verbal, la danza, el culto religioso, el drama y la representación visual*. Las cualidades participativas, igualitarias y espirituales de las músicas de la diáspora Africana han sido frecuentemente idealizados en la literatura etnomusicológica, con escasa atención al poder de las estratificaciones intraculturales y a los procesos contestatarios.

De nueva cuenta se abre una ventana que nos permite entrever la totalidad de la música: verbal (ocasionalmente), dancística (corporal y espacialmente), religiosa, teatral-dramática y visual. Este cúmulo de atributos es proclive de ser explotado políticamente por su potencial expresivo y comunicador. Como puede notarse, aunque arbitraria, la selección de la música para alumbrar los procesos

“afro-reivindicatorios” supone la concepción de ésta como socialmente significativa en la región, así como el impacto que la música puede tener en nuestra sociedad actual. Para Ángel Quintero (1998: 34) la música tiene además una función casi decisiva en la configuración simbólica de la realidad social, esto considerando cuán profundamente puede representar los modos de interactuar en el mundo, y cuán trascendentemente puede transfigurarlo.

“El oído político”, abordaje político de la música

Al mismo tiempo que hechos sociales, la música y la danza son manifestaciones estéticas, incuestionablemente. Y es esto lo que en suma se explota, donde reside su potencial como emblemas representativos. Sin embargo, y a riesgo de caer en lo que Roger Kimball llama una “hipérbole interpretativa políticamente motivada” (2011: 178), la antropología no podría contentarse con realizar una apología del placer y la experiencia estética. La razón puede ser en parte, tal como sostiene Bourdieu (1969, citado en S. Price, 1993: 35-36) que “el amor al arte, como cualquier otra clase de amor, se rehúsa a que se rastreen sus orígenes”, y las ciencias sociales se aferran a describir sus condiciones de existencia, a poner el arte entre paréntesis.

A esto se resume el que desde la mirada antropológica resulta inviable abordar a la música y a la danza en sí mismas o en sus propios términos, pues esta forma de mirar es siempre situada y contextual, pero no por ello tendría que ser menos sensible o inquieta al placer estético que las artes músico-dancísticas provocan.

Con el fin de no traicionar al *amor al arte* ni a la práctica antropológica, a lo largo de este trabajo, el dúo música-danza de la población afrocosta Chica se entenderá como una yuxtaposición: expresión estética, sensible y provocadora, inasible y abstracta en muchos sentidos; y fenómeno social políticamente circunscrito. Como anteriormente apunté, la justificación es simple: música y danza -como arte- expresan el ser y sentir de los afrocosta Chiquenses,

pero a la vez explayan un torrente de posibilidades que permitirán transformar sus condiciones de existencia, es decir, se transfiguran en fenómeno social, máxime político.

¿Puede pensarse en un fin más político que el transfigurar la realidad? Es en suma, el objetivo en el proceso “afro-reivindicatorio”, que en el ejercicio de la música afroamericana –con ayuda de la sensibilidad que música y danza despiertan–, busca hallar un medio efectivo. Sobre esta línea, es por ello que se vuelve imperativo escucharla con un “oído político”.

Esta importancia le imprime a la música repercusiones fundamentales de tipo político; no necesariamente en la inmediatez del partidismo, sino en el sentido amplio de la política, como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder. Históricamente, su apropiación y control (la mayor parte de las veces indirecto) ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio –componer, tocar, cantar, bailar– parte de las aspiraciones democráticas y la conservación ritual de la memoria (Quintero, 1998: 34).

Para Jacques Attali (1995) la música es esencialmente política: subversiva o reflejo de un poder monologante; medio para crear o consolidar a una comunidad o lazo de unión entre el poder hegemónico y los subordinados. Es invariablemente un atributo del poder al tiempo que un instrumento del mismo:

Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar. La música es así, en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de hacer callar a quienes la discuten. Así la música localiza y especifica el poder porque marca y organiza los raros ruidos que las culturas, normalizando los comportamientos, autorizan. Da cuenta de ellos. Los hace oír. Cuando el poder quiere *hacer olvidar*, la música es *sacrificio* ritual, chivo expiatorio; cuando quiere *hacer creer*, ella es puesta en escena, *representación*; cuando *hacer callar*, es reproducida, normalizada, *repetición*. Anuncia así la subversión del código en vigor y del poder en devenir, mucho antes de que se establezca (Attali, 1995:34, cursivas en el original).

Este *hacer olvidar*, *hacer creer* y *hacer callar* que retomo del economista francés (en un ajuste que difiere de su propuesta original), me permite dar cuenta del

meollo de este trabajo: cómo transformar la realidad con el ejercicio de la música. Más específicamente, cómo el movimiento etnopolítico afroamericano lucha y demanda el derecho a que se reconozca a esta población; y cómo, también, el afroamericano quisiera hacerse escuchar.

Siguiendo a Blacking, la música es fenómeno social, y por tanto, dinámica y cambiante, compleja y multidimensional; perteneciente a y atravesada por múltiples campos, estructurada y estructurante, a la manera bourdiana (cf. Bourdieu, 1991). Es “popular”, en el sentido de que la única forma de transmitirla y dotarla de sentido es a través de las asociaciones entre las personas: sonido humanamente organizado destinado a otros oídos humanos, no puede entenderse más que en la comunicación y la relación entre individuos. Por tanto, el sonido es el objeto y el ser humano es el sujeto, y la clave se encuentra en estas relaciones existentes (Blacking, 2006:25, 40 y 57). O haciendo paráfrasis de Eric R. Wolf, la música en tanto producto intelectual, es portadora de ideas, y estas “tratan de algo”, y “hacen algo para la gente”, es decir, tienen funciones:

Al esforzarse por exhibir las características del mundo, buscan volverlo accesible a algún uso humano. Al hacerlo, ejercen cierta influencia para reunir a las personas o para dividirlos. Tanto la cooperación como el conflicto invocan e implican juegos de poder en las relaciones humanas y las ideas son emblemas e instrumentos en estas interdependencias siempre cambiantes y cuestionadas (Wolf, 2001: 18).

Esta noción de la música posibilita hilarla con el concepto de *poder* (o más concretamente, los *sistemas de poder*), tal como Alfonso Barquín lo define: “el juego de las relaciones asimétricas”. Mientras la diferencia puede considerarse como un hecho consustancial de los seres humanos, la asimetría lo es de las relaciones sociales. Por tanto, los sistemas de poder “si bien son una consecuencia de la organización humana para lograr metas comunes, representan también la consecuencia de tratar de regular el mundo, de *ordenarlo*” (2007: 46, cursivas en el original). Y cual bucle, la música como un instrumento de este *ordenar el mundo* nos lleva de regreso a Attali: música resiliente que ordena para hacer olvidar el miedo

y la violencia, música representación para hacer creer en este orden, y música normalizada que hace callar. Con estas bases puede proseguirse a esbozar una respuesta a las preguntas: ¿Cómo se expresa y cómo se explora la música afromexicana?, ¿Y cómo se explica este uso (y en ocasiones abuso) de la música?

II. Cuatro dimensiones de la invención. Atributos políticos de la música y usos musicales de la política

Inventar no es más que la creación, el ejercicio de las ideas. Ciñéndome a lo anterior, la invención no es sinónimo de falsedad, sino de lo creado, construido o imaginado. Desde esta perspectiva, nadie objetará que la música (cualquiera) y en este caso, la Música Afromexicana, es precisamente una invención. Y cuando me refiero a la *invención de la Música Afromexicana* aludo más precisamente a tres dimensiones de la invención, histórica y empíricamente argumentadas: *invención resiliente*, *invención teatral* e *invención alienada*. Una más puede sumarse, como una mediación entre las dos primeras y una superación de la tercera: *invención (e)utópica*. Una misma invención, en este caso, la música afromexicana, puede confluir en dos dimensiones o más a la vez, es decir, los distintos escenarios (construidos y legitimados socialmente, desde arriba o desde abajo) pueden tener los mismos actores en distintos tiempos y contextos. Conviene detenerse más en este punto.

Invención y Etnogénesis

Conjuntar conceptos tales como *invención* y *etnogénesis* sin por ello invalidarlos mutuamente, o invalidar los objetos y causas a las que se refieren, parece tarea difícil a primera vista, pero como yo lo veo, ambos están necesariamente implicados. La etnogénesis –en su sentido más llano– se refiere a la creación,

aparición o nacimiento de “nuevas” etnias (Pérez, 2006), y agregaría que éstas no suelen *surgir de la nada*, más bien, en la mayoría de las ocasiones, responden a una toma (o despertar) de conciencia de la identidad étnica para su posterior acción colectiva de visibilización (Bartolomé, 2008); en otras palabras, estos grupos podrían haber existido ya desde hace mucho tiempo, más la concientización y el ejercicio pleno de su diferencia son relativamente recientes.

Por otra parte, la invención, en primera instancia, alude a la creación, al ejercicio de la imaginación.⁵ Ni una ni otra presuponen falsedad o engaño, por lo que enunciar que “la música afromexicana es una invención de un movimiento etnogenético afrodescendiente” no quiere decir que los afromexicanos no tengan música, mucho menos que ellos no existan. En otras palabras, tal aseveración no intenta cuestionar ni al movimiento etnogenético, ni a los afromexicanos, ni a su música y danza. Sencillamente, decir que “la música afromexicana es una invención” pone sobre aviso respecto a su carácter de fenómeno político que responde a una coyuntura específica actual: la búsqueda de reconocimiento de la población afromexicana.⁶

Al argumentar sobre la invención de la música y la danza, *invención* se entenderá en dos sentidos:

1) **Creación:** “el derecho francés antiguo llamaba *inventor* al que descubría un tesoro. Y en la liturgia católica se habla de la «invención de la Cruz», no para dudar de su verdad, sino para designar el encuentro de algo valiosísimo”. Entonces, después de significar “encontrar” o “descubrir”, la invención se refiere a

⁵ Etimológicamente «inventar» proviene de invento y éste del latín *inventus*: *in-* (hacia adentro) y *ventus*, participio de *venire* (venir), “lo que viene desde dentro de uno”. Roland Dixon distingue el descubrimiento de la invención, pues el primero sucede como un hallazgo accidental, y el segundo es una creación deliberada que supone tres condiciones: oportunidad, observación, y apreciación más imaginación (Dixon, 1928 en Herskovits, 1952: 534).

⁶ Aunque mucho de esta investigación se inspirara en un primer momento, del trabajo de Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México* (2005), mi propuesta se distancia en varios aspectos: en primer lugar, la autora se remite a las políticas culturales del siglo XX y al impacto del indigenismo musical; segundo, al menos en este escrito sólo contempla las acciones externas y no abunda en las apropiaciones que los grupos indígenas hacen de estos discursos; y tercero, la noción de invención a la que yo me refiero no se limita a la propuesta por Eric Hobsbawm, sino que toma un tinte más filosófico. Empero, coincidimos en el carácter de construcción social, política y académica que tienen conceptos tales como “música indígena” o “música afromexicana”.

la creación, la imaginación, la transformación (Marina 2015: 14-15). Música y danza se crean y recrean, se inventan y reinventan: son producto de la sensibilidad y la imaginación, son aquí, por decirlo de alguna forma, la expresión estética pura.

2) *La asignación de propiedades y/o determinaciones a un objeto* mayormente enunciativas, que conducen a *un deber ser* del mismo. Estas propiedades y/o determinaciones en ningún momento se presuponen verdaderas o falsas; aunque sí ficticias en la acepción original de la palabra, es decir, "modeladas" o "hechas".⁷ En esta acepción, la música y la danza se tornan fenómenos sociales inmersos en y circunscritos por, en este caso, un campo político jurídico y legislativo: imbuidos en el proceso etnopolítico.

Así, la música y la danza afrodescendiente en la Costa Chica se entenderán como invenciones *i*) porque son creaciones (tangibles y audibles) de hombres y mujeres concretos, y *ii*) porque ese dúo es modelado discursivamente en diferentes contextos y para distintos fines. Resiliencia, Teatralidad, Alienación y (E)Utopía serán, en este caso, los parámetros desde los cuales se asignarán propiedades específicas a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa en tanto expresiones estéticas. Invención Resiliente, Invención Teatral, Invención Alienada e Invención (E)Utópica son categorías que me permiten operativizar el análisis de estos contextos-fines (lo que en ningún momento supone que la realidad pueda reducirse y dividirse de esta manera), los cuales están circunscritos (como en su momento ahondaré) por la incesante lucha de la población afromexicana por el derecho a ser reconocida –el campo afromexicano.

Si se observa la Figura 1, como expresiones estéticas, la música y la danza afromexicana oscilan simultáneamente entre los cuatro círculos superpuestos, los cuales están circunscritos por otro círculo que representa al campo afromexicano.

⁷O, en otros términos, lo que Claudia Briones llama "ficciones reguladoras" (2007) y que Juárez y Rinaudo entienden como puntos de anclaje: dimensiones o espacios de circulación y relocalización, ésta última entendida como un proceso de desanclajes de prácticas culturales que, en su circulación, se "anclan" en otros marcos interpretativos que reajustan sus sentidos, y permiten la reapropiación en sus praxis, representación y materialización (2017:8).

Así, música y danza forman parte a la vez de uno y de otro, en mayor o menor grado. Podría plantearse que más que invenciones se trata de re-invenciones, sin embargo, argumento que el objeto o fenómeno anterior no desaparece, sino que éste se desplaza entre los círculos, los cuales tampoco se mantienen estáticos: dependiendo del momento, el énfasis, las acciones o los discursos, los círculos se superponen de distinta manera, por lo tanto, la música afromexicana adquirirá características y determinaciones específicas.

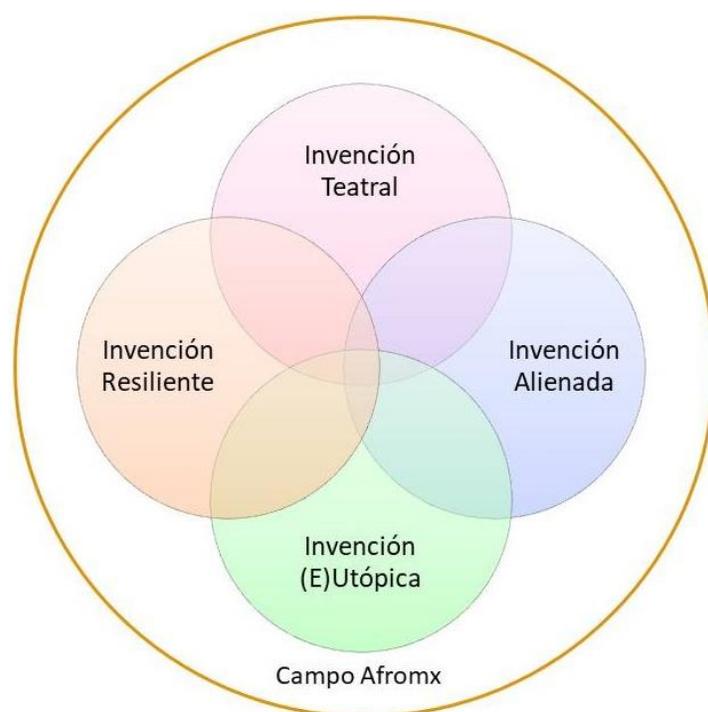


Figura 1. Dimensiones de la invención insertas en el campo afromexicano
Elaborado por A. Berenice Vargas

Siguiendo esta idea, considero a los procesos de etnogénesis como correspondientes a mi segundo sentido de la invención, pues en éstos, los grupos sociales también *se inventan* -se construyen, modelan, conforman, configuran, etcétera- a sí mismos en tanto sujetos de derecho, se hacen conscientes de su diferencia, la detentan y la reclaman políticamente hablando. Sin embargo, esta creación no es resultado únicamente de la voluntad como de un esfuerzo colectivo

pleno y consciente por las demandas y los fines; esfuerzo que incluirá tanto factores endógenos como exógenos (*cfr.* Pérez, 2006; Campos, 2014.), en suma, de una fuerza política impresionante, en donde muchas veces la cultura material e inmaterial (y sus múltiples manifestaciones estéticas) tendrán un peso importante.

Ante todo, la etnogénesis es, como categoría y como proceso, ineludiblemente relacional –dependerá del grupo y del contexto–, en donde la etnicidad será una toma de conciencia de la diferencia respecto a los otros, pero también de su pertenencia y de su derecho a reclamarla; reclamo público que implicará en gran medida, un uso político de la cultura y del territorio (Campos, 2014). Contrario a lo que otros estudiosos sostienen, el aludir a su carácter de invención no debería demeritar ni deslegitimar los movimientos reivindicativos en ningún sentido. Antes bien, posibilita mirarlos en transformación, no como dados e inmutables.

Me permito enunciarlo nuevamente: los afromexicanos de la Costa Chica tuvieron que inventarse como grupo étnico, modelarse usando como materia prima la memoria y la cultura en aras de reclamar pública y visiblemente su derecho a la diferencia, la pertenencia y la no discriminación. Si con ello se concluye que entonces no existían en tanto grupo autodiferenciado, entonces quiere decir que no se ha entendido el carácter eminentemente político que le asigno a la palabra “inventarse”, *inventarse* como capacidad transformadora de uno mismo.

Como se habrá notado, puede ser que reitere hasta la náusea que Inventar no es Mentir, y que una Invención no es, necesariamente, algo Falso. Que enfatizo que “inventar”, tal como yo lo entiendo, tiene su símil en “construir”, o “configurar”, y que si ese es el caso, ¿por qué tomarme la molestia de seguir empleando esa palabra?

Parafraseando a Witold Jacorzynski, quien a su vez se apoya de Wittgenstein: “el significado de la palabra reside en su uso”, y la comprensión de la palabra depende de la debida descripción de los usos de “invención”. Es un

lugar común suponer que inventar es sinónimo de mentir, por lo que entonces se vuelve necesario reiterar que *ese* no es el uso que le doy. Asegura Jacorzynski que “la fuente de los más horrendos errores consiste en suponer que la palabra [invención] tiene el mismo significado independientemente de su uso” (2004: 104). Repito: aquí inventar es una metáfora científica, sobre todo en la segunda y más fuerte acepción que le otorgo: la asignación de propiedades que llevan a *un deber ser*, no sólo del objeto sino de la forma en que éste es percibido. Y empleando el Principio de la negación comprensiva (en el que se establece que “comprendemos un término sólo bajo la condición de que comprendemos también su negación”), el antónimo de “inventar” no sería “hacer o decir *lo verdadero*”, sino sencillamente “no hacer nada”, “dejar las cosas tal como están”.

En otros ámbitos diferentes al que me compete, confundir esto último podría no ser un asunto de demasiada gravedad, tal vez tan sólo de una inofensiva incomprensión. Sin embargo, cuando se trata de temas vinculados al reconocimiento constitucional, reivindicación política y cultural, y la búsqueda de justicia social de una población –la afrodescendiente, en este caso–, la incomprensión puede ser perniciosa, y la confusión un lastre.

Primera dimensión: La Invención Resiliente

La música es uno de los productos más maravillosamente acabados de la creatividad humana, una producción holística y omniabarcativa. La sensibilidad con que es creada y percibida no sólo toca cuerdas muy íntimas en cada sociedad y en cada individuo, sino que bien puede impulsar y pontencializar la acción. Como Invención Resiliente es útil para enfrentar la injusticia y la violencia, para hacerse oír, y también para olvidar y mitigar los dolores. En el esquema de Attali, llamo Invención Resiliente a la música que *hace olvidar* (sacrificio y chivo expiatorio).

¿Por qué la música afromexicana tiene esta dimensión? Para responder a ello es necesario repensar el pasado de aquellos mítico-reales africanos llegados a

América en el siglo XVI, y hacerlo con una percepción no esencialista sino, en cambio, enfatizando los procesos de creación y cambio cultural. S. Mintz y R. Price (2012), lejos de etiquetar rasgos de “origen” africano o de hablar de un legado cultural africano en abstracto, parten del principio básico de considerar a las culturas como dinámicas y cambiantes, y a otorgarle un peso preponderante a la acción de los sujetos. Es decir, desde el punto de vista de ambos antropólogos, no existen culturas trasplantadas de África a América, sino que en este último continente se dio un complejo e intenso proceso de creación, cambio y adaptación cultural –en el que no obstante, pueden hallarse permanencias de distintos tipos.

Por supuesto, esta creación y remodelación cultural, así como las condiciones por las cuales se expresan, serían determinadas en algún grado, por el ejercicio del poder económico, político y militar europeo; en otras palabras, los procesos culturales africano-americanos estarán diferenciados contextual e históricamente. Se deduce de ello, que no puede generalizarse “la afrodescendencia” en América, sino que debe analizarse de manera situacional y contextual.

La noción de un legado africano compartido sólo cobra sentido en un contexto comparativo, cuando preguntamos qué rasgos podrían haber tenido en común los diversos sistemas culturales de África Occidental y Central, si es que dichos rasgos existieron. [...] a pesar de la probable importancia de esos principios generalizados, los africanos, en cualquier colonia del Nuevo Mundo, se convirtieron de hecho en una “comunidad” y comenzaron a compartir una “cultura” sólo en la medida en que, y tan rápido como, ellos mismos las crearon (Mintz y Price, 2012: 57-58).

Si consideramos a la cultura como algo vivo, como producto de la creatividad y agencia de hombres y mujeres que fueron arrancados de sus tierras de origen y llevados por la fuerza a lugares desconocidos, sitios en los que tendrían que re-comenzar re-construyendo y re-inventando de los trozos de su memoria – pues todo indicio de abstracta “herencia africana” fue despedazado a golpe de látigo–, esa fuerza con la que del dolor y la destrucción supieron y pudieron forjarse un presente y un futuro nuevos, es incuestionablemente heroica: música

como transformación del “drama existencial del estado de servidumbre en explosión de salud creadora” (Depestre, 1977: 346). La noción de Invención Resiliente aquí propuesta se hermana con lo que René Depestre llamó *cimarronaje cultural*, un movimiento de legítima defensa:

Las exigencias concretas de la lucha contra la esclavitud y la colonización condujeron a los esclavos a la búsqueda obstinada de un nuevo equilibrio psicológico y cultural. El cimarronaje de los valores dominantes les permitió *la reelaboración* de las despedazadas tradiciones africanas. Gracias a la facultad de la memoria colectiva y de la imaginaria, *podieron inventar* nuevas reglas de vida en sociedad que reestructuraban su personalidad. Esta *vital creatividad* se manifestó en los más variados terrenos: desde los métodos de trabajo agrícola hasta las normas del matrimonio y la familia, desde la religión hasta el folklore, desde el lenguaje hasta los modos culinarios de alimentación, desde el ritual funerario hasta la expresión corporal en las tradiciones motrices de la danza y el coito, desde la magia hasta la farmacopea popular, desde la música hasta la literatura oral y los juegos de sociedad, desde la forma de cargar a los niños hasta los peinados de las mujeres, desde la mitología hasta la resistencia armada (Depestre, *ibíd.*, énfasis mío).

La música se convierte entonces y solo entonces, en Invención Resiliente: resurgir del estrago. Acceder al porvenir en la medida en que puede hacerse frente al presente y salir bien librado, en que puede tenerse tiempo y voluntad aún, de alzar los ojos.⁸ Las condiciones de desarraigo, violencia y mutilación cultural, emocional y psicológica extremas (como el desarraigo forzado del terruño, la trata esclavista, la vida esclavizada o marginal) es posible que nos hablen de una ruptura estructural, con lo cual no quedaría más alternativa para los afrodescendientes en América, que crear y re-crear desde los escombros.

Sería esta una de las razones principales por las que el tan aludido “legado cultural africano” no se encuentra a la vista, y de existir realmente, sería en las entrañas de los sistemas culturales. Para Mintz y Price –noción que comparto– las

⁸La expresión “alzar los ojos y mirar el cielo” no es únicamente un recurso retórico para ilustrar la esperanza. Arrancados de África, su tierra, su cultura y sus paisajes, los africanos esclavizados no tuvieron ni siquiera el consuelo de ver el mismo cielo (debido al desplazamiento geográfico al que fueron violentados). Esteban Montejo, uno de los últimos cimarrones de América en el siglo XX, narró lo mucho que le gustaba mirar el cielo cuando vivía en la esclavitud: “yo me pasaba la vida mirando para arriba, porque el cielo siempre me ha gustado mucho por lo pintado que es” (Barnet, 1972). El traslado imaginario a otro espacio, la permanente utopía de la búsqueda de libertad.

esencias no existen *per se* (son constructos), lo que existe es la historia localizada, el cambio y la continua creación y recreación; el proceso creativo y creador de cualquier ser humano.

La actual música afromexicana, heredera de esa “explosión de salud creadora” de sus ancestros africanos y afrodescendientes (en vínculo e intercambio permanente con otros sectores de la sociedad, como mestizos e indígenas), es también hoy, producto de una heroica creatividad, dadas las arduas condiciones de vida que las poblaciones contemporáneas de afromexicanos enfrentan en la Costa Chica. Que pese a la pobreza, la miseria, la enfermedad y la incertidumbre su(s) música(s) siga teniendo un papel preponderante en sus vidas; que sean pese a todo, seres sumamente musicales, es un acto heroico. Empero, habrá que tener cuidado de no caer en la victimización y en la banalización de lo trágico.

Segunda dimensión: La Invención Teatral

Teóricamente, la dimensión teatral de la invención de la música afromexicana está profusamente relacionada con la metáfora de la “tramoya teatral” de Georges Balandier (1994): la puesta en escena de la herencia africana, esencializada estratégicamente con fines reivindicatorios; y con lo que Abélès y Badaró apuntan como la “dimensión estética de la política”. En términos generales, es esta la dimensión imperante de la música afromexicana hoy en día, y es el tópico central de este trabajo.

Es teatral no solo porque quiere *hacer creer* en la evidencia del legado africano, y porque busca representar a una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993: 23-25). También lo es porque en primera instancia, quiere *hacer ver* y *hacer sentir*; y para ello se vale de la escenificación y del “reparto de lo sensible”, es decir, de los “regímenes estéticos de la política”. Estos se componen de “los símbolos, las imágenes, las tecnologías y las corporalidades” las cuales también modelan la vida política:

Su imbricación en la vida social configura diversos *regímenes de experiencia*. La noción de régimen estético de la política remite a los modos en que la experiencia política se inscribe en *una organización del campo sensible*. De allí que el foco en la dimensión estética permita explorar algunos campos discursivos, tecnológicos, conceptuales y morales que configuran la acción política contemporánea (Abélès y Badaró, 2015: 79).

El “reparto de lo sensible” se refiere entonces a la distribución de “roles, espacios, voces, visibilidades, imágenes, conocimientos, tecnologías y temporalidades que fraguan los procesos y las prácticas políticas” (*ibíd.*, p. 80). Para entender cabalmente a qué me refiero con la dimensión teatral, es necesario clarificar el concepto de *tramoya*. En sentido estricto, la tramoya teatral es el mecanismo con el que se realizan los cambios de escenografía o se ejecutan efectos especiales durante una representación teatral. Balandier hace uso de esta metáfora para plantear que la política –y la representación del poder– está sujeta y a la vez activa este mismo mecanismo: “Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (1994: 16). En Abélès y Badaró, del tramoyista encargado de poner el mecanismo en funcionamiento, aparece la figura del montajista de imágenes, una metáfora de la intelectualidad encargada de legitimar los discursos gracias a su *expertise*.

Análogamente, al sugerir una tramoya teatral operante en el movimiento etnopolítico afromexicano no hago otra cosa más emplear una metáfora para los procesos e instrumentos detrás del discurso reivindicatorio y de las acciones expresiones públicas a favor de reconocimiento, por ello es útil referirse a una lógica teatral detrás de este tipo de movilizaciones:

[...] en la vida pública no hay poder político que no se despliegue sin una cuota de ceremonia y espectáculo, sin una estrategia simbólica. De allí que muchos análisis antropológicos asocien la dinámica pública de la política con la dinámica teatral: actores, espectadores, roles protagónicos y secundarios, escenarios y bambalinas, dramaturgias y discursos, luces y sombras, emociones, dramas, sonidos y vestuarios especiales (Abélès y Badaró, *op. cit.*, p. 82).

Los actores principales de la gestación y gestión del proceso de etnogénesis afromexicana ponen en escena el legado africano, con el que se legitima en primera instancia, la remarcación de su diferencia identitaria establecida en sus particularidades culturales. Como Odile Hoffmann argumenta

Al asimilar la identidad al solo campo cultural, se “fabrica” identidad a partir de prácticas culturales [...] y se corre el riesgo de conducir a una visión simplificada y fragmentada de las sociedades regionales, mucho más complejas. [...] y como si fuera necesario recuperar los siglos de negación en unos pocos años, ahora se quiere comprobar la existencia y la riqueza de una cultura distinta, a partir de la descripción de sus particularidades en el terreno de la música, la danza, el carnaval, la religiosidad, la gestualidad o la tradición oral, es decir, los campos del folclor en los que las tradiciones locales son objetivamente “diferentes” y susceptibles de descripción (2006: 120).

Música y danza, en tanto particularidades culturales por excelencia, no sólo son objetivamente diferentes para ser descritas. Su cualidad holística (como se argumentó anteriormente) las vuelve sumamente proclives –y de hecho así sucede en este caso– a escenificarse y mediatizarse. Se actúa mediáticamente con la música afromexicana “mediante la palabra y la imagen” y se recurre para ello “a los vehículos de lo espectacular y de una construcción de lo real basada en la puesta en escena” (Balandier, *op. cit.*, p. 152). Con la Invención Teatral de la música que aquí concierne, lo que se pone en escena es el pasado esencializado, fuente de legitimidad para el proceso: “constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades [...]” (*ib.*, p.18).

Es en este sentido que la invención teatral quiere hacer creer: fijar una memoria digna que hace referencia al pasado de los afrodescendientes, idealizando y exaltando su africanidad despojada –que se encarnará en la figura del cimarrón, como una especie de ancestro mítico, como abundaré en el Capítulo 3. El elemento sustancial que es puesto en escena, o dicho de otra manera, el núcleo de esta

invención teatral es, fuera de toda duda, el esencialismo de África y lo africano, de ese pasado legitimador. Como argumenta Pierre Bourdieu

Los productores culturales tienen un poder específico, el poder propiamente simbólico de hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y, de ese modo, de hacerlas existir. Pueden poner ese poder al servicio de los dominantes. Pueden también, en la lógica de su lucha en el seno del campo de poder, ponerlo al servicio de los dominados [...] (1988: 148).

Se advierte que esta producción parte fundamentalmente de un *esencialismo estratégico*. Ulrich Oslender, quien retoma a Gaytari Spivak, argumenta que “necesitamos esencializar discursivamente si queremos hacer declaraciones que tengan algún sentido”, y que “tal esencialización adquiere aún más importancia en un campo político que está saturado de relaciones de poder desiguales” (2008: 102). Siguiendo con la metáfora, la selección de cierta música como símbolo de la afromexicanidad en la Costa Chica está estratégicamente esencializada, es un drama ensayado. Y es por tanto y paradójicamente, un posicionamiento político que no sólo busca hacerse escuchar, sino hacer creer efectivamente en este pasado.

La identidad que se escenifica y se reivindica, se vuelve así también un constructo

[...] siempre a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento. Así, siempre hay políticas de identidad, políticas de posicionamiento (Hall, 2010: 359).

Esencia y posicionamiento estarán vinculados dialécticamente en la invención teatral de la música.

Tercera dimensión: La invención alienada

Quizá la más pesimista de las dimensiones de la invención, es la que prevalece en Occidente⁹ (y que se desliza a todos los rincones del planeta), inscrita en la globalización, el neoliberalismo y el capitalismo rapaz. La Invención Alienada es llamada por Attali *repetición*: es la fabricación en serie, la normalización y la negación de la diversidad; es la música alienada, vuelta cosa y mercancía.

Aquí la Música Afromexicana, inventada en tanto producto étnico, se vuelve vendible y explotable –la etnicidad corporativa o empresarial, de la que hablan Jean Comaroff y John L. Comaroff: “el contrapunto entre, por un lado, la constitución de la identidad como persona jurídica o ideal y, por otro, la transformación de la cultura en mercancía” (2011: 216). También se pone en escena pero a diferencia de la dimensión anterior, el valor de cambio es el que prevalece y reemplaza casi por completo al valor de uso: su carácter de intercambiable, ya sea pasado, presente o futuro, se convierte en su rasgo más relevante.

Es en el mismo seno del campo afromexicano donde la música y la danza se vuelven vendibles. Así, las máscaras de la Danza de los Diablos se convierten en objetos deseados, y quienes las desean están dispuestos a pagar elevadas sumas de dinero por ellas; las artesas zoomorfas –plataformas de baile e instrumento de percusión por excelencia del Fandango de Artesa– son solicitadas cada vez más, aunque eso implique contribuir a la merma de árboles en la región.¹⁰

⁹ «Occidente» es más un constructo histórico que geográfico. Stuart Hall apunta que tal noción se refiere a “una sociedad desarrollada, industrializada, urbanizada, capitalista, secular y moderna”, y que “cualquier sociedad que comparta estos rasgos, donde sea que ésta exista en el mapa geográfico, puede ser tildada de pertenecer a «Occidente»” (Hall, 2013: 51). Más relevante aún, destaca el autor, es que este concepto es un “sistema de representación” que permite caracterizar y clasificar sociedades, provee criterios de evaluación (“Occidental”= desarrollado, positivo y deseable; “No-Occidental”= atrasado, negativo, indeseable), y que funciona como una ideología al convertirse en un “factor organizador de un sistema de relaciones de poder globales” (*ib.*, p. 53).

¹⁰La artesa zoomorfa es una plataforma en una sola pieza escarbada, elaborada del tronco de árbol de parota (*Enterolobiumcyclocarpum*). Por sus dimensiones (tres metros de largo, por medio metro de ancho y un metro de alto, aproximadamente) es necesaria la tala de un árbol de mínimo tres metros de diámetro, es decir, árboles muy viejos que actualmente es muy difícil encontrar. Las selvas altas y medianas de la Costa Chica son considerablemente afectadas por la deforestación, cuyo principal factor es el crecimiento urbano, el cambio de uso de suelo para actividades agropecuarias y la tala excesiva de la industria maderera. Recientemente, los proyectos mineros de la costa de Guerrero han hecho contribuido a la pérdida arborea,

Su acaecimiento en mercancía, fundamentándose en Arjun Appadurai (2015: 39), es “un acuerdo que se desplaza entre rutas reguladas por lo social y desvíos de inspiración competitiva”, en los cuales habrá sitios de enclave para proteger ciertos objetos de la mercantilización. Partiendo de que la música afromexicana tiene vida –si se considera, como aquí se hace, eminentemente humana y relacional– la música-mercancía (materializada en sus instrumentos musicales, en fotografías y postales, en grabaciones de audio y video) también está dotada de vida social (Appadurai, *ibídem*). Su mercantilización, dada por desviación de su ruta original (ritual, cohesionadora, válvula de escape) se suscita en un proceso que la ubica en un contexto inusual: el escenario, el museo, la colección privada:

Es la estética de la descontextualización (impulsada por la búsqueda de lo nuevo) lo que explica la tendencia a exhibir [la cultura material] del “otro” [...] En estos objetos, vemos que se equipara al objeto auténtico con el objeto cotidiano exótico y también que se estetiza la desviación. Tal desviación no es solo un instrumento de desmercantilización del objeto, sino también la intensificación (potencial) de la mercantilización como resultado del aumento de valor concomitante con la desviación [...] la desviación de objetos combina el impulso estético, el vínculo empresarial y un toque de lo moralmente chocante (Appadurai 2015: 54-55).

Este desvío es accionado por todos los integrantes del campo afromexicano. Es decir, los propios músicos y bailadores también contribuyen a este paulatino cambio de ruta; siendo conscientes del potencial económico que tiene su propia práctica musical: la venta de máscaras, de discos, de instrumentos musicales, de ellos mismos: “lo propio de la situación de dependencia económica [...] no es la culminación de una evolución autónoma de la sociedad que se transforma según su lógica interna, sino la culminación de un cambio exógeno y acelerado, impuesto por la potencia imperialista” (Bourdieu, 2006: 28). Más aún, la música

además del despojo de los bienes naturales, la contaminación del medio ambiente, y la desaparición de gran parte de la biodiversidad; a ello se le suman la tala clandestina y los incendios forestales (FRA, 2010). De acuerdo al *Global Forest Watch*, de las poco más de 3mha de cobertura arbórea registradas en Guerrero para el 2000, ha tenido una pérdida de 73. 592 ha en el periodo 2001-2015. En Oaxaca se registraron 5mha en el año 2000, con una pérdida de 231.222 entre 2001 y 2015.

afromexicana parece fetichizarse, pues su apariencia animada como mercancía testimonia la apariencia cosificada de los seres humanos que la crean (Taussig, 1993). Es así que,

El nuevo sistema de disposiciones no se elabora en el vacío; se constituye a partir de las disposiciones acostumbradas que sobreviven a la desaparición o a la disgregación de sus bases económicas y que sólo pueden ser adaptadas a las exigencias de la nueva situación objetiva al costo de una transformación creadora (Bourdieu, 2006: 30).

Esta dimensión de la invención de la música afromexicana hace callar, pues se des-ritualiza y se condiciona (Atalli, 1995). Las desviaciones de la música (materializada) no sólo abarcan el plano compra-venta de la mercancía. Su descontextualización y pérdida de sentido pueden darse –y de facto, lo hacen– en el seno mismo del movimiento reivindicatorio. Los intentos de patrimonialización, así como su almacenamiento y exhibición en museos, aunque lugares de enclave, despojan a la música de la mayor parte de su humanidad: la convierten, en suma, en música alienada:

podemos afirmar como regla general que las mercancías cuyo consumo está vinculado de manera más intrincada con mensajes sociales críticos tienen menos probabilidades de ser los menos *receptivos* a cambios bruscos en oferta y precio, pero los más receptivos a la manipulación política en el nivel de la sociedad (Appadurai, *op. cit.*, p. 61, énfasis en el original).

Hacia una cuarta dimensión: la Invención (E) Utópica

Si la invención teatral de la música afromexicana quiere hacer creer, y la invención alienada de la misma quiere hacer callar, quizá resulta urgente para el movimiento reivindicatorio afromexicano otra vía: inventar la música como instrumento para hacerse oír, para alzar la voz. Por música como invención (e)utópica me refiero, grosso modo, a aquella que da posibilidad de construir un mundo otro, utópico y

deseable,¹¹ pero sobre todo, *posible*. Busca *hacerse oír* potencializando y accionando su capacidad de aspiración –esto es, “de orientación nutrida por la posibilidad de conjeturas y refutaciones en el mundo real”– y su *voz* –“la capacidad de debatir, cuestionar, inquirir y participar de manera crítica”– (Appadurai, 2015: 251).

Es el retorno a la heroica creatividad para inventar un futuro digno: el explayamiento del potencial de la música para la creación de un proyecto ético (Marina y De la Válgoma, 2000). Es, con Appadurai, la puesta en práctica de una *política de la esperanza*, mediante la cual una sociedad o un grupo “puede concebir una travesía a un cambio deseable en el estado de las cosas”; la esperanza como “el equivalente político del trabajo de la imaginación” (Appadurai, *op. cit.*, p. 385). De tal suerte que, esta cuarta dimensión de la invención es por fuerza subversiva: se contrapone a la ideología, al orden impuesto; y se prende de las aspiraciones, esa metacapacidad cultural para orientarnos hacia el futuro (Appadurai, *ibíd.*).

La ideología, según Wolf (2001: 18); se refiere a las “configuraciones o esquemas unificados que se desarrollan para ratificar o manifestar el poder” y en la delimitación de Luis Villoro (citado en Varela, 2005: 82) la ideología –creencias compartidas por un grupo social– sólo existe cuando los enunciados que la expresan no están fundados en razones “objetivamente suficientes”, y cuando cumple la función social de “promover el poder político de ese grupo”, pues la aceptación de esos enunciados lo favorece. Para Roberto Varela (2005: 81)

La ideología opera en tres planos: como deformación en su carácter de imagen invertida, como integración en su carácter de “fuente extrínseca de información en cuyos términos la vida humana puede ser moldeada” [...], como legitimación en su carácter de posibilidad para el ejercicio del poder. La utopía en forma complementaria opera como fantasía en su carácter de evasión, como imaginación creadora en su carácter de exploración de lo posible, como subversión en su carácter de alternativa al uso del poder existente o al mismo poder.

Retomando su planteamiento –paralelo e inverso a la ideología según Villoro– una invención y el conjunto de creencias que le dan vida, serán utópicas

¹¹Por etimología, la eutopía se refiere a un lugar bueno y por tanto, deseable: *eu-* (bueno, deseable), *topos* (lugar) y el sufijo de cualidad, *-ía*.

siempre y cuando estén justificadas plenamente y su expresión se funde en “razones objetivamente suficientes”; y si cumplen con la función social de “favorecer el logro del poder político” de grupos excluidos.

El papel de la música en la lucha reivindicatoria de los afromexicanos en la Costa Chica, por definición, debería ser el de una Invención (E) Utópica, sin embargo, el discurso esencialista la constriñe a la dimensión teatral en mayor medida, una dimensión que puede calificarse como ideológica en el sentido anteriormente descrito (al no ser el esencialismo africano estereotipado “objetivamente suficiente” ni adecuado); y no bastando, esta teatralidad la desliza apresuradamente hacia una dimensión alienada (al favorecer “el logro del poder” de tan sólo unos cuantos). Este vano intento de dominar el futuro fuerza un tradicionalismo, siguiendo la argumentación de Bourdieu (2006: 64), en el que los individuos son conscientes de la posibilidad de actuar de forma diferente, pero también de la imposibilidad de hacerlo: “esa sociedad, acosada por la necesidad de durar, elige conservar para conservarse en lugar de transformarse para transformar”.

La intención de enunciar una dimensión (e)utópica de la invención, es el de llamar hacia una crítica concienzuda del esencialismo estratégico, y apostar a la configuración de un proyecto diferente, más cercano a los afrocostachiquenses -los principales protagonistas-, surgido más desde las bases: un proyecto digno y deseable.

**

Una vez delimitada la propuesta de las cuatro dimensiones de la Música Afromexicana como invención, y de los conceptos y consideraciones teóricas para su análisis, es necesario caracterizar el escenario en el cual éstas invenciones se gestan y se tejen con la lucha reivindicatoria: el campo afromexicano.

CAPÍTULO 2

Campo Afromexicano, escenario de Invencciones

Virtud de los estudios afroamericanistas y del método etnohistórico, fue el descubrimiento del negro en México.

Gonzalo Aguirre Beltrán, «Cuijla», p. 11.

Si algún día llego a morir/ y muerto quieras mirarme/ya muerto yo, ¿a qué vienes?/ si en vida me despreciaste// Si amor tú me vas a dar/ dámelo ahora que estoy vivo/ ya muerto yo, ¿a qué vienes?/ Ni me llores, te lo pido.

Emiliano Gallardo, «Estoy sufriendo por ti».

El campo afromexicano será el escenario que permitirá tanto la aparición como la consolidación y legitimación de tres de los tipos de invención aquí propuestos para la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa (Resiliente, Teatral, Alienada). Las narrativas, los discursos y las acciones de los actores de ese campo (académicos, estudiantes, intelectuales, funcionarios, integrantes de ONG, militantes, músicos, bailarines, entre otros más) manarán de esa copiosa fuente: política, intelectual, legislativa y performativa al mismo tiempo. Y por supuesto, lo dicho desde ahí y lo desde ahí surgido, permeará en menor o mayor grado las narrativas que los afrocostachiquenses tienen de sí mismos, de su historia y de sus prácticas culturales y estéticas; y con ello también, la praxis misma de sus tradiciones músico-dancísticas.

Puede decirse, grosso modo, que la génesis del campo intelectual-político afromexicano y del Afromexicano (en abstracto, con mayúscula), acontece a la par y se implica mutuamente; y a la vez, la inserción-inmersión del afromexicano de la Costa Chica (en concreto, con minúscula) en este campo político-intelectual, incide en la representación que los sujetos hacen de sí mismos hacia el exterior (la apropiación y reelaboración de los discursos), en el contexto de la pugna por el derecho a la diferencia, la no discriminación y el reconocimiento constitucional. La

intención de este capítulo es dar cuenta de ello, y siguiendo a Balandier (1994), esto consiste en el análisis del escenario y la tramoya que permite su funcionamiento. Y acorde con Abélès y Badaró (2015), explorar la dimensión estética de este campo, así como el “reparto de lo sensible” (la distribución de roles, espacios, visibilidades, voces, imágenes, conocimientos y temporalidades) y el “montaje de voces expertas” que lo legitiman, permitirá un mejor entendimiento de la marcha del campo afromexicano.

Este capítulo se divide en tres apartados: en el primero abordo la aparición de dos “voces expertas” que contribuyeron a cimentar la antropología afroamericanista y la antropología afromexicanista, respectivamente. En el segundo se ofrece una caracterización del campo afromexicano, sus intenciones y vías, su “reparto de lo sensible” y su incidencia a nivel local (en la Costa Chica). Por último, exploro cómo “las voces expertas” y su legitimación permiten el montaje (invención) de las tres “ficciones reguladoras” que propongo.

I. Antropología Afromexicanista: aparición de la “voz experta” y la construcción del sujeto antropológico afromexicano

De acuerdo con Witold Jacorzynski (2004), en la construcción –antropológica y filosófica– que hacemos del Otro existen por lo menos tres vertientes: a) la empirista radical heredera del trabajo de Bronislaw Malinowski, que supone a la realidad como dada y evidente, y a la otredad tan sólo en espera de ser descubierta y analizada; b) la constructivista y posmoderna, que ve al Otro únicamente como una proyección del propio investigador, negándole su existencia por sí mismo; y c) la realista crítica o moderada –a la que me adhiero–, que sugiere una mediación de ambos: lo real, el Otro, son a la vez construcciones y hechos.¹² Es decir, el *otro* está

¹² Se sigue del filósofo polaco Jacek Holówka, que existe una diferencia ontológica entre los “hechos” y las “construcciones sociales”. Los primeros consisten en las “características constantes” de los objetos, las cuales “no dependen del método de medir”, mientras que las segundas son percepciones

al mismo tiempo dado, pues existe en el plano real y puede ser descrito “objetivamente”; y como *Otro* está además, construido o inventado, debido a que a ese ser existente puede *vérselo como*¹³ algo distinto a lo que de hecho es.

La percepción antropológica actual de los afromexicanos deviene directamente de la primera vertiente; pues su construcción como sujetos antropológicos (el Afromexicano o la Afromexicana, abstracta e idealmente) se instituye en el trabajo fundador de Gonzalo Aguirre Beltrán. El epígrafe arriba citado resulta revelador de su postura clásica y empirista, la cual deriva, sin lugar a dudas, de su particular aprendizaje antropológico; pero también ilustra la aparición de la primera *voz experta* en el tema.

arbitrarias, superficiales, y cambian de sociedad a sociedad, de época a época e inclusive, de sujeto a sujeto. Si se adopta esta distinción inherente al realismo crítico, se asume que el mundo, en alguna de sus partes, es objetivo y no depende de la manera de medirlo, mirarlo o imaginarlo; es decir, se asume un realismo metafísico: “La percepción de X, es una buena razón para asumir que X existe realmente. Si percibimos los hechos, *ergo* los hechos existen y forman un mundo externo” (Jacorzynski, 2004: 116-117).

¹³ Jacorzynski retoma el “*ver algo como...*” del filósofo Ludwig Wittgenstein, quien sostiene que podemos a veces ver algo como una cosa, y otras veces como otra, es decir, la interpretamos cada vez, y cada vez la vemos como la interpretamos. Wittgenstein ejemplifica lo anterior con la figura ilustrada de un triángulo escaleno: “Ante él puedes pensar una vez en esto [un agujero triangular, un cuerpo], otras en aquello [una montaña, una cuña], unas veces lo puedes ver como esto [dibujo geométrico apoyando en la base o colgado de su punta], otras como aquello [una flecha, una aguja], y entonces lo verás unas veces así, otras así”. -¿Pero cómo? No hay una especificación ulterior” (Wittgenstein, 1988: 461, citado en Jacorzynski, 2004: 105-106). Así que la persona (como un ser multiaspectual) comprendida como una construcción del antropólogo y como un ser real, se encuentra en el mismo nivel ontológico que la ilustración del triángulo. Como ser inacabado y abierto, la persona “‘presta’ sus aspectos para formar el objeto de las posibles interpretaciones, pero ella misma no se reduce a ninguna interpretación” (*ibíd.*, p. 115). La propuesta wittgensteiniana tiene su símil en el concepto japonés de *mitate* (literalmente mi, “mirar” y *tate*, “instituir”). Empleado en la literatura, la pintura, la jardinería, el teatro, la magia tradicional, entre otras, el *mitate* forma parte esencial de la estética japonesa: es tomar un objeto por otro, es actuar aparentando ser alguien más –o algo más– al tiempo que uno mismo, es representación y metáfora (un ejemplo son los jardines *karesansui* de la tradición zen, que buscan representar a escala, por medio de arena y rocas, el mar y las islas de Japón). El objeto que vemos es y está ahí, pero podemos mirarlo también como otra cosa, con otra función, en otro contexto, o sea que lo instituímos al mirar.

La raíz de las raíces

Las raíces de este árbol pionero –como Antonio García de León llama a Aguirre (2008)– se hunden hasta la figura del africanista Melville J. Herskovits, a quien puede considerarse como el fundador de los estudios afroamericanistas, y quien fuera maestro de Aguirre Beltrán. Es así que para comprender muchas de las posturas y pensamientos de Aguirre respecto a “lo negro”, es necesario remitirse a Herskovits y a la mirada que éste instituye. Es importante subrayar que si bien, los estudios afroamericanos pioneros salieron de la pluma de investigadores como W.E.B. Du Bois, Carter G. Woodson, Fernando Ortiz o Jean Price-Mars, la ambición de Herskovits, así como su posición privilegiada en la academia norteamericana, fueron factores que contribuyeron a colocarlo como “the root of roots” (Price y Price, 2003): la efectiva *primera voz experta*.

En su libro *The Root of Roots: Or, How Afro-American Anthropology Got Its Start* (2003), Richard y Sally Price realizan un profundo análisis de Herskovits y su papel en la antropología afroamericanista, a través de la revisión de su diario de campo durante su corta estancia entre los Saramaka (veranos de 1928 y 1929, y que los Price consideran “apresurada y de mala calidad”), y de anotaciones hechas por sus colaboradores durante ese periodo –entre las que destaca las de France Herskovits, quien realizara un contacto etnográfico mucho más intenso que el de él, y cuyo papel se reduciría a mera acompañante del antropólogo. El grandioso aporte del trabajo de los Price no se restringe a un balance de la importancia de Herskovits para el arranque de la antropología afroamericana, sino que cuestionan y analizan críticamente cómo la particular mirada del antropólogo (que buscaba “ver África” por todas partes), orientó los subsecuentes estudios de otros muchos investigadores y estudiantes.

El interés de Herskovits por investigar la presencia de África en el Nuevo Mundo (estableciendo una línea de base histórico-etnográfica, que diera cuenta de sus desarrollos en este continente) mediante el análisis de los procesos de “aculturación”, “reinterpretación” y “sincretismo”, ya estaba presente desde su

primera estancia de campo (p. 4). Es decir, la intencionalidad de su trabajo etnográfico se reflejaría a la perfección con lo que “evidentemente” hallaría entre los Saramakas. Su “ver África” no se agotaría allí: “lo indujo y lo insistió repetidamente, a través de pláticas y de imágenes, instruyendo a los Saramakas sobre los orígenes de sus prácticas” (*ibídem.*, p. 19-20, traducción mía), en otras palabras, *africanizando* a los sujetos de su estudio. Y esto, evidentemente, no sólo en la práctica etnográfica, también en sus escritos y publicaciones, en cuyos títulos se reflejaría esa intención: “Africa remnants” o “A trip to ‘Africa’ in the New World” (dos de sus primeras publicaciones, de 1930), por poner un ejemplo.

Para Herskovits, esto no consistía un acto de prestidigitación. Él partía del convencimiento de que la cultura de los Saramaka constaba de dos niveles: el primero, una especie de “cultura espuria”, una pantalla protectora que se le presentaba a los etnógrafos como una defensa del segundo nivel de su cultura, esto era, el de los aspectos más “auténticos y profundos” de sus “secretas realidades” africanas. Y que precisamente, el conocimiento que él poseía sobre África y lo africano, le permitiría elevar su estatus y penetrar en el lado *más africano* de los Saramakas; esta era su principal estrategia (*ib.*, p. 25). No obstante, la evasión de la mayoría de los Bush Negroes en lo que se refiere al “significado real” de su arte, sus rituales, su lengua y otras prácticas más, condujo a Herskovits a la sobreinterpretación y a la simbolización excesiva en su intento de desentrañar los secretos de su cultura.

Se apropió –sin crítica alguna– del paradigma “Heart of Darkness”: la penetración de un interior profundo y desconocido, que fuera característico de cazadores, viajeros, coleccionistas y antropólogos de la época victoriana; y este modelo, a decir de los Price, contribuyó a su ansiedad por no aprender lo suficiente, y con ello, a sobre-aprender demasiado (p. 27-32). Así, muchos de sus argumentos sobre los orígenes africanos de esta cultura se basaban “en una combinación de ilusiones y malentendidos de la cultura Saramaka”, en un incansable afán por hallar conexiones con África (p. 67).

El acercamiento de Herskovits a su objeto de estudio –el afro-americano– sería, como apunta Jacorzynski (2004: 72), pragmático y realista, al partir de tres ideas centrales: el descubrimiento del nativo (afro-americano), su desmitificación; y “su descripción y análisis científicos y por lo tanto la emisión de los enunciados generalizados o particulares verdaderos acerca de la vida nativa”, de lo que resulta que el “sujeto de estudio” no sólo se descubre, sino que se abstrae. Los Saramakas (y de ellos, los afro-americanos en general) como personas multiaspectuales y polifacéticas, desaparecerían para dar sitio al *estereotipo antropológico* que forjó la mirada herskovitsiana.

Con todo, no puede negarse que el extenso trabajo de Melville J. Herskovits fundó toda una escuela, tanto en pensamiento respecto a los afro-americanos, como en los temas de interés que se desprenderían de ahí: fuente de inagotable inspiración para muchas generaciones de investigadores. Por ejemplo, el “programa Herskovitsiano” ha llevado a que las preguntas planteadas sean hoy del tipo: “¿Qué tan “étnicamente” homogéneos (o heterogéneos) eran los africanos esclavizados que arribaron en localidades particulares del Nuevo Mundo, y cuáles fueron las consecuencias culturales?; ¿Mediante qué proceso esos africanos se convirtieron en afro-americanos?; ¿En qué forma y qué tan rápido los afroamericanos comenzaron a pensarse y a actuar como miembros de una nueva comunidad, esto es, qué tan rápido se criollizaron?” (Price y Price, *op. cit.*, p. 79).

Y las respuestas dadas hasta ahora podrían dividirse tajantemente en dos bandos: las de los “africa-centristas”, con un pie en África y otro en la diáspora, y las de los “teóricos de la creación” (bautizados así por éstos últimos), que enfatizan los procesos de criollización en el Nuevo Mundo. Inclusive en completo desacuerdo, estudiosos poscoloniales cuestionan el nacimiento de una Antropología Afro-Americana, que supondría que es necesaria una “ciencia de la cultura” (es decir, “el montaje de una voz experta”) para legitimar y otorgar la garantía de un “pasado auténtico” a las poblaciones afrodescendientes (*ib.*, p. 79-80). Sin embargo,

Todos están en un sentido real trabajando dentro de la problemática anunciada por [Melville J. Herskovits] poco después de su precipitada partida del pueblo del jefe Saramaka. Cuando los Herskovits salieron del "interior profundo", llevaron las semillas de un jardín que muchos de nosotros todavía estamos cosechando. Y sigue siendo tan política e ideológicamente cargado hoy como cuando los Herskovits lo expusieron por primera vez. (p. 80, traducción mía).

No se haría justicia a las sustanciales aportaciones de Herskovits si omitiera la mención de su obra más significativa: *The Myth of the Negro Past*, publicada en 1941. Aquí, Herskovits se lanza contra los prejuicios racistas y estereotipos imperantes en su época, sobre todo aquellos que predominaban subrepticamente entre sus colegas intelectuales, que mitificaban al "negro" como un sujeto sin pasado, un cuenco roto y vacío traído desde África. En su escrito, se encargaría de rastrear los orígenes étnicos y regionales de los africanos traídos a América, y demostrar con ello, la profundidad histórica de los africanismos identificados por él (por ejemplo, hábitos motores, la organización familiar y la importancia de la figura materna, la música y la poesía verbal); y más importante aún, la riqueza y complejidad de las sociedades africanas, de sus sistemas políticos, económicos y religiosos, sus lenguas, músicas, danzas y artes plásticas. Su trabajo enfatiza reiteradamente la herencia africana de la población afroamericana, tal como venía haciendo desde publicaciones anteriores; sin embargo, esta vez se encarga de evidenciar que esta población tiene historia y tiene un pasado al cual asirse y del cual enorgullecerse. Más que en cualquier otro de sus textos, es notorio el cariz político e ideológico del afroamericanista.

No es de sorprender entonces, que se argumente que el trabajo de Aguirre Beltrán, influido por Herskovits, se encontró ya sumamente cargado ideológicamente desde sus inicios. Y es por ello que este hecho resulta de suma importancia si se quiere entender cómo ha devenido la construcción del Afromexicano desde la antropología; pues puede considerarse -y sin temor- a Aguirre Beltrán como el precursor incuestionable del campo intelectual afromexicano.

Gonzalo Aguirre Beltrán, el “árbol” fundador

En la escena de la antropología afromexicanista –y de la antropología mexicana en general–, la figura de Aguirre Beltrán resulta paradigmática y polémica: por un lado, sus estudios etnohistóricos fueron innegablemente decisivos para el conocimiento y la visibilización académica de la población afrodescendiente en este país; y por otro, su papel como funcionario y su acción indigenista en el marco de la política de integración nacional que caracterizó a la época posterior a la Revolución Mexicana, han sido duramente cuestionados. Es, con todo y la exageración, “el supremo babalawo” de las generaciones posteriores de afromexicanistas (García de León, 2008).

En un periodo en el que prevalecía la imagen del mestizo mexicano conformado únicamente por la raíz europea y la indígena (esa “raza cósmica” enunciada por José Vasconcelos), Aguirre Beltrán publica en 1946 *La población negra en México*, “la primera aproximación demográfica con estadísticas fiables no sólo de las personas africanas y afrodescendientes en la entonces Nueva España, sino de los diversos grupos que la conformaron” (Velázquez, 2014: 43), demostrando que para el periodo del siglo XVI al XVIII, la población africana y afrodescendiente era mayor que la europea. Su obra-paradigma (no por ser la primera, pues hubo otros estudios que le antecedieron, pero sí por su método riguroso) contribuyó a dismantelar la versión oficial que negaba la presencia afrodescendiente en México y que despreciaba sus contribuciones históricas y culturales a la conformación de este país. Sin embargo, el impacto del trabajo de Aguirre no sería en su época, sino hasta la década de 1980, en el que comenzaron a desarrollarse investigaciones sobre el tema de manera más prolífica: “a tal punto que el negro colonial de Aguirre Beltrán se convirtió en un personaje arquetípico de las historias posteriores: ‘el negro esclavo de Nueva España’, imposible de imaginar sin las viñetas de Alberto Beltrán [quien ilustra sus libros]” (García de León, *ibíd.*, p. 39)

Mucho más impactante que su publicación de 1946 (reeditada después, hasta 1972) fue la publicación realizada en 1958 (y reeditada en 1985): *Cuijla. Esbozo*

etnográfico de un pueblo negro. Ésta constituyó el primer trabajo etnográfico centrado específicamente en una población afrodescendiente (Cuajinicuilapa, Guerrero), resultado de dos estancias en campo (entre 1948 y 1949, con un total de 45 días de investigación etnográfica), durante las cuales, además de la recopilación de material etnográfico (y la grabación de casi un centenar de piezas musicales) realizó recorridos de “reconocimiento” en lugares como Ometepec, Lo de Soto, Cortijos, Pinotepa Nacional y Collantes. Con su trabajo anterior, la intención era demostrar 1) la presencia del negro en México, 2) su importancia como factor dinámico de aculturación, y 3) su supervivencia en rasgos y complejos culturales que hasta entonces se habían tenido por indígenas o españoles (Aguirre, 1985: 7). Y precisamente su publicación de 1958 se encargaría de este tercer punto.

Cuijla es por demás, un libro fecundo: habla de la geografía de la región, de la historia del genocidio indígena, las haciendas, la llegada de africanos y afrodescendientes y el mestizaje producto de esa convivencia forzada; del trabajo de los negros como capataces, encomenderos y vaqueros; del cimarronaje en la Costa; de la tierra y la agricultura; de la jerarquía racista imperante en la época y la zona (y que pervive hasta hoy en día) donde los *blancos* ostentan el puesto más alto; y del nacimiento, la educación y la mortandad entre los “afromestizos” (término empleado por él, debido a la ideología integracionista y asimilacionista del momento). Pero el énfasis quiero colocarlo en lo que él consideró como *elementos culturales transmitidos que es posible identificar como africanos* (Aguirre, 1985: 14).

La razón es que, así como lo “visto” por Herskovits orientó a un sinnúmero de investigadores y estudiosos, también lo “visto” y enunciado por Aguirre instituyó una mirada y guió la perspectiva de incontables escritos. Y no sólo esto, sino que, como más adelante señalaré, *Cuijla* se convertirá en un referente *obligado* para las organizaciones no gubernamentales y asociaciones civiles del movimiento afroamericano, así como para funcionarios y políticos, maestros, estudiantes e intelectuales de la Costa Chica.

A diferencia de Herskovits, quien desde el inicio daba por sentada la conexión de los Saramaka con África (y la cual solo habría que señalar e interpretar), Aguirre Beltrán sostenía que en México “no existe ya el negro como grupo diferenciado”, que “no existen negros *puros*, ni culturas *puras* africanas en México”, y que “en ningún caso persistió como negro puro, ni biológica ni culturalmente” (p. 7, 8 y 11). Este énfasis en la falta de *pureza*, con seguridad lo llevó a emplear el término *afromestizo*, que aunque da por hecho la predominancia de lo negro, enfatiza el proceso de aculturación, mestizaje y asimilación. Así, cuando habla del “híbrido cuileño”, habla de un ser estéril, infértil y condenado a desaparecer, *beneficiario* (o *víctima*) de su completa integración a la Nación, convertido en un ciudadano mexicano como cualquiera; política nacionalista de la que Aguirre fue portavoz.

En este punto, la influencia ejercida por Herskovits se hace mucho más evidente. El análisis y la sentencia de Aguirre parten del concepto de *aculturación*, al cual Herskovits le concedió importancia vital para el caso de las poblaciones afroamericanas. “La transmisión cultural en marcha” ([1952] 1976), como el afroamericanista definió, implicaba un contacto cultural entre grupos de individuos que podía datarse y compararse, tal como él hizo en *The Myth of the Negro Past*. Aguirre definió más operativamente a la aculturación como “el proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas”, el cual se caracteriza por ser conflictivo debido a lo opuesto de las formas de vida, las cuales o al menos una de ellas, tienden a una “total identificación”, pese a que manifiesta “niveles variados de contradicción” (Aguirre, 1957: 49). El énfasis de Aguirre en la “total identificación” clarifica la postura que condena al afrodescendiente a desaparecer:

La total identificación resuelve o supera la contradicción y da origen a una nueva unidad que inicia la historia de su propio desenvolvimiento, crece y se desarrolla transcurriendo por una serie de avances y retrocesos hasta llegar a convertirse en el factor dominante; mientras los elementos originales menguan y decaen condenados a la extinción [...] la emergencia de una cultura nueva -la cultura mestiza o mexicana- como

consecuencia de la interpenetración y conjugación de los opuestos (Aguirre, *ibíd.*, p. 50).

La necesidad de señalar cuáles era las “huellas africanas” que persistían en algunos de sus rasgos, respondía ante todo, a un interés por documentar antes de su desaparición (la necrofilia que pareciera prevalecer en gran parte de la antropología), y en absoluto reflejaba una intención de revitalizar, pues eso iría en contra del proceso deseado de aculturación.

Los *elementos culturales africanos* que Aguirre alcanzó a demostrar o por lo menos a subrayar, fueron:

- Hábitos motores: como la práctica entre las mujeres de cargar objetos pesados sobre la cabeza, o a los niños pequeños en la cadera. Éstos –debido a su amplia documentación en numerosas culturas africanas– resultarían ser préstamos de africanos y afrodescendientes a indígenas, y no al revés.
- El queridato, como forma particular de matrimonio entre los afromestizos. Éste representaría, para Aguirre, la persistencia de formas poligínicas africanas.
- El redondo: tipo de casa-habitación que el investigador consideró como “una retención cultural de procedencia africana, más específicamente, bantú” (p. 93), que era característica de los afrocostachinqueses hasta la primera mitad del siglo XX, cuando se dieron paso las construcciones de mampostería y teja, y actualmente, de concreto y lámina.
- La medicina tradicional: Alude, en primera y última instancia, al concepto de *persona* que tienen los afrodescendientes de la Costa: la persona se compone de cuatro elementos: cuerpo, alma, la sombra y el animal-tono. A estos dos últimos, Aguirre los considera introducidos y difundidos por los africanos. La sombra, documentada en una amplia literatura etnológica de diferentes culturas de África (p. 178); y el animal-tono, relacionado íntimamente con el “*animalismo negro*”, pero también con el *nagualismo* indígena y la *brujería* cristiana (p. 188).

- La lengua y el arte verbal: La primera se refiere a la variante dialectal del español en la Costa Chica, que conserva arcaísmos, nahuatlismos y vocablos bantúes (aunque persisten otros de ascendencia desconocida: ya sea indígena o africana). El segundo, sobre todo a formas lírico-musicales como el corrido, por ejemplo; aunque también la versada de improvisación, vinculada con la tradición africana de los griots. Respecto al corrido, para Aguirre, éste reforzaba los valores de su supuesto *ethos violento*.

Estos elementos de persistencia (y resistencia) africana serán reiterados una y otra vez en lo posterior, por un número cada vez más creciente de investigadores de diferentes disciplinas. Serán no únicamente la materia prima del corpus folklórico de inventarios publicados por los Institutos de Cultura de Guerrero y Oaxaca; sino que serán también el listado de características –obligado– que el Afromexicano (estereotipo) deberá cumplir o haber cumplido.¹⁴

No obstante, cada vez más, los estudios sobre la población afrodescendiente de la Costa Chica se diversifican y toman otros rumbos: ya sea tocando temas de identidad, migración, racismo, relaciones interétnicas, niñez, movilización política, actividades productivas, género, salud, y un prolífico etcétera.¹⁵ Lo que pone de

¹⁴Por ejemplo, respecto al queridato, sobresale el trabajo de María Cristina Díaz, *Queridato, matrifocalidad y crianza entre los afromestizos de la Costa Chica*, Conaculta, México, 2003 y Citlali Quecha Reyna, *Los matrimonios y la construcción de fronteras identitarias: el caso de Collantes* [tesis de Maestría], UNAM, México, 2006. Sobre el arte verbal destacan los aportes de Gabriel Moedano, “El arte verbal afromestizo de la Costa Chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación”, en *Anales de Antropología* Vol. 25, No. 1., 1988; Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Universidad Autónoma de Guerrero, México, 1988, y *La conjura de los negros. Cuentos de Tradición Oral Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Universidad Autónoma de Guerrero, México, 1993; y las tres antologías (léxico, poesía y cuentos) compiladas por Francisca Aparicio Prudente, Adela García y María Cristina Díaz, Conaculta-Unidad Regional de Guerrero, 1993. Y en la medicina tradicional, la sombra y el tono: Christopher Saldívar Leos, *Síndrome de filiación cultural entre la población afrodescendiente de la Costa Chica de Oaxaca. El Coraje de amor en la comunidad de El Ciruelo* [Tesis de Licenciatura], ENAH, México, 2013; José Francisco Gutiérrez Morales, *Representaciones del cuerpo. El espanto y el daño al animal compañero en tres comunidades afromexicanas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* [Tesis de Licenciatura], ENAH, México, 2014; y Françoise Neff, “Reflexiones sobre la identidad del afromestizo de la Costa Chica”, en Jesús Jauregui e Ives Marie Gourio, *Palabras devueltas: Homenaje a Claude Levi-Strauss*, SEP-IFAIL-CEMCA-INAH, México, 1986, p. 71-74.

¹⁵ Se pueden citar: Citlali Quecha, *Familia, infancia y migración: un análisis antropológico en la Costa Chica de Oaxaca*, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, México, 2016; Cristina Masferrer, *Aquí antes se llamaba Poza Verde: conocimientos de niños de la Costa Chica sobre su pueblo y lo*

manifiesto que, aunque el modelo de Aguirre se encargó de orientar miradas y argumentos –como una especie de brújula infalible– hoy ya no agota el tema afrodescendiente. Y si bien sería ingenuo suponer que sin Gonzalo Aguirre Beltrán no se habría dado “el descubrimiento del negro en México”, también lo sería el no admitir el impacto que su investigación y sus publicaciones tuvieron para la fundación y consolidación de una antropología afromexicanista, la cual, durante un buen tiempo mantuvo su inconfundible sello; y que el Afromexicano, como sujeto de estudio histórico-antropológico (sobre todo el de la Costa Chica), surge de su pluma.

II. Caracterización del campo afromexicano

El concepto de campo afromexicano propuesto por Hoffmann y Lara (2012) hace referencia al *campo* de Pierre Bourdieu (*p.ej.* 1988 y 1991). En esta línea, el campo afromexicano se refiere al espacio de relaciones sociales donde los agentes se encuentran en constante conflicto por el acceso y dominio del capital en juego, en este caso, capital político, intelectual, económico, etcétera; agentes que poseen medios y fines diferenciados (subjetivación política) y que contribuyen a la conservación o transformación de la estructura del mismo. Este espacio es sumamente dinámico y proclive a generar un *habitus* y una lógica particular.

Bourdieu (1988: 134) entiende al *habitus* como un sistema de esquemas de producción de prácticas, y a la vez, como un sistema de esquemas de percepción y

negro [Tesis de Licenciatura], CIESAS, México, 2014; Gloria Lara Millán, *Espacios, sociedades y acción institucional en la Costa de Oaxaca*, Conaculta-Secretaría de las Culturas y las Artes del Estado de Oaxaca-Fundación Alfredo Harp Helú, México, 2012; Nahayeilli Juárez Huet y Christian Rinaudo (coords.), *Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes. Confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual*, CIESAS-INAH-UNAM-CEMCA-Institut de Recherche pour le Développement, México, 2011; Luz María Espinosa Cortés, *Miradas y voces afromexicanas sobre salud-enfermedad en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición-CIALC-UNAM-Plaza y Valdés, México, 2015; Haydee Quiroz Malca, *Las mujeres y los hombres de la sal de la Costa Chica de Guerrero*, Conaculta, México, 2008; la *Colección Africanía* (2005-) del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que compila artículos temáticos sobre esclavitud, mestizaje, historiografía, etnografía, movilización política, identidad, entre otros más.

apreciación de las prácticas. A la vez que todo esto, las prácticas y representaciones que conforman un habitus “están colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991: 92), tienden a engendrar todas las conductas *razonables* o de *sentido común* en los grupos, conductas que pueden ser sancionadas positivamente “porque están objetivamente ajustadas a la lógica característica de un determinado campo” y al mismo tiempo, pueden excluir “ ‘sin violencia, sin método, sin argumentos’ todas las ‘locuras’ (‘esto no es para nosotros’), es decir, todas las conductas destinadas a ser negativamente sancionadas porque son incompatibles con las condiciones objetivas” (*ibíd.*, p. 97).

En otras palabras, el campo afroamericano es un espacio de interlocución y disputa, sumamente heterogéneo al interior y sin embargo, “orquestado” en tanto a sus prácticas y representaciones –sin por ello argüir mecanicidad en las mismas. En él, el principal elemento en juego es el reconocimiento de la población afroamericana que, en la práctica, se mueve por cuatro vías: una intelectual (generación de conocimientos académicos sobre lo afro); una política (el posicionamiento de los afroamericanos como sujetos de derecho y el ejercicio de su diferencia, la igualdad de oportunidades y la no discriminación); una legislativa (su reconocimiento e inclusión en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos); y una performativa:¹⁶ la apelación a “lo sensible” (música, danza, fotografía, literatura, cine, arte verbal, corporalidad, entre otras) como un medio para concretar las demandas enunciadas.

Aunque puede considerarse a Aguirre Beltrán como el precursor de este campo (únicamente en la vía intelectual, por decirlo así), éste surgirá con fuerza hasta entrado el siglo XXI.

¹⁶El concepto de *performatividad* es útil para dar cuenta “de cómo ciertas escenificaciones y no cualquier actuación buscan explícitamente impactar en el espacio público de modo de refrendar o disputar significados con base en conductas restauradas que apuestan fuertemente a la dimensión estética, a la capacidad de significación alojada en las formas más que en los contenidos” (Briones, 2007: 67). Judith Butler argumenta que el protagonista de lo performativo, el hacedor, no pre-existe sino que se construye a través de su acto (Butler 1995, en Briones 2007).

Dos momentos en la movilización afrodescendiente en México

El paradigma del mestizaje será el componente ideológico en la construcción de una identidad nacional mexicana desde la segunda década del siglo XX. El mexicano por excelencia, sería un mestizo de la grandiosidad prehispánica y la civilización europea; y el único *otro* autorizado y reconocido se encarnaría en el indígena. El africano y el afrodescendiente –pese a su ahora comprobada y documentada presencia e impronta desde inicios de la Colonia– no tendrán cabida en el imaginario nacional; y (como causa o resultado) el Estado ni valorará, ni reconocerá, ni garantizará los derechos de esta población durante un largo y penoso tiempo; situación que se extiende a otras latitudes (Wade, 2000). Intelectuales como Manuel Gamio, José Vasconcelos y el propio Aguirre (los dos últimos, aunque sí consideraban a la población afrodescendiente) apostaban por el mestizaje total para la conformación del *ideal del mexicano* que terminaría por encaminar al país hacia las filas del progreso (Lara, 2014: 153).

A diferencia de otros países (Colombia, Venezuela, Perú, Brasil, entre otros), la movilización afrodescendiente en México se da tardíamente, por lo menos veinte años después que en el resto de América Latina. Hoffmann y Lara (2012) explican este “retraso” o “deferencia” como el resultado de la precoz y eficaz cooptación de los movimientos sociales por el corporativismo del Estado Mexicano, el partidismo y la política indigenista en los años de la década de 1940. En sus luchas por acceder a la tierra, salud, educación, vivienda y empleo digno, diversos sectores de la población –incluyendo los hoy nombrados afrodescendientes, es decir, calificados como “étnicos” – se movilizaron en bloque “dentro de los sectores agrarios, obreros y urbano-populares pilares del Partido Revolucionario Institucional (PRI), cuando no en el «sector indígena» implementado a partir de 1948 con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI)” (Hoffmann y Lara, 2012: 29).

Es decir, el éxito de las políticas públicas en términos de control político y cooptación contribuyó a que las poblaciones afromexicanas no tuvieran la necesidad de “justificar la naturaleza de ‘lo afro’ o reconocerse como tal” (Lara,

2014: 164). Es hasta mediados de los años noventa cuando se da un cambio discursivo motivado por tres factores: el primero de ellos, que puede considerarse como el giro multiculturalista, en el que se adopta el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), la reforma al artículo 2° de la Constitución Mexicana (en el que México se declara un país multicultural y pluriétnico), el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la multiplicación de organizaciones civiles multiculturalistas; el segundo, la implementación de políticas neoliberales, la descentralización administrativa y la reducción del Estado benefactor y protector, que volvía necesaria la búsqueda de nuevos canales de diálogo y negociación; y por último, las políticas de focalización de recursos impulsadas por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Banco Mundial (BM), La Organización de Naciones Unidas (ONU), la Unesco y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), incluyeron la variable étnica en la gestión de sus proyectos. En síntesis, con el neoliberalismo, el discurso de la multiculturalidad sería adoptado y adaptado a las agendas de organizaciones internacionales, fundaciones y ONG, en sus acciones encaminadas al reconocimiento político-cultural y al desarrollo económico y social de los -ahora- actores étnicos (*cfr.*, Lara 2010, 2014; Agudelo, 2005).

Gloria Lara Millán divide el movimiento etnopolítico afromexicano en dos momentos: 1) el *rescate* de la “Tercera Raíz” (1980-1999), y 2) la “politización discursiva y expresión pública a favor del reconocimiento afromexicano” -lo que va del siglo XXI-(Figura 2). Aunque el primero de ellos surgió por iniciativas con sede en la Ciudad de México, y el segundo se expande a otras regiones del país, ambos momentos tienen lugar y auge principalmente en la Costa Chica -tal vez como una consecuencia del epicentro del precursor intelectual. Por ello, aunque la reflexión vaya más allá, es inevitable no evocar a la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca¹⁷ (en lo ideal y en lo concreto) cuando se habla del campo afromexicano.

¹⁷El contexto histórico de la región de la Costa Chica, así como su conformación demográfica y geográfica (que se discutirá en extenso en el siguiente capítulo), hicieron de ésta un particular enclave de

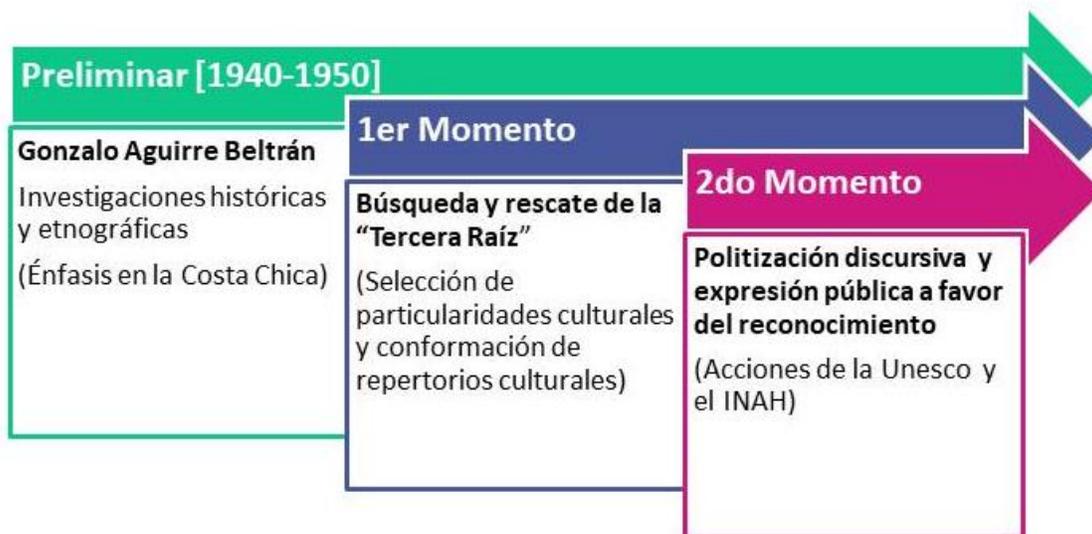


Figura 2. Momentos en la movilización etnopolítica afroamericana.

Elaborado por A. Berenice Vargas con base en Lara, 2010.

Primer Momento: Éste podría pensarse como una consecuencia lógica del trabajo de investigación del precursor de este campo intelectual. Como anteriormente argumenté, fue Gonzalo Aguirre Beltrán quien puso en la mesa y en el tintero de la academia la presencia afrodescendiente en México; de tal forma que, aunque tres décadas después, surgió en pleno el ímpetu por dar continuidad a lo que él había iniciado. Sin embargo, a diferencia de su visión integracionista, las acciones y los discursos puestos en marcha en la década de 1980 tenían por intención *buscar y rescatar* el patrimonio cultural con herencia africana, la llamada “tercera raíz”. Agendas que no provenían exclusivamente de académicos e investigadores, sino significativamente también, de instituciones gubernamentales como la Dirección General de Culturas Populares, el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes –hoy, Secretaría de Cultura–, y los Institutos de Cultura de Oaxaca, Guerrero y Veracruz.

población afrodescendiente que si bien ha mantenido un intenso intercambio cultural con la población indígena de la zona (mixtecos, amuzgos y chatinos principalmente), detenta una marcada autodiferenciación (no exenta de jerarquización y desigualdad socioeconómica). Esta fue la principal razón por la que Aguirre Beltrán dirigiera su atención hacia ese litoral del Pacífico; y aunado a lo anterior, se explica la efervescencia de estudios centrados en la región costachiquense.

Entonces, aunque durante mucho tiempo el Estado mexicano se encargara de negar sistemáticamente la impronta africana y afrodescendiente, es a partir de esa década que la “redescubre de nuevo” (Lewis, 2000: 900). Por supuesto, que el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla fundara el Museo Nacional de Culturas Populares en 1982 y que estuviera a cargo de esa dirección, no es fortuito: su marcado interés por las “culturas populares” del “México *profundo*” lo llevó a alentar al menos dos proyectos fundamentales: “Vigencia de la Cultura Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero” (a cargo de la Dra. Malinali Meza), y el sobresaliente “Nuestra Tercera Raíz” (bajo la dirección de la Dra. Luz María Martínez Montiel) con motivo de los 500 años del “descubrimiento” de América, proyecto que toma una postura decididamente multiculturalista (Martínez, 1993) y que se encargaría de organizar coloquios, seminarios, foros, exposiciones, presentaciones y demás, con el fin de hacer visible la impronta africana en México.

A su vez, este proyecto tiene como antecedente a los estudios sistemáticos de la “tercera raíz” que inician en 1974, cuando también Bonfil Batalla impulsa el proyecto “Afroamérica” en el entonces Centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CISINAH, hoy CIESAS). “Nuestra Tercera Raíz” inicia formalmente sus actividades con el Primer Encuentro de Afromexicanistas que significativamente estuvo presidido por Aguirre Beltrán.

Más tarde, en 1997, se establece en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) el Seminario de Estudios sobre Poblaciones Africanas y Afrodescendientes en México, a cargo de la Dra. María Elisa Velázquez, larga labor que este año (2017) fue reconocido, conjuntamente al CIESAS, con la apertura de la Cátedra Unesco “Afrodescendientes en México y Centroamérica: reconocimiento, expresión y diversidad cultural”.

El objetivo central de este primer momento era, además del “rescate” del patrimonio cultural considerado como afrodescendiente, su promoción y conservación a través de inventarios y repertorios culturales: la música, la danza, la forma dialectal del español, la gastronomía y el arte verbal, adquirirían el estatus

de “particularidades culturales” por excelencia. Aquí, la importancia del trabajo de documentación consistía en resaltar la africanidad de esas prácticas; y en el caso de la Costa Chica el fandango de artesa y la danza de los diablos adquieren preponderancia como “signos de una distinción cultural africana”(Lewis, 2000: 899) que sería, ante todo, *visible*:

[...] y como si fuera necesario recuperar los siglos de negación en unos pocos años, ahora se quiere comprobar la existencia y la riqueza de una cultura distinta, a partir de la descripción de sus particularidades en el terreno de la música, la danza, el carnaval, la religiosidad, la gestualidad o la tradición oral, es decir, los campos del folclor en los que las tradiciones locales son *objetivamente “diferentes” y susceptibles de descripción* (Hoffmann, 2006: 120, énfasis mío).

Pero, como sostiene Hoffmann (*ibíd.*, p. 118), la identidad afromexicana no puede fincarse tan sólo en la suma de tales elementos culturales, más aún, ésta retoma muchos otros más, de distinta índole: historia compartida, el medio ambiente, las condiciones materiales de producción y reproducción, la jerarquía socioeconómica, el papel de las alianzas y rivalidades interregionales, entre otras más.

Segundo Momento: Asociado al proceso de descentralización del Estado mexicano antes señalado, la nueva política de focalización de recursos para combatir la pobreza, el rezago educativo y las carencias en materia de salud, campo y trabajo, incorporó por vez primera la variable étnica como condición de las agencias internacionales (BM y BID, por ejemplo) que financiaban los proyectos de desarrollo. Esto impulsó a los agentes afromexicanos de la Costa Chica a adecuarse a los nuevos lineamientos, donde definir a los sujetos cultural y étnicamente cobraba más preeminencia; y con ello, interpela la necesidad de crear instrumentos jurídicos y estadísticos que definieran a este sector de la población. De esta forma, la “vía étnica” que retoman los agentes del campo afromexicano se enmarca por los cambios políticos, económicos y culturales de la globalización y el neoliberalismo (Hoffmann y Lara, 2014: 33-34).

El modelo de etnicidad por el que optaron las emergentes organizaciones afroamericanas estaba constituido por la visión más clásica de “etnia”, empleada específicamente para las poblaciones indígenas: un grupo social que comparte un origen y una historia en común; un patrimonio material; una lengua, un territorio, una indumentaria tradicional; cosmovisión, costumbres y tradiciones compartidas (*cf.* Bartolomé, 2008). Los militantes por la causa afro en México se percataron de que el proceso histórico por el que los afrodescendientes se incorporan al país hace inviable una delimitación de este tipo: desde su llegada en la época colonial y las posteriores migraciones provenientes de Estados Unidos y el Caribe, se insertaron diferenciadamente en tiempo y contexto, presentando particularidades regionales de acuerdo al lugar en donde se hallan asentadas las poblaciones.¹⁸

En la Costa Chica, intelectuales, militantes, participantes de ONG y líderes de las mismas, llegaron a la conclusión de que antes de iniciar la lucha por el reconocimiento constitucional, histórico y social de esta población, era necesario dar paso a su *etnización*, entendida como “el proceso por el cual se intentan determinar ciertas especificidades culturales de grupos sociales, atribuibles a su ascendencia ‘originaria’, y que tienen que ver con sus rasgos fenotípicos –en alguna medida, y con marcadores étnicos” tales como la lengua, la música y la danza, la gastronomía, el sistema de creencias, etcétera (Correa, 2012: 35); es decir, a partir de ese momento se apostó por el patrimonio cultural inmaterial para lograr su visibilización como grupo social diferenciado (Quecha, 2015).

Para ello, bastaba con recurrir a los inventarios y repertorios elaborados durante la “búsqueda y rescate” de la Tercera Raíz; actualizar o refuncionalizar las tradiciones –aunque éstas no necesariamente se correspondieran con el pasado–

¹⁸En este sentido, los afroamericanos de Veracruz no comparten las mismas particularidades que los asentados en Michoacán, Yucatán, Tabasco o Morelos, por ejemplo. De la misma forma, aunque autodiferenciados como “costeños morenos o negros”, los afroamericanos de la Costa Chica de Guerrero presentan diferentes condiciones –en el ámbito sociopolítico y jurídico– que los de Oaxaca. Así mismo, los Mascogos de Coahuila se identifican mucho más estrechamente con sus vecinos Kikapús que con otros afroamericanos del resto del país. La identidad de los afrodescendientes, en el caso mexicano, es un asunto sumamente complejo que no puede delimitarse siguiendo modelos ajenos a esta realidad. Más que una identidad afroamericana, hay que hablarse de identidades afroamericanas, sumamente volátiles, cambiantes, contextuales y maleables (Hoffmann, 2006).

(Munch, 2016); es decir, se apelaría a “lo sensible” con la finalidad de reforzar el reclamo por su reconocimiento, aunque con ello no se evitara un sesgo folklorizante.

En julio del 2007, el “Foro Afromexicano. Por el Reconocimiento Constitucional del Pueblo Negro de México” convocado primeramente por la asociación Alianza por el Fortalecimiento de las Regiones Indígenas y Comunidades Afromexicanas A.C. (AFRICA) y celebrado en la Costa Chica Oaxaqueña, sienta “las bases para una ruta sistemática en contra de la invisibilidad jurídica y por los derechos del Pueblo Negro” (Reyes y Ziga, 2012: 11). Este foro emite una declaratoria –ampliamente difundida posteriormente– y marca actividades específicas, entre las que destacaba el iniciar un diálogo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) para incorporar en el censo 2010 al pueblo afromexicano como grupo culturalmente diferenciado;¹⁹ visibilizar a la población afromexicana a través de todo tipo de actividades, mayormente culturales; y el crear una red de organismos en pos de una misma meta en común: el reconocimiento. En 2011, en el marco del Año Internacional de los Afrodescendientes declarado por la UNESCO, se celebra en la localidad de Charco Redondo (San Pedro Tututepec, Oaxaca) el Foro “Los Pueblos Negros en Movimiento por su Reconocimiento”, durante el cual se acuerda adoptar el término Afromexicanos para buscar el reconocimiento constitucional; construir una red de organizaciones, instancias gubernamentales y académicos interesados en el tema; diseñar estrategias para visibilizar a los afromexicanos en medios

¹⁹La inclusión de la población afromexicana en el censo 2010 fue infructuosa. A decir del INEGI, el censo piloto realizado en 2009 arrojó los principales problemas: dificultades logísticas, límites presupuestales, y el que las comunidades “no entendieron el término afrodescendiente” (Reyes y Ziga, 2012: 12). Ante esta situación, el PUMC-UNAM inicia reuniones en poblaciones afromexicanas de la Costa Chica Oaxaqueña para dar respuesta a la pregunta de cómo querían aparecer nombradas en el censo. Los avances fueron publicados en 2012 (*Avances de la encuesta piloto de la población negra en la Costa Chica Oaxaqueña*), esfuerzo al que se suma un año más tarde la publicación del *Informe Final de la Consulta para la Identificación de Comunidades Afrodescendientes en México* (2012) de la CDI. El INEGI refrenda su compromiso de incluir a la población afromexicana en la estructura censal del 2015, publicando en 2013 el *Perfil sociodemográfico de localidades con presencia de población afromexicana de Oaxaca*. Y es en el 2015 cuando se realiza la primera encuesta intercensal que incluye la autoadscripción como afromexicano(a): 1.4 millones, es decir, el 1.2% de la población nacional, se reconocieron como tales.

masivos de comunicación; y buscar que se impulsen proyectos educativos, culturales, productivos, de servicios y de protección a los recursos naturales (México Negro A. C., 22 de febrero de 2012).

Puede considerarse a este evento como el que marca, en definitiva, el inicio de las acciones sistemáticas para consolidar el reconocimiento constitucional. A partir de ese momento, los “rasgos culturales”, aunque seguirán teniendo un peso importantísimo para la movilización (la materia prima del elemento performativo del campo afromexicano), no serán ya el único referente discursivo: se incluirá los lineamientos del Convenio 169 de la OIT, los acuerdos derivados de la Declaración y Programa de Acción de Durban para las Comunidades y Poblaciones Afrodescendientes, y la declaración de Naciones Unidas del Decenio Internacional para los Afrodescendientes 2015-2024, así como las acciones que cada uno de los países miembro se comprometió a cumplir.

El campo afromexicano en la Costa Chica

Aunque la corriente etnopolítica afromexicana busca ser alusiva a toda la población afrodescendiente del país, es bien cierto que en términos prácticos, su presencia pareciera limitarse casi exclusivamente a la Costa Chica y por supuesto, en diálogo permanente con la Ciudad de México. Por ello, los dos momentos de la movilización afromexicana no pueden entenderse cabalmente si no es asentándolos en tierra costeña, pues es el lugar que le dio origen y donde el campo afromexicano adquiere mucha más preeminencia.

El rescate de la Tercera Raíz en la Costa Chica principia a través de programas gubernamentales y en mayor medida, de investigaciones académicas. Un iniciador de este primer momento fue Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, quien inicia su trabajo de campo en 1980 en el municipio de Cuajinicuilapa, influenciado significativamente por el trabajo de Aguirre. A partir de su llegada a la Costa

Chica, Gutiérrez Ávila dirige su atención a la poética afromexicana (*afromestiza*, en el propio término empleado por el antropólogo) estableciendo como su “centro piloto” la localidad de San Nicolás Tolentino “debido a lo numeroso de su población y por conservar marcadas características culturales afromestizas” (Gutiérrez, 1993: 18). Cuatro años más tarde, la Dirección General de Culturas Populares le aprueba un ambicioso proyecto de “rescate” de la cultura afromexicana de la región; proyecto en el que participaron Alfredo Sánchez, Javier del Río y Françoise Neff. Con este proyecto se funda el Centro de Cultura Popular Afromestizo de San Nicolás en el que se impartían talleres de danza, versos, cuentos y música. Con este Centro de Cultura se construyen lo que llegarían a ser dos símbolos de la cultura afromexicana de la Costa Chica: *el redondo*, estructura arquitectónica que se optó para el Centro Cultural; y por supuesto, la artesanía (plataforma protagonista de la tradición músico-dancística del mismo nombre), construida ex profeso para las actividades del centro. Estos dos artefactos encarnan lo que la gente de San Nicolás entendería de ahí en adelante como los intereses permanentes de antropólogos y promotores culturales; artesanía y redondo se convierten en el símbolo de las tradiciones de la “tercera raíz” que buscaban *rescatarse y conservarse* en esa década.

Más adelante, en 1988, como ya mencioné, Bonfil Batalla impulsa el proyecto de “Vigencia de la Cultura Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero” que se dedicó a publicar numerosos textos sobre la oralidad de los afromexicanos de esa región, y que impulsó la reaparición de grupos musicales: corrido costeño y son de artesanía. Por su parte, el importante proyecto “Nuestra Tercera Raíz” de Martínez Montiel, realizó una intensa y prolífica labor de investigación y difusión: formó cuarenta y cinco programas en Radio Educación, se editaron videos y cds, se presentaron numerosas exposiciones con el tema de la presencia africana en América y particularmente en México, se editaron cuantiosos libros sobre el tema, y se consolidaron coloquios y seminarios en el ámbito nacional e internacional (Martínez, 2006: 9-11).

Y precisamente una de las iniciativas que apoyó este proyecto (respaldado por la Asociación de Profesionistas de Cuajinicuilapa, Guerrero) fue la creación del primer museo afromexicano del país: el Museo de las Culturas Afromestizas “Vicente Guerrero Saldaña” en Cuajinicuilapa, inaugurado oficialmente en 1999 y cuyo diseño museográfico estuvo a cargo de la misma Martínez Montiel, y en el que se involucró gran parte de la sociedad cuileña (Añorve, 2007: 116). En él, además de un recorrido histórico de la presencia africana en la región, se enfatizan los mismos elementos mencionados en su momento por Aguirre Beltrán, y por supuesto, música y danza (sobre todo el fandango de artesa y la danza de los diablos, ya desde ese entonces) tienen un puesto de honor.

Un actor en la Costa Chica que ha desempeñado un papel de primer orden en la movilización etnopolítica es el Párroco Glyn Jemmott. Originario de Trinidad y Tobago, llega a la Ciudad de México a inicios de la década de los ochenta. En 1984 se instala en la cabecera municipal de Santiago Pinotepa Nacional (Costa Chica de Oaxaca) y poco después se traslada a la localidad de El Ciruelo, donde permanecería más de veinte años. Durante su paso por la localidad se logra consolidar como una autoridad moral en la misma.

A su llegada, su principal interés consistía en concientizar a los lugareños de su herencia africana, motivándolos a que se organizaran en pos de sus necesidades y demandas como *pueblo negro*, y a encauzar el desarrollo comunitario a través de proyectos productivos que mejoraran su calidad de vida. El párroco tenía una predilección por las manifestaciones culturales y estéticas de la región (música, danza y artes gráficas), por lo que la mayoría de sus esfuerzos se dirigían a la promoción e impulso de éstas. Por ejemplo –y como abundaré en capítulos siguientes– es el párroco el primero en prestar atención al fandango de artesa en el lado de Oaxaca, y es quien motiva, apoya y vehicula la recuperación de esta tradición musical, de la mano de Primitivo Efrén Mayrén Santos (cabecilla del rescate de *la artesa* en El Ciruelo).

Como una de sus principales acciones orientadas al empoderamiento de la población afrodescendiente, Glyn Jemmott organiza una reunión en Pinotepa Nacional donde acuden *gente comprometida con la causa afromexicana* de la Costa Chica; reunión con la que se funda el Comité de Pueblos Negros en 1996. A partir de ese comité, se convoca para el 14, 15 y 16 de marzo de 1997 al Primer Encuentro de Pueblos Negros, evento que se efectuaría en El Ciruelo, y donde la presentación musical estelar corrió a cargo del grupo de fandango de artesa.

En ese primer encuentro acudieron veinticinco pueblos con población afromexicana costachiquense (tanto de Guerrero como de Oaxaca), reunión que tenía por motivo principal discutir la presencia cultural afrodescendiente en México; investigar sobre su historia cimentada en la esclavitud y el cimarronaje; y pensar qué caminos depararían el futuro del *pueblo negro*. Es así que se acuerda celebrar ese diálogo en forma de “encuentro” año con año a partir de entonces, para pugnar por la “dignidad cultural, buscar el reconocimiento en la Constitución Mexicana, y buscar un espacio en el mapa cultural de México” (página oficial de México Negro A.C.).

A partir del Primer Encuentro, en 1998 se funda oficialmente México Negro A.C., dirigida en gran medida por Jemmott pese a que formalmente no es parte de ella. En la actualidad, los Encuentros de Pueblos Negros han trascendido a la sociedad civil que no necesariamente es afrodescendiente, nacional e internacionalmente; así como a la academia en México y en otros países del continente americano e inclusive, de África. Esto permitió que muchos organismos y actores más (entre instituciones, asociaciones y organizaciones civiles y gubernamentales, investigadores, estudiantes, etcétera) se acercaran a las prácticas culturales y estéticas de esta población, difundiéndolas a una escala mayor. Desde entonces, la danza (de los diablos, principalmente), la música (fandango de artesa), la gastronomía y la forma dialectal del español de la zona, se abrieron paso con fuerza, mostrándose en numerosos eventos, foros, encuentros, y coloquios -la enorme mayoría de ellos pertenecientes al campo afromexicano- con lo cual su

importancia como especificidad cultural se legitima foro a foro, coloquio a coloquio, y encuentro a encuentro.

Aunque efectivamente se dio lo que pareciera una *excesiva esencialización de la africanía* manifestada en la performatividad del discurso de “concientización y empoderamiento” de Jemmott (y de México Negro), también es cierto que se impulsaron acciones como la construcción de la biblioteca “Tercera Raíz” en El Ciruelo, y la impartición de talleres de pintura, dibujo, escultura y grabado sobre madera, que, junto con la conformación de redes y alianzas con artistas y otras organizaciones internacionales, abrieron espacios y caminos para el desarrollo creativo de niños y jóvenes afromexicanos.

Quise detenerme en la figura de Jemmott porque la considero el puente que une el 1er momento con el 2do de reclamo público. La presencia del párroco en la Costa Chica, su posición como anglófono, su preparación académica y su legitimada autoridad moral, significaron un lazo entre las comunidades afromexicanas y las universidades estadounidenses, sobre todo las pertenecientes a la Asociación de Universidades Negras (*Black College Association*), lo que devino en la incidencia de posturas afronorteamericanas en los posteriores foros y *encuentros de pueblos negros* donde figuraba México Negro, junto con la difusión a otras latitudes de la lucha afromexicana y de sus expresiones culturales (“lo sensible”).

Iniciando el segundo momento de la afro-movilización, cobran impulso y relevancia tres organizaciones que, aunque al principio sólo estaban motivadas por la recuperación y promoción de la identidad cultural a nivel local, paulatinamente fueron apropiándose del discurso afro-reivindicatorio: La Casa del Pueblo de la localidad de José María Morelos (Costa Chica de Oaxaca), México Negro y AFRICA. En lo posterior, irían apareciendo otras con “trayectorias organizativas y políticas importantes” que “se sensibilizaron y retomaron el tema afro”: Ecosta Yutucuii, Purpura A. C., Enlace de Pueblos, Organizaciones y Comunidades Autónomas A. C. (ÉPOCA), Colectivo Pinotepa, Organización de Desarrollo Étnico Comunitario Afrodescendiente A. C. (ODECA), Socpinda A. C.,

Radio Cimarrón, entre otras más, tan sólo en la Costa Chica (Hoffmann y Lara, 2014). Jóvenes Indígenas y Afromexicanos en Conexión, Afrodescendencias A. C., el Colectivo Afro-Tamiahua Veracruz, Fondo Semillas, entre otras tantas del número creciente de organizaciones, aunque no tienen sede en tierras costachiquenses, mantienen un diálogo y contacto constante.

Esta diversidad hace ostensible el número creciente de las “arenas de movilización local y étnica” y, por supuesto, permite suponer que los líderes de esas organizaciones tienen trayectorias diferenciadas aunque con referentes comunes. De acuerdo al análisis de Hoffmann y Lara (p. 31-33), algunos son profesionistas y figuras intelectuales en la región; otros fueron en su momento funcionarios de gobierno, o líderes comunitarios; hay quienes tienen por meta el desarrollo y empoderamiento de sus comunidades, otros buscan hacer eco internacionalmente, y otros más, se inclinan por posicionarse en algún partido político. Las motivaciones de cada uno de los líderes no son triviales, por el contrario, se vuelven fundamentales para comprender cómo se da la participación de la población afromexicana en la movilización política de la región.

Si bien es cierto que la corriente etnopolítica afro cada día adquiere más fuerza y presencia a nivel nacional e internacional, no puede omitirse la por demás endeble o apática participación local: en realidad, los miembros de estas organizaciones son tan sólo un puñado de personas –unas decenas–, la mayoría jóvenes estudiantes y, recientemente, la participación de las mujeres ha ido en aumento.

A lo largo de mi trabajo de campo realizado en la Costa Chica (desde el 2011, aproximadamente), he atestiguado el efectivo incremento de la participación local -sobre todo de mujeres jóvenes- en la movilización política afromexicana. No obstante, el grueso de la población no participa activamente o no lo hace en forma regular, y más aún, muchos se niegan conscientemente a participar. Un considerable número de pobladores tilda de “politiquerías” las acciones emprendidas por las diversas organizaciones de la región, otros más, sobre todo

las personas de la tercera edad, desconocen por completo su funcionamiento –o inclusive su existencia.

En el ámbito rural, la figura del líder carismático es decisiva para la adhesión a los movimientos políticos, y el caso costachiquense no es la excepción. Las razones de por qué participan o no en tal o cual organización civil o gubernamental, dependen en gran medida de si agrada o no el líder en turno. Y no solo eso, también las relaciones y redes solidarias de los líderes se vuelven básicas. Por ejemplo, si sé que mantiene vínculos estrechos con el presidente municipal, quien es por demás corrupto y mal funcionario –como varios habitantes de Cuajinicuilapa denuncian–, es lógico que yo no quiera ser partícipe de esas redes, que rechace tajantemente a la organización, y que me formule una imagen negativa de todos sus miembros. Al contrario, si se relaciona con el agente de la localidad, quien ha demostrado compromiso con el pueblo, no dudaré en dar mi apoyo a la causa. Infortunadamente, el primer caso es el más común, al menos en lo que he tenido oportunidad de escuchar y presenciar.

Como yo lo percibo, la no participación activa de los afrocostachiquenses en la movilización política puede tener esta explicación: el que sencillamente no contemplan la necesidad de reconocerse como tales, pues su identidad se enmarca más en términos locales-costeños mucho más complejos (*cfr.* Hoffmann, 2006); y aunado a ese hecho, la triste e indignante realidad de estar acostumbrados a ser engañados y defraudados por las corruptelas no solo de los presidentes municipales y otros altos mandos (de Ometepec, Cuajinicuilapa y Santiago Pinotepa Nacional, por ejemplo), sino también de los dirigentes y funcionarios de sus propias localidades, y de los que se hacen llamar “representantes del pueblo afromexicano”, quienes en más de una ocasión han llegado a mis oídos descritos como “estafadores” y cleptómanos. Por supuesto, nos gustaría pensar que estos son casos aislados, y que en general priman las intenciones sinceras y de buena voluntad.

Lo anterior no es cosa menor, en lo absoluto. Aunque de entrada, las malas prácticas de unos cuantos miembros del movimiento político afromexicano no desacreditan (o no debieran desacreditar) la lucha y la intensa labor de militancia, sería ingenuo y hasta irresponsable suponer que no las afecten. Una movilización como ésta, que pugna por justicia, igualdad y equidad, por simple congruencia lógica (y moral) no debería tolerar actos de corrupción y envilecimiento, sin importar de quién provengan. Quizá un modo de acercarse más a la población *común* costachiquense y motivarla a que se haga partícipe y consciente de lo urgente de estos embates, sería reparar la confianza vilipendiada de tantas mujeres y hombres que han extraviado su capacidad de creer en las buenas acciones. Sin duda, esta *pérdida de fe* es resultado de un abuso sistemático (desde la Colonia y hasta el día de hoy) que los autoriza a decir “no más”, y a *desafiarnos*²⁰ continuamente.

III. El “montaje de voces expertas” y la legitimación de lo africano

Se dijo ya que en la movilización afromexicana, en un momento saltó a la vista la urgencia de re-encontrar la tercera raíz (ignorada o perdida), y que ese reconocimiento y posterior promoción de rasgos culturales estuvo a cargo de instituciones (Conaculta, Dirección General de Culturas Populares, y las instituciones de cultura de Guerrero, Oaxaca y Veracruz) quienes hicieron su propio “reparto de lo sensible”: qué marcadores culturales, qué discursos y sobre todo, qué voces y qué portavoces. Posteriormente, en un contexto de multiculturalismo, la vía étnica se abre brecha como la *mejor* opción para luchar

²⁰El desafío es una provocación, un llamado desde afuera (*pro-vocare*), un deshacer la promesa o la confianza en el otro (*de-fier*, retirar la fe). Es al mismo tiempo, una transgresión de lo esperado y lo previsible; una declaración provocadora que obliga al desafiado a responder, a riesgo de deshonorarse a sí mismo (ver José Antonio Marina, El diccionario de los sentimientos, Anagrama, Barcelona, 1999). Cuando digo que el afromexicano o la afromexicana de la Costa Chica *nos desafían con su desconfianza*, hago un llamado de atención: ¿cómo responderemos, a riesgo de deshonorarnos y deshonorarlos? Tal provocación ya no puede ser ignorada más tiempo.

por sus derechos (de salud, educación y trabajo, principalmente), reclamar políticas públicas acorde a sus necesidades, y consolidar su reconocimiento como sujetos históricos-políticos.

Optar por la etnización de los afromexicanos (por lo menos los de la región costachiquense) como una estrategia política, implicaba el “montaje de voces expertas” que dieran peso y legitimidad al discurso; considerando que la dinámica de esta población (las alianzas matrimoniales y el intercambio cultural y económico continuo con la población indígena y blanca-*mestiza* de la zona) hacía muy difícil que por sí sola, pudiera considerársele como un grupo étnico a la manera indígena (una lengua, una vestimenta, una cultura, todas bien diferenciadas y autodiferenciadas de otras). El listado de *rasgos con herencia africana* sería la materia prima para fraguar una especie de sello de garantía étnico, donde el sesgo esencialista parecería no poderse evitar: “En lo sucesivo los eventos y los productos culturales (festivales, fiestas, conferencias, videos, discos compactos) exhiben a ‘África’ en sus programas y participan en procesos de reconstrucción y de invención identitaria a veces sorprendentes por su rapidez y éxito” (Hoffmann, 2006: 121).

El conocimiento de los expertos (investigadores, académicos e intelectuales) es fundamental para el éxito que ha tenido la reiteración de la *raíz africana* de las prácticas afromexicanas; y para su difusión, promoción y posicionamiento como marcadores étnico-identitarios (performativos) por antonomasia. Abélès y Badaró asocian metafóricamente a estos expertos (legitimadores y referentes de autoridad) con la figura del montajista de imágenes:

El montajista es una figura que no deja huellas en la imagen que produce. Su *expertise* no sólo reside en el conocimiento del contenido de las imágenes, son también en los criterios que utiliza para ensamblar los fragmentos de un modo específico [...] El montajista corta, pega, agrupa y asocia fragmentos dispersos, disminuye o acentúa ciertos aspectos, para producir una forma visible que no se opone a una imagen supuestamente verdadera de la realidad, sino a otras formas visibles producidas por otros actos de montaje (2015: 94-95).

En el caso del campo afromexicano, aunque la imagen y la acción (de nueva cuenta, “lo sensible”) son sustanciales para lograr el impacto deseado (la visibilidad del Afromexicano), es en el plano del discurso donde empieza y termina por autenticarse *lo africano*. Por supuesto, el discurso también apelará a “la sensibilidad”, pues la intención narrativa dará la pauta para aquello que el lector-espectador deberá percibir-sentir. Por ello, siguiendo la propuesta de ambos autores, es importante subrayar el acto del “montaje de voces” y la figura del montajista.

De manera muy general, los montajistas en el campo afromexicano son investigadores, académicos y estudiantes (de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, o miembros de universidades extranjeras), funcionarios y promotores culturales (instituciones culturales), representantes (el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Unesco) e intelectuales de cada región (Costa Chica y Veracruz, quienes tienen más presencia dentro del mismo). Viendo esta multiplicidad de espacios y actores es razonable argumentar que por demás, se está hablando de un campo afromexicano heterogéneo y en movimiento.

En coincidencia con el doble legado de Herskovits que Price y Price señalan, para Carlos Correa (2012) existen dos posturas respecto al “montaje” afro-reivindicatorio: 1) una tendencia esencialista-etnicista que rastrea especificidades y raíces de africanía basándose en lo histórico, y que apela a un irrompible vínculo con “África” y su diáspora (casi a la manera de Herskovits); o, en su versión más moderada, que enfatiza el prefijo afro (mexicanos) aludiendo a la “evidente influencia africana” en prácticas religiosas, artísticas, gastronómicas, lingüísticas, etcétera, y que pone el acento en el pasado de esclavitud y cimarronaje. Este *esencialismo estratégico* (Spivak, 1990; Oslender, 2008) aunque bien pudo ser la opción en su momento, hoy deja entrever más dificultades que atajos. Por ejemplo: minimiza los procesos de intercambio sociocultural que tuvieron lugar desde hace

más de cinco siglos, reduce la “identidad afromexicana” a un listado de caracteres, crea un estereotipo del Afromexicano (inclusive racializado), sesga la realidad heterogénea y creativa de las comunidades y forza un vínculo con África (en abstracto) que el común de los sujetos no termina por aprehender.

Y 2) un enfoque de *re-creación cultural* (Mintz y Price, 2012) que privilegia los procesos creativos de adaptación, una vez que llegan (forzados y violentados, casi en su totalidad) hombres y mujeres africanos de una gran cantidad de culturas distintas a América; que no niega la permanencia de elementos rastreables como africanos (y aquí busca concretizar: de qué parte de África, qué lengua, qué cultura) pero que subraya más la creación, adaptación, apropiación y transformación, y el valor que estas poblaciones tienen en sí mismas, en tanto hacedores de comunidades afrodescendientes específicas y localizadas (“correspondencias innecesarias”; *cfr.* Hall, 2010b: 193-220); y sobre todo, que el dedo no está en África-abstracta, sino en las historias locales. Conuerdo con otros en que éste último enfoque resulta mucho más adecuado a la realidad de las poblaciones afromexicanas –específicamente en la Costa Chica– pues permite una visión no esencializada ni reducida de las mismas, e invita a pensar en términos mucho más complejos, cómo es que se han articulado con otra población (indígena, por ejemplo), cómo conforman su sentido de pertenencia y cuáles serían las necesidades y demandas más acordes a su realidad.

Como iré argumentando a lo largo de los capítulos subsecuentes, es el enfoque esencialista el que prima hoy en la movilización política afromexicana, y que de manera importante, ha sido apropiado, reelaborado y reinterpretado por intelectuales locales, líderes de organizaciones, políticos, maestros, estudiantes y otros tantos miembros de la sociedad costachiquense. Los trabajos de estos “montajistas” llegan a manos-oídos-ojos de la gente en forma de artículos de divulgación, notas periodísticas, reportajes de televisión y documentales que se presentan en la Costa. Así, habrá quienes *de oídas* sepan que sus antepasados vinieron de un lugar lejano llamado *África*; habrá quienes reelaboren las narrativas

respecto a sus tradiciones músico-dancísticas (o gastronómicas, o herbolarias) e incluyan el factor “África” en ellas; o los menos, jóvenes con acceso a tecnología e internet, buscarán en YouTube algo de “música o danza africana” sólo por curiosidad (Varela H., 2017). La fuerza que se adquiere con la repetición contribuirá a crear otras historias, otras miradas:

El montaje modifica el campo perceptivo creando realidades políticas nuevas a través de la asociación de fragmentos -imágenes, conceptos, espacios, actores, instituciones- que permanecían dispersos o contrapuestos (Abélès y Badaró, 2015: 95).

Es decir, “el montaje de voces” plasmado después en la performatividad de lo sensible (lo previamente seleccionado como tal) creará -inventará- realidades políticas, es decir, ficciones reguladoras: invenciones acordes a la lógica imperante del campo afromexicano.

**

Este campo político e intelectual constituye el escenario-contexto en el que se desarrollan los diferentes tipos de invención de la Música Afromexicana. Por él transitan distintos actores y personajes, y sin ser dirigidos por un único y reconocible “director”, van modelándose valores y percepciones en torno a la danza de los diablos y al fandango de artesa. Cada una de estas “ficciones” será descrita y analizada a continuación.

CAPÍTULO 3

La Costa Chica, espacio y motivo de Invención Resiliente

*¿Veis el misterio de nuestro dolor:
lidiar con la pobreza
al tiempo que cantamos y soñamos cosas bellas
y que nunca maldigamos la calidez del aire
ni la fruta cuando está sabrosa
ni las luces que con suavidad rebotan en las olas?*
Ben Okri, «Elegía africana»

*Sangre que quema, corazón que aprieta.
Es África que grita entre las venas,
ancestro que aprisiona, que sujeta,
que exige libertad y no cadenas.*
Lucrecia Panchano, «Afrodescendencias»

*¡Almas anchurosas y libres
vigorizaban los pechos y las manos cautivas!
Una doliente humanidad se refugiaba
en su música oscura de vibrátiles fibras...
-Anclados en su dolor anciano
iban cantando por la herida...-*
Jorge Artel, «La voz de los ancestros»

La cultura –en un sentido muy prístino– puede considerarse como esa capacidad humana para crear un mundo propio, para inventarlo (Steward, 2014: 17). Tras el desarraigo, la violencia de la mutilación cultural, el despojo al que fueron sometidos hombres, mujeres y niños por la trata esclavista trasatlántica, lo que fue una de las mayores tragedias de la humanidad, ¿cómo no exacerbar el hecho que, “de las cenizas de la muerte y de la destrucción”, los africanos y afrodescendientes encontraran de algún modo, la fuerza para seguir adelante (Price, 1992: 62) y se inventaran de nuevo?

Es lo que a lo largo de este capítulo intentaré resaltar: la Costa Chica como un espacio geográfico y cultural en donde los afrodescendientes se dieron a la creación y recreación de elementos culturales (materiales e inmateriales), la gran mayoría de ellos resultado del contacto interétnico entre esta población y la

indígena nativa y la mestiza; un contacto que devino, además, en intercambio cultural, préstamo, apropiación y adaptación. La Costa Chica como espacio y motivo.

En una primera parte ofreceré un esbozo histórico de la presencia afrodescendiente en la región, destacando la importancia no sólo del trabajo esclavo sino en mayor medida, de la labor ganadera. Sostengo que la dupla cimarronaje-vaquería adquirirá no únicamente importancia discursiva en el ámbito político, sino que dejará una profunda impronta en las manifestaciones estéticas afrodescendientes (música, danza, arte verbal) y en las formas de representación de los otros (indígenas, mestizos²¹ y foráneos) y de autorrepresentación. En un segundo apartado realizo la necesaria contextualización etnográfica de la región, haciendo énfasis en la cultura afrocostachiquense, específicamente en su amplia diversidad de músicas y danzas, elementos que pueden considerarse como marcadores de identidad interétnicamente hablando. Por último, explicaré el concepto de Invención Resiliente, y cómo en el presente se hace uso del pasado y la memoria para apostar políticamente a un futuro deseable.

I. Contar el pasado. Esbozo histórico de los afrodescendientes en México y la Costa Chica

Pese a que hasta el día de hoy la historia de los afrodescendientes en México, desde su llegada en el siglo XVI y hasta nuestros días, es una historia velada pero “cuyos testimonios dejan entrever la importancia de su participación en la construcción y devenir de nuestro país... un complejo entramado con indígenas y europeos que

²¹El término *mestizo* se empleará de la manera en que se entiende en la Costa Chica, es decir, como aquél sector de la población que controla y detenta el capital económico y político (y al que también suelen referirse como “blancos” o “ricos”) y que se asienta en los centros rectores de la región: Santiago Pinotepa Nacional (para el caso de Oaxaca) y Ometepec (para el caso de Guerrero). De tal forma, la estratificación social y económica en la región, puede interpretarse “en términos de posiciones en el espectro étnico regional” (Hoffmann, 2007: 102). No obstante, es necesario enfatizar que existe una marcada estratificación económico-social al interior de este sector poblacional, así como en el conformado por indígenas y afrodescendientes. Es decir, la población es económica y socialmente heterogénea.

no ha sido reconocido ni valorado con justeza” (Velázquez e Iturralde, 2016: 7), cada vez estamos más cerca de comprender ese entramado, y más interesados en ello. Como afirma Richard Price, por fin estamos comenzando a “desenredar la maraña de hilos que unen destrucción e invención, muerte y creación” (Price, 1992: 34). Y es que la historia de la presencia afrodescendiente en México y en el resto de América está teñida de sangre y dolor, marcada por el fuego. Paradójicamente, es (in)justamente de ahí que brotó la creación, las llamadas *culturas afroamericanas*; y cualquier aporte de éstas a la cultura nacional –del país americano cualquiera que se nombre– está irremediabilmente ligado a esa tragedia primera: la trata esclavista.

Considerando el espacio del que dispongo, y el hecho que se ha escrito un considerable número de artículos y libros referentes a la presencia africana en México durante la época colonial,²² mi intención es únicamente ofrecer un marco sintético en el que quiero destacar tres puntos: 1) la diversidad de culturas africanas llegadas al Nuevo Mundo, su desarraigo y violento despojo; 2) el continuo y prolongado contacto interétnico entre africanos, indígenas, iberoamericanos e inclusive asiáticos; y 3) el acto de creación, de apropiación y de reinención cultural como una forma de hacer frente a los dominadores, pero también como un objetivo universal de los seres humanos: sobrevivir.

La llegada de los conquistadores europeos trajo consigo cambios drásticos en la demografía de nuestro territorio. Por una parte, la transmisión de innumerables enfermedades que diezmaron la población nativa; y por otra, la inserción forzada de hombres, mujeres y niños africanos que con su llegada a América serían esclavizados y diseminados por todo el continente para sustituir la

²²Al respecto puede consultarse: Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; Juan Manuel de la Serna(coord.), *Pautas de convivencia étnica en la América Latina colonial (indios, negros, pardos, mulatos y esclavos)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2005; Luz María Martínez Montiel (coord.), *La presencia africana en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; María Elisa Velázquez, y Ethel Correa (comp.), *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005; María Elisa Velázquez y Gabriela Iturralde, *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, segunda coedición, 2016; entre otros más.

fuerza de trabajo indígena. ¿La razón? Las enfermedades traídas por los conquistadores (así como los parásitos de los animales que transportaban con ellos), desconocidas para la población nativa y por tanto, incapaces de hacerles frente, diezmaron la población indígena dramáticamente. A esto se aunó la prohibición de esclavizar a los indígenas, desde mediados del siglo XVI, además del genocidio temprano. Con esto, la Colonia requirió de mano de obra adicional que sustituyera a la perdida, y vio en la población africana su *mejor* opción. Así, la esclavitud se convirtió –durante un tiempo– en el mejor medio de producción económica para la Corona Española.

Estos hombres, mujeres y niños arrancados de su continente, provenían de las cuatro principales factorías de trata: Santiago-Cabo Verde (cuya área de extracción abarcaba las inmediaciones de Senegal, Gambia, Guinea y Guinea Bissau); San Jorge de la Mina (el litoral de Ghana y Costa de Marfil, la llamada Costa de Oro); Santo Tomé (que extraía esclavos de Ghana, Togo, Benin, Nigeria y Camerún); y San Pablo de Luanda (la zona de Gabón, República Democrática del Congo y Angola); es decir, mayormente de las regiones de la Costa Occidental y África Central (*cfr.* Aguirre, 1972; Ruiz, 2016).

En la primera mitad del siglo XVI –los cincuenta años inmediatos a la Conquista– la mayoría de los africanos introducidos provenían de embarques de la Región de Cabo Verde (wolof, serer, tucolor, bañun, mandinga, landuma, beafada, nalu, entre otros más) con su propia cosmovisión y matriz cultural (y conocimientos musicales). A finales de ese mismo siglo, a estas culturas se le suman las provenientes de África Central, y ya avanzado el siglo XVII se da la introducción de esclavos provenientes de los reinos bantúes del centro del continente africano (*cfr.* Aguirre, 1972; Ngou-Mvé, 1994; Thomas; 1998; Velázquez e Iturralde, 2016). Según Aguirre Beltrán, los africanos de la factoría de Cabo Verde y más tarde, los de San Pablo de Loanda, serían los que más influencia tendrían en el país.

También llegarían a México africanos y afrodescendientes procedentes de Oceanía, a través de la Nao de China –que arribaba al puerto de Acapulco– y más adelante, para el siglo XIX y XX, atracaron a este país provenientes de diferentes partes de América y el Caribe. Entraban por el puerto de Veracruz para más adelante ser trasladados a la Ciudad de México, o bien, llegaban al Puerto de Acapulco donde se destinarían al trabajo en la vida doméstica en casas, conventos y colegios, y en calidad de libres, desempeñando oficios de pintores, zapateros e incluso arquitectos. Estancias ganaderas, haciendas mineras y plantaciones de caña de azúcar, algodón y cacao, a lo largo y ancho del país fueron otros de los destinos. Aunque estos puertos eran los únicos autorizados –y más adelante el de Campeche–, existían numerosos puertos menores por donde accedían a la Nueva España por contrabando (Domínguez, 2016). Es por ello que la presencia afrodescendiente se distribuye en diferente medida por varios estados de la república: Veracruz, Yucatán, Michoacán, Morelos, Tabasco, Campeche, Guerrero y Oaxaca, entre otros; adquiriendo características particulares dependiendo de la región en la cual se asentaron y las dinámicas de interacción propias de la zona.

En un principio la gran mayoría llegaba en calidad de esclavos, actividad que se volvió con el tiempo poco rentable para todo el país, y muchos transitaron de ser esclavos a trabajadores *pagados*. Sin embargo, hay que subrayar que no todos los africanos llegados al nuevo continente arribaban a él en calidad de esclavitud. Muchos de ellos llegaban como personas libres, y otros más, con el paso del tiempo, podían conseguir su libertad.²³ Esto se lograba de distintas maneras, por ejemplo, que *el amo la otorgara* en testamento o en vida; que el esclavo consiguiera dinero suficiente para pagar *su precio*, o por medio de alianzas matrimoniales con personas libres, es decir, indígenas, españoles y criollos (Velázquez e Iturralde,

²³La traza histórica de los africanos y afrodescendientes en América no podría estar completa sin señalar el papel primordial que tuvieron los “conquistadores negros” en el proceso de la conquista española, así como de las milicias de pardos y mulatos. Al respecto consúltese: Matthew Restall, “Los conquistadores negros: africanos armados en la temprana Hispanoamérica”, en J. M. de la Serna (coord.), *op. cit.*, pp. 19-72.

2016), lo que sin duda también fungió como un aliciente para los matrimonios y las alianzas interétnicas.

En algunos casos, muchos esclavos y esclavas huían a regiones apartadas o de difícil acceso formando comunidades libres llamadas *palenques*, y a los esclavos autoliberados se les conoció como *cimarrones*. El fenómeno del cimarronaje²⁴ no es exclusivo de México, pues se documentan actos de rebeldía que tuvieron lugar también en Brasil, Colombia, Cuba, Venezuela y Perú, por mencionar algunos. Gonzalo Aguirre Beltrán (1972) calcula que para 1570 existían alrededor de 2000 “negros huidos y cimarrones”, siendo la región de Veracruz la que presenció los casos más importantes de palenques de cimarrones y levantamientos armados: San Lorenzo de los Negros (Yanga) en 1613 y los Morenos de Amapa, en 1769; aunque en la Ciudad de México se dieron las primeras conspiraciones y revueltas documentadas, en 1537 y 1612 (Reynoso, 2005). Empero, no siempre las huidas terminaban en la conformación de palenques, pues dependía tanto del número de esclavos conjurados como de sus objetivos y sus causas, además del tiempo del que disponían; las hubo individuales, de grandes grupos y masivas; pacíficas y violentamente armadas, temporales y definitivas, es decir, en las que se terminaba residiendo en sitios apartados, inaccesibles o de muy difícil acceso (González, 2013: 64).

Todas estas situaciones –el cimarronaje, la adquisición paulatina de la libertad, el contrabando, etcétera– hace difícil establecer una cifra exacta de los africanos introducidos en la Nueva España. Según los datos de *The Trans-Atlantic Slave Trade Data base*, entre 1501 y 1875 se introdujeron más de 12.5 millones personas esclavizadas en este continente, y se calcula que para el fin de la esclavitud, alrededor de 250 mil africanos y afrodescendientes se encontraban en territorio mexicano (Palmer, 2005: 29; Velázquez, 2006: 30). Estos datos, por

²⁴Para ahondar sobre el cimarronaje en América: Richard Price (comp.), *Sociedades cimarronas*, (1981); y Germán Carrera Damas, *Huida y enfrentamiento. África en América Latina*, Siglo XXI, México, 1997. Acerca de la rebelión de Yanga véase: Adriana Naveda. “De San Lorenzo de los Negros a los Morenos de Amapa: cimarrones veracruzanos, 1609-1735”, en Rina Cáceres (coord.), *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2001, pp. 157-174.

supuesto, no contemplan el comercio ilegal y el contrabando de esclavos, ni a aquellos que por infortunio nacieron esclavos en el Nuevo Mundo, con lo que el número aumentaría drásticamente.

Las Costas de la Mar del Sur, como se le nombraba a la región de la Costa Chica durante la época de la colonia, era antes de la llegada de los conquistadores (y especialmente de Pedro de Alvarado en 1522) el antiguo reino de Tututepec. La diversidad cultural que caracteriza en la actualidad a esta región estuvo presente desde tiempos prehispánicos, pues el antiguo territorio se conformaba por reinos y provincias de nahuas, mixtecos, chatinos, amuzgos y zapotecos, así como por la presencia de dos grupos seminómadas: los yopes y los chontales de Oaxaca (Widmer, 1990). Arriba señalé la necesidad de manos trabajadoras por parte de los conquistadores europeos, lo que requirió la adquisición de personas secuestradas de su lugar de origen y forzadas a trabajar como esclavos y esclavas en América en un sinnúmero de actividades. Es así que la presencia específica de africanos en la Costa Chica se debe a que en esa región se establecieron haciendas dedicadas a la ganadería, al algodón, la caña de azúcar y al cacao, principalmente; y los africanos esclavizados y libres allí asentados se convirtieron posteriormente en encomenderos, arrieros, capataces, vaqueros y caporales, trabajadores de trapiches de caña, pescadores y trabajadores del campo.

La población indígena que tradicionalmente habitaba esas regiones fue despojada de su tierra y forzada a trasladarse a terrenos más altos, por lo que a partir de entonces las relaciones entre afrodescendientes e indígenas tendieron a volcarse en hostilidades y asimetrías, quizá porque estos afrodescendientes eran para los indígenas, con justeza o sin ella, los encargados de “ejercer las tareas más sucias de la dominación”, eran “el brazo del dominador español para ejercer la violencia” (Campos, 1999: 171-172).

Además de lo anterior, la Costa Chica se alude con frecuencia como una región donde se establecieron gran cantidad de cimarrones. Sin embargo, no son pocos los estudiosos que consideran que la concentración de afrodescendientes se

conformó por el establecimiento de trabajadores de las haciendas y estancias, y por la considerable incomunicación y marginalidad de esa zona respecto a otras partes del país, en mayor medida, y no tanto así por la conformación de palenques, como señala Arturo Motta (2006) y el propio Aguirre (1958). Lo cierto es que los palenques fungieron, además de espacios de resistencia, como espacios de interacción social en donde los afrodescendientes podían reproducir o reelaborar ciertos aspectos de su vida, su cultura y su cosmovisión, como la música y la danza, recordando que originalmente provenían de numerosas culturas (wolofs, sereres, mandingas, reinos bantúes, etcétera), por lo que sus lenguas, prácticas y cosmovisiones eran diferentes entre sí. Sin embargo, más que la reproducción exacta de sus prácticas socioculturales, a su llegada al continente americano los africanos y afrodescendientes (re)crearon e improvisaron prácticas, artificios y soluciones conforme a lo poco existente que tenían a su disposición, en el sentido material como inmaterial.

Al término de su investigación respecto a las Costas de la Mar del Sur, Rolf Widmer reflexiona lastimosamente:

Solamente después me di cuenta hasta qué grado la inmensa miseria en que viven las comunidades actuales es consecuencia y reflejo de la desarticulación del medio en el siglo de la conquista, evalué la magnitud del “desajuste cronológico” entre la realidad costeña, reducto de técnicas prehispánicas de patrones de comportamiento propios del siglo XVI, y el discurso oficial que promovía la modernidad o, incluso, la posmodernidad (Widmer, 1990: 17).

¿Cómo se llega a esta conclusión, a esta certeza contundente? Siguiendo los estudios clásicos de Aguirre Beltrán (1958) puede argumentarse que la región de la Costa Chica atravesó por al menos tres episodios álgidos, tres “shocks” que determinaron el rumbo de su historia. El primero de ellos fue sin lugar a dudas, el genocidio: el aniquilamiento de gran parte de la población indígena, ya fuese por el asesinato cínico, la sobreexplotación y la enfermedad en los primeros años de la conquista, o el despojo de sus tierras –sus medios de subsistencia. Relacionado

directamente con este último se encuentra el segundo acontecimiento sin precedentes: la penetración de africanos y afrodescendientes a la zona.

Y el último -relacionado directamente con el segundo- fue que, privilegiada geográficamente (y distanciada respecto al centro del país) esa porción de la costa del Pacífico se torna propicia para la fundación de estancias ganaderas dedicadas a la cría de ganado vacuno y caballar, y de haciendas dedicadas a la caña de azúcar, al cacao y al algodón; suceso que devendría en caciquismo, despojo y apropiación de las riquezas por un puñado de terratenientes (siempre “blancos” o mestizos). La ocupación de mulatos y pardos se vuelve imprescindible, con lo que son traídos algunos como esclavos pero en lo posterior como trabajadores “libres”. Se tiene noticia además, de un número considerable de palenques cimarrones en diferentes puntos de la Costa (cercano a lo que hoy es Cuajinicuilapa por un lado, y Huatulco por otro), cuyos habitantes, esclavos huidizos, tal vez vieron en las estancias ganaderas una opción propicia para obtener sustento; lo mismo que los esclavos escapados de las minas de Taxco (Reynoso, 2010).

Para el presente análisis, resulta de sumo interés el que como trabajadores, además de trapicheros, pescadores, arrieros o campesinos -actividades secundarias- los afrodescendientes se desempeñaran como capataces, encomenderos y vaqueros. El negro capataz o encomendero gozaba de relativa autoridad sobre los indígenas, al grado que no dudaba en explotarlos y en dar muestras de abuso de poder. Como Luis Campos acusa, es casi un hecho que los indígenas costachiquenses no los veían más que como el brazo dominador, la encarnación de la violencia efectiva (Campos, 1999). Por supuesto, esta situación debe tratarse con mesura, pues aunque factible, no debe dejarse de lado el que aún con relativa libertad los africanos y afrodescendientes coloniales estaban sujetos al control de amos y patrones, quienes tampoco dudarían en propinar castigos inimaginables ante el menor alegato; por supuesto, ni una ni otra son justificables.

Los vaqueros, por su parte, son vistos por Aguirre como los “efectivos pobladores de la Costa” desde mitad del siglo XVI (1958: 57), pues constituían la

principal fuerza trabajadora de las estancias ganaderas. Para finales del siglo XVII y principios del XVIII, en la Costa Chica se hallaban más de 600 familias descendientes de esclavos africanos (Reynoso, 2010: 166).

Además, existen menciones documentales sobre la preferencia por los africanos de la zona de Senegambia debido a su fama como jinetes y vaqueros, quienes podían valer más que los provenientes de otras regiones (*cf.* Ruiz, 2016: 178-179, nota al pie). Lo anterior quizá explica y refuerza el hecho de que la vaquería esté tan significativamente arraigada tanto en las expresiones músico-dancísticas de los afrodescendientes, como en su apreciación masculina de *valentía*, una condición sumamente valorada entre estos hombres (como corridos y dichos populares anuncian) y aclamada –y apropiada– por mujeres (como un sinnúmero de versos femeninos delatan).²⁵

Hasta el día de hoy, el *complejo ganadería, la vaquería* “y su aneja cultura para dicha zona costeña habrían sido el ethos hegemónico hetero y autoidentificadorio, no a la incondicional violencia” (Motta, 2006: 117). Es decir, que para comprender la historia de los afrodescendientes en las Costas de la Mar del Sur habríamos de remitirnos a ese complejo vaqueril más que a lo que Aguirre Beltrán llamó “ethos violento”, lo que él consideraba como una condición indispensable para la supervivencia de los afrodescendientes en la zona, y que explicaba como un remanente de la violencia con que los cimarrones defendían su libertad.

Sucintamente, el adjetivo “cimarrón” se emplea para referirse a lo salvaje por huido (implica una condición previa de *doméstico*) o a lo salvaje por condición (sin intervención alguna). Aludiendo a esclavos, se refiere aquellos que huían buscando libertad, hacia parajes alejados o recónditos; aludiendo a ganado se refiere al que escapa del control del ganadero, el ido al monte. Resulta significativo el que ambas palabras (“cimarrón” y “ganado”) estén implicadas, aunque a

²⁵“Yo soy de ese pueblo, ingenuo, braveno/ yo me rifo todo cuando suelto un gallo,/ y en los jaripeos/ yo soy el primero/ que le entra al jaleo/ jineteando un toro,/ montando un caballo/ o arrastrando el vértigo de una vaquilla/ en la serpentina de la lechuguilla”, versa Álvaro Carrillo en *Canto a la Costa Chica*. Y la versadora de San Nicolás Tolentino, Catalina Noyola Bruno, se apropiaba del valor de lo salvaje: “Yo soy la que siempre he sido/ como el caballo pastor/ como con naiden me enfrío/ a naiden le pongo amor”.

primera vista esto parezca incidental, y más a fondo resulte contradictorio. Y es que el ganado por definición, resulta ser propiedad de alguien, mientras que el cimarrón elude precisamente esa condición. ¿Qué tendrá que ver, entonces, un vaquero con un cimarrón? Quizá –a riesgo de forzar la interpretación– sea que el vaquero es en última instancia el dominador del ganado, el diestro montaraz; y el cimarrón busca encarecidamente el dominio de sí mismo. Si es cierta la premisa de que el afrocosteño posee una cultura en gran medida permeada por *el complejo ganadería* (como actividad productiva, de esparcimiento, de referencia metafórica inclusive), se sigue de luego que la figura del vaquero cobrará importancia, como se muestra en sus expresiones dancísticas por ejemplo (que abordaré más adelante). El que el vaquero sea también la encarnación del esclavo cimarrón se sigue de ahí, pero eso lo discutiré más adelante. Por ahora quiero cerrar este apartado enfatizando que, en la historia que se cuenta sobre los afromexicanos y su llegada a la Costa Chica, la vaquería y el cimarronaje se convierten en una especie de mito fundacional.

II. Copla y presente. Contextualización etnográfica y musical

Desde la época de la conquista, la Costa Chica es considerada como una región marginada del resto del territorio nacional, aunque ciertamente interrelacionada debido al intercambio comercial (Lara, 2008: 13), ya que este territorio figuraba como un importante sector de abastecimiento de ingresos económicos para el resto del país, inclusive desde tiempos precolombinos. Sin embargo, las condiciones en las que viven en la actualidad la gran mayoría de los costachiquenses²⁶ –sean

²⁶Como lo demuestran los estudios realizados por CONAPO, se estima que la Costa Chica es una región con uno de los más altos índices de marginalidad. En Guerrero, 11 de los 15 municipios que conforman la región estatal Costa Chica, presentan alto índice. En la región Costa de Oaxaca, 24 de los municipios que la integran tienen alta marginalidad. Además de ello, Guerrero y Oaxaca se ubican entre los estados de la República Mexicana con mayor pobreza extrema. En 2015, Guerrero ocupó el primer lugar en grado de marginación en el contexto nacional, mientras que Oaxaca ocupó el tercero (CONAPO, *Índice de Marginación por entidad federativa 1990-2015*). Para el año 2014, 66.8% de la población de Oaxaca presentaba situación de pobreza, y el 28.3% de pobreza extrema. En el mismo año, en el caso de Guerrero se

mestizos, indígenas o afrodescendientes- es evidencia de la marginación histórica que tuvieron las Costas de la Mar del Sur desde el siglo XVI como acertadamente se lamentaba Widmer.

Pero sin reducirlo a ello, también es resultado del despojo y control de los recursos a manos de unos cuantos caciques, de la sobreexplotación del entorno, de su ubicación geográfica -proclive a las inclemencias de desastres naturales como terremotos, ciclones, huracanes e inundaciones-; del impacto de enfermedades tropicales y la escasa infraestructura en materia de salud; del narcotráfico y la violencia devenida por su causa; en suma, de un casi total abandono por parte del Estado. A lo anterior se suma el racismo y la discriminación estructural específicamente hacia la población afrodescendiente, quienes o no tienen o es sumamente limitado el acceso a políticas públicas dirigidas a mejorar sus condiciones de vida. El desinterés y la negación sistemática por parte del Estado mexicano para reconocerlos como integrantes del panorama étnico nacional, es el principal aliciente para la pugna por su reivindicación: se exige el derecho a la diferencia pero también a la pertenencia sin discriminación ni racismo.²⁷

Con todo eso, la Costa Chica es una región llena de vida, donde lo primero que salta a la vista es la intrincada diversidad de culturas, lenguas, tradiciones y dermis.²⁸ Ya se apuntó anteriormente que desde el siglo XVI convivirían en el territorio de la Nueva España: andaluces, gallegos, vascos y portugueses; indígenas de innumerables etnias, y miembros de incontables lenguas y culturas del centro y occidente de África. Lenguas, costumbres, cosmovisiones, rituales,

registra un 65.2% de población en pobreza y un 24.5% en pobreza extrema (CONEVAL, *Medición de la pobreza 2010, 2012 y 2014*).

²⁷ Como ya señalé, pese a que la realización de la primera encuesta intercensal que contempló a esta población (1.4 millones de afromexicanos) fue un avance importante hacia el reconocimiento constitucional y la reivindicación político-cultural, más de dos años después de iniciado el Decenio Internacional para los Afrodescendientes declarado por Naciones Unidas, las medidas para su inclusión en la Constitución Mexicana no parecen estar cerca de cumplirse.

²⁸ Es importante resaltar este aspecto, pues el reconocimiento de la diversidad cultural que el multiculturalismo celebra, para el caso de los afrodescendientes, toma un giro racializado al enfatizar “lo afro” e identificarlo con ciertas características fenotípicas (color de piel, ciertas facciones, tipo de cabello), que evocan casi ineludiblemente a “lo negro” (Wade, 2011: 26); pese a que no todos los afrodescendientes entren necesariamente dentro de esa categorización.

fiestas, músicas, bailes, formas de curar, cocinar y caminar, en fin, innumerables aspectos de la vida que serían compartidos, mezclados e intercambiados entre toda esta diversidad de culturas en todo el territorio.

Este mismo conglomerado de lenguas, culturas y tradiciones seguiría presente en la región de la Costa Chica, alimentado por el paulatino asentamiento de personas de diferentes regiones a lo largo de la historia, configurando así la pluriétnicidad e interculturalidad de la región hasta nuestros días. En la actualidad, el territorio es compartido por población *ÑuuSaavi*-Mixteca, *Tzjonnoan*-Amuzga, Tacuate -variante del mixteco- y *Kitsecha'tnio* -Chatina, mestiza y afrodescendiente. Las relaciones interétnicas entre estas poblaciones son intensas, marcadas, y asimétricas en la mayoría de los casos; mediadas principalmente por el intercambio comercial de productos y servicios. Con todo, el intercambio cultural y biológico entre estas poblaciones se da de continuo en la cotidianidad.

Una manifestación de las tensiones existentes es la manera en que la alteridad es construida al nombrar al otro y ser nombrado por él. Los afromexicanos, por ejemplo, se refieren despectivamente a los indígenas como *indios* (misma palabra que emplean los mestizos) o *guancos*. A su vez, indígenas y mestizos hacen referencia, con desdén, a los afromexicanos como *negros*, término que dicho por parte de estos dos grupos adquiere un significado altamente peyorativo, a diferencia de cuando un afromexicano se dirige a otro con la misma palabra.

Específicamente hablando de la población afromexicana, en la actualidad los principales asentamientos se localizan en los siguientes municipios: en Guerrero se ubican principalmente en Ayutla, Azoyú, Copala, Cuajinicuilapa, Cuautepec, Florencio Villarreal, Marquelia, San Marcos, Igualapa y Ometepec. Oaxaca presenta un número considerable de poblaciones afrodescendientes localizadas en el distrito de Jamiltepec, principalmente en los municipios de San José Estancia Grande, Cortijos, San Juan Bautista Lo de Soto, Santiago Tapextla, Santo Domingo Armenta, Mártires de Tacubaya, Llano Grande, Santiago Pinotepa Nacional, y

Santa María Huazolotitlán; en el distrito de Juquila es el municipio de Tututepec de Melchor Ocampo quien cuenta con un número significativo de población afroamericana (Mapa 2). En todos ellos, habitan además poblaciones indígenas y mestizas, interactuando las tres en múltiples formas. Pues siguiendo el apunte de Eduardo Añorve sobre la historia de la Costa Chica, ésta “nos enseña que los límites no existen, y si existen son ensanchados y estrechados continuamente por el zigzag del devenir de los hechos sociales, políticos, económicos y culturales” (Añorve, 2007: 112).



Mapa 2. La Costa Chica. Fuente: M. Elisa Velázquez y G. Iturralde, 2016, p.21.

Considerando que la Costa Chica es una región con características geográficas muy similares a su largo y ancho,²⁹ con una historia compartida en donde la ganadería funge como un complejo altamente significativo tanto

²⁹Planicies costeras, playas, lomeríos, bosques tropicales, manglares, sabanas, selvas bajas y medianas, y cuencas hidrológicas constituyen el medio físico y de subsistencia de las comunidades costeñas. Rolf Widmer sostiene que “El agua es el elemento ordenador de la vida del costeño” (1990: 42); dado que sus actividades económicas tienden a organizarse de acuerdo a la temporada de lluvias. Así, la agricultura es predominantemente de temporal, y el intercambio comercial entre las diferentes zonas de la Costa Chica se da con relación a lo que el medio circundante puede ofrecer (las poblaciones con tierras más fértiles y favorecidas por las lluvias pero alejadas de zonas acuosas comercian frutos y vegetales con las poblaciones más cercanas a ríos, lagunas y playas, obteniendo así, de parte de éstas, sal, pescado y mariscos).

económica como social y culturalmente,³⁰ y que además de ello se compone por poblaciones diferenciadas, pero también intrincadamente relacionadas, entonces heurísticamente no se dudaría en considerarla como un área cultural. Es decir, “una unidad histórica definida en términos de elementos compartidos” que puede ser muy diversa “en términos de integración sociocultural, ya que hay una serie de configuraciones cualitativamente distintas que pueden resultar tanto de las adaptaciones locales, como del desarrollo histórico a través de los periodos” (Steward, 2014: 115). Y como tal, sostengo la premisa de que antes de ser afroamericanos en un sentido abstracto, los afrodescendientes de la Costa Chica se valoran a sí mismos como *costeños*, *negros costeños*, *afrocosteños*.

Al respecto, Odile Hoffmann argumenta que en el caso de esta población, el espacio en el que se da su construcción identitaria es de suma importancia, pues la manera de nombrarse depende directamente del contexto. Así, “se es ‘negro’ en familia, ‘moreno’ en la ciudad y ‘mexicano’ frente al extranjero. En el nivel interpersonal, existen espacios de identificación negra, pero también de hibridación y de juego identitario que contribuyen a situarse con relación al otro, y a transgredir el límite y la frontera frente al otro” (Hoffmann, 2006: 126-127). En palabras de Añorve (2007:110): “‘Sólo se buscan los que no se encuentran’ [...] Y el costeño se encuentra, se ubica, se acomoda en ciertos modelos, muchos de los cuales han contribuido a construir y mitificar a lo largo de incontables años inmemoriales”. ¿Existe entonces una cultura *criolla* (es decir, oriunda o nativa) *costeña*? y de ser así, ¿en qué elementos se encarna lo *afro-costeño*? Para explorar al menos superficialmente, tomo de muestra y ejemplo sus expresiones estéticas por excelencia: música y danza.

³⁰La ganadería no es, por supuesto, la exclusiva actividad económica. La agricultura, la pesca ribereña, el comercio y el turismo son otros de los medios con los que los costeños se proveen económicamente. Sin embargo, como argumenté anteriormente, las estancias ganaderas tuvieron un fuerte impacto en la conformación de la región tal como es hoy en día. Además de ello, este complejo se convierte en un diferenciador interétnico, pues históricamente ha estado relacionado con la población afrodescendiente costeña.

El mar de tradiciones

“Los buques negreros transportaban a bordo no sólo hombres, mujeres y niños, sino también sus dioses, sus creencias y su folklore”, señalaba Roger Bastide (1969: 28). Las tradiciones musicales iberoamericanas, especialmente la andaluza –que tenía ya una fuerte influencia árabe y portuguesa, y ésta a su vez, ya con influencia africana (*cf.* Ruiz T., 2016)– se instauran en la Nueva España y se entremezclan con las prácticas musicales nativas indígenas. Al mismo tiempo, la trata esclavista permitió la llegada no sólo de esclavos africanos, sino también de las culturas musicales que éstos traían consigo.

Se alude a que el continuo contacto entre los nada homogéneos grupos de indígenas, africanos y europeos tuvo como corolario la creación de un mar de músicas y danzas distintas y emparentadas, producto ya fuese de la reinterpretación de patrones rítmicos, de la adaptación de instrumentos y ensambles musicales ajenos, de la confluencia de temas melódicos o de la innovación total. Sin embargo, poco se dice sobre los espacios de interacción y la procedencia de los sujetos creadores.

Antonio García de León (2002) hace una propuesta por demás sugerente respecto a la forma en que las tradiciones musicales ibéricas, africanas e indígenas se mezclaron e interrelacionaron en la Nueva España. Como es sabido, a la Nueva España irrumpieron grupos muy heterogéneos los cuales no estaban compuestos únicamente por nobleza o por sujetos *respectables*. Muchos de quienes llegaron a estas tierras eran individuos marginados o condenados y enviados a América como castigo, y otros tantos venían en busca de fortuna, poder y riqueza. Las denuncias a la Inquisición estudiadas por Aguirre Beltrán ya señalaban sobre este tema que la música generada por esa confluencia heterogénea “se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí soldados, marineros y brosa” (AGN, Inquisición, 1057, 20; citado en Aguirre, 2001: 155). Gallegos, castellanos, extremeños y andaluces – éstos últimos con fuerte raíz árabe y gitana– practicaban sus propias tradiciones

musicales en ámbitos festivos y callejeros las más de las veces, lo que permitió que se transfiguraran en lo que más adelante se conocería como “música ibérica”; no sólo en lo referente a lo musical –canciones, bailes, instrumentos musicales– sino también en el ámbito festivo donde se daba lugar: el fandango.

Es conveniente realizar un paréntesis en este punto para señalar que la música fue un medio muy eficaz para la evangelización, tanto de indígenas como de africanos y afrodescendientes, por ello, la Iglesia mantenía un cierto control sobre las prácticas musicales permitidas y las prohibidas, debido a su presunto carácter “pecaminoso” o incluso “diabólico” de éstas últimas a ojos de los inquisidores (Turrent, 1996). Por supuesto, africanos y afrodescendientes eran los más vigilados, y aunque la ejecución de sus instrumentos musicales autóctonos (reelaborados en estas nuevas tierras) era tolerada, nunca dejó de estar bajo escrutinio. Sin embargo, estos mecanismos de control no surtieron efecto, como lo deja ver la presencia actual de la enorme diversidad de músicas mestizas del país.

Con seguridad, los africanos y afrodescendientes llegados a territorio virreinal recrearon ciertos elementos de su música empleando instrumentos europeos o con raíz europea, y

Fácilmente podría haber sido una fuente de hilaridad para algunos esclavos que, mientras que los blancos trataron de suprimir los aspectos más evidentes de la cultura Africana, terminaron alentando una importante tradición musical africana, pensando que era europea. ¡Qué maravillosa forma de sutil protesta! (Coolen, 1984:132).

O tal vez, exacerbados de musicalidad y sedientos de expresarla, tomaron lo que encontraron a su alcance y manufacturaron sus propios instrumentos, dando paso así a una invención que se rebelaba contra el dominio esclavista, que reclamaba su sonoridad en el Nuevo Mundo, aunque ésta fuera sutil y velada. Como bien traza Denis-Constant Martin:

La música afroamericana parece ser el resultado de la inventiva excepcional exhibida por la gente en esclavitud, procedentes de diferentes regiones y lejos de sus culturas originales, que tenían la capacidad de utilizar cualquier material disponible para crear un nuevo

arte capaz de expresar sus necesidades y aspiraciones, por complejas y ambivalentes que fueran (Martin, 1991: 37; traducción mía).

Es relativamente sencillo suponer entonces que estos fenómenos tuvieron presencia en todo el territorio de la Nueva España –y más allá todavía–, y por lo tanto, las Costas de la Mar del Sur no serían una excepción. Con tanta interacción y tanta diversidad era de esperarse que brotara un cuantioso número de tradiciones dancísticas y musicales. No obstante que este trabajo se dedica específicamente a dos: la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa, es imposible dejar de lado el hecho de que estas expresiones músico-dancísticas conviven estrechamente con otras tantas más, y que en ocasiones el significado se nutre o se alumbra gracias a las otras. Al mismo tiempo, guardan entre sí relaciones asimétricas en cuanto a su distribución por la región, a las actitudes con las que son recibidas y practicadas (aceptadas o rechazadas), a su vitalidad y su proceso de difusión y promoción dentro y fuera de la Costa Chica. Por supuesto, su politización e inserción en el campo afroamericano como instrumentos de reivindicación étnica también están diferenciadas. Pero todas estas tradiciones musicales y dancísticas, sin excepción, forman parte de ese *ser afrocosteño*, intensificado o atenuado según las brechas generacionales.

Las danzas

En la Costa Chica, a las danzas suele designárseles también con el nombre de *juegos*, término que implica tanto a la danza en sí misma, como a la música y la versada (*relaciones*), además de la interacción lúdica –de ahí el nombre– que los danzantes tienen entre sí, con los músicos y con los espectadores-participantes. La manifestación dancística se da tanto entre la población indígena como entre los afroamericanos, cada una de ellas practicada en un contexto y calendario ritual específico, el cual en ocasiones varía según la localidad de que se trate (Tabla 1).

Amuzgos	Mixtecos	Afrocosteños
<ul style="list-style-type: none"> • El Tigre • El Toro • La Tortuga • Los Tlaminques • Los Apaches • Los Diablos • Los Gachupines • La Conquista • Doce Pares de Francia • El Machomula • Los Moros • Los Tecuanes • Los Tejones • Los Chilolos 	<ul style="list-style-type: none"> • Los Tejorones • Las Mascaritas • Los Maromeros • Danza de la Quijada o Collantes • El Tigre • Doce Pares de Francia • Los Chilolos • Los Chareos • La Mulita • El Machomula • La Malinche • Moros y Cristianos • Los Tejorones Viejos • La Conquista 	<ul style="list-style-type: none"> • El Machomula • La Danza de los Diablos • El Toro de Petate • La Tortuga • La Conquista de América • Los Apaches • Las Mariposas • Obatalá

Tabla 1. Algunas danzas presentes en la Costa Chica. Elaborada por: A. Berenice Vargas García

No es mi intención realizar una explicación extensa de cada una de estas danzas, sin embargo, considero importante caracterizar someramente al menos a aquellas que pueden ser consideradas como las más conocidas y representativas de los afrocosteños dentro de la región.³¹

La danza de los diablos (o tal vez más precisamente las danzas de los diablos, en plural) se ha convertido en tal vez la más representativa de los

³¹Una revisión más exhaustiva sobre las tradiciones músico-dancísticas afrodescendientes de la Costa Chica puede leerse en: Carlos Ruiz Rodríguez, “La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes”, en F. Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, pp. 39-82; y en Israel Reyes Larrea, *Costumbres y tradiciones de los pueblos negros de la Costa Chica de Oaxaca*, Oaxaca, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca, 2008. Sobre la danza del Toro de Petate: Françoise Neff y Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, “El baile del toro de petate”, en *México Indígena*, núm. 6, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, pp. 24-28; y Jorge Amos Martínez, *¡Epa! ¡epa! ¡epa! toro prieto, toro prieto, toro prieto: Los “Toritos de Petate”, una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 2001. De la danza de la Tortuga puede consultarse: J. Francisco Ziga, “La danza de la tortuga: relaciones entre indios y negros en la Costa Chica de Oaxaca”, en *Blog Zig@* [documento en línea] <http://francisco-ziga.blogspot.mx/2007/02/la-danza-de-la-tortuga-relaciones-entre.html>. Y por último, El Machomula y Obatalá, ambos casos muy escasamente abordados: Añorve (2011) y Varela Huerta (2017), respectivamente.

afrodescendientes de la Costa Chica, ostentado el estatus de marcador étnico de forma local, nacional e internacional, sobre todo debido a su inserción en el movimiento político afromexicano. Esta danza constituye uno de los rituales más emblemáticos en la vida afrocostachiquense. La profundidad de su significado, la emoción y orgullo con que los danzantes encarnan a esos diablos de ocasión, su raigambre histórico y su performatividad son de una dimensión tal, que no podrían sintetizarse aquí con justeza. Por el momento, me limitaré a caracterizarla someramente tan sólo para dar una idea al lector, y la descripción detallada de su historia, interpretación y africanía será abordado en el capítulo subsecuente.

El Juego de Diablos o antañamente, *Los Tenangos*, como también se le conoce a esta danza, tiene lugar en vísperas de Día de Muertos (del 31 de Octubre al 2 de Noviembre), aunque desde 1980 se presenta también en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales. En ella participan 24 hombres-diablos; su padre, el *Diablo Mayor* (*Tenango*, *Terrón* o *Pancho*) que es quien porta el fueite y por lo tanto guía la danza a manera de capataz; y la esposa de éste, la *Minga* o la *Vieja*, quien además carga a su hijo en brazos (representado por un muñeco de plástico). Este trío puede pensarse como la representación satirizada del patrón y amo ganadero, de su mujer y de su descendencia. El vestuario se compone de ropa vieja y maltratada para el caso de los hijos diablos (aunque algunos grupos ya cuentan con uniformes), y de ropa de caporal para el *Diablo Mayor*. Todos –a excepción de la *Minga*– portan máscaras zoomórficas más que de diablos convencionales, elaboradas en madera o cartón, con grandes orejas y cuernos, y barbas elaboradas con crin y cola de caballo. *La Minga* (que generalmente es un hombre vestido de mujer costeña) lleva puesta una máscara de tez blanca, y se contonea exuberante y provocativa. Los danzantes que representan a los hijos del diablo se colocan en dos filas paralelas y zapatean al ritmo de la música, yendo hacia delante y hacia atrás, y dejándose caer de cuando en cuando y gritando energicamente “*ruja*” mientras el *Tenango* los alebresta con su fueite para diversión

de los concurrentes. Mientras tanto, la *Minga* seduce a todo aquél que se cruce en su camino.

Al ser también un *Juego*, la interacción que el *Tenango* y la *Minga* tienen con los espectadores es frecuente y fundamental para el desarrollo de la misma, y justamente el carácter lúdico de la danza es lo que la vuelve entretenida y llamativa para la concurrencia. La música se interpreta con *bote* o *tigrera* (instrumento considerado de origen africano),³² armónica (a la que localmente se le conoce como flauta o armonía) y una quijada equina localmente conocida como *charrasca*. La danza originalmente consta de ocho piezas musicales (*Tendido*, *Zamora*, *Cruzado*, *El periquito*, *Los enanos*, *Segundo Tendido*, *Jarabe* y *La Minga*), pero por lo regular se interpretan de cuatro a seis piezas únicamente, con sólo una o dos que incluyen coplas cantadas (*Los enanos* y *El periquito*).

Según la historia oral de los costachiquenses, esta danza tiene por lo menos una antigüedad de 200 años, y aunque no conocen con certeza el significado original de la *danza de los diablos* o se limitan a considerarla como la representación del retorno de los muertos a este mundo, varios investigadores han propuesto su interpretación más ligada a su función social. Algunas investigaciones la relacionan directamente con el nahualismo propio de la región (Gabayet, 2007); otras destacan su aspecto lúdico, cohesionador, transgresor y de válvula de escape (Lora, 2005). Quizá una de las versiones más difundidas y aceptadas sobre la significación de la danza es la que la sitúa como una representación satirizada de la hacienda ganadera colonial, pues al igual que en la danza del *Toro de Petate*, los personajes se estructuran jerárquicamente de manera paralela a la organización de la estructura laboral y social de las haciendas (Espinosa, 2006).

³²Membranófono de fricción. En la región de la Costa Chica se elaboran con un bule o una calabaza redonda hueca, en cuya abertura de la parte superior se coloca una piel tensada de piel de venado (actualmente es más usual la piel de chivo, debido a la escasez del venado). Ésta se sujeta con cuerda de algodón. En el medio de la membrana se coloca una vara de madera de una longitud aproximada al tamaño del diámetro del bule (que puede o no perforar la membrana), y que se recubre con cera de abeja o cera de Campeche, para que el músico friccioné la vara, generando vibraciones en la membrana que tiene al bule como caja de resonancia.

La danza del Toro de Petate o de los *Vaqueros* remite inmediatamente a la actividad económica más característica de la Costa Chica y de la cual ya he argumentado: la ganadería. Se le conoce por ese nombre debido al personaje protagonista de la danza: el toro de petate; formado por una estructura de varas, forrada con manta y petate, sobre los cuales están pintadas numerosas marcas de hierro, en recuerdo a los muchos dueños del bravío animal (cimarrón, huidizo), quien es representado por un danzante a quien localmente se le conoce como *corazón del toro*. Sobre las distintas significaciones atribuidas a esta danza, en todas se deja claro que el *Juego del Toro* se vincula con la actividad ganadera y el vaquerío, lo cual queda de manifiesto al observar la jerarquización de los danzantes, quienes se organizan de acuerdo a la jerarquía del trabajo ganadero: caporal, capataz, puntero, caudillo, etcétera; así como por las *relaciones*, es decir, versos –por lo general décimas– recitados por los vaqueros, donde exaltan sus habilidades en la ganadería, así como su valentía y su condición de hombres costeños.

La danza de *El Machomula* se engloba también dentro de las danzas representativas de la labor ganadera. En ella, el Machomula –animal cruza de burro y yegua, o de caballo y burra, y por tanto híbrido y hermafrodita según las interpretaciones– es una cabeza de caballo o mula hecha en madera, adornada en ocasiones con crines de equino y unida a una vara también de madera (una especie de caballito de palo). Esta figura es *domada* por dos personajes, un jinete que le monta (atándola a su cintura con una reata de lechuguilla) y otro que le amarra al cuello una larga reata; el forcejeo entre estos tres personajes da pie a una interacción lúdica con los espectadores: “El Machomula se chinga a quien se le pone enfrente y lo enfrenta”, observa Añorve (2011: 46). Esta danza se presenta durante la época de carnaval, y también aparece entre la población amuzga y mixteca, aunque con diferencias sustanciales, pues entre los amuzgos, por ejemplo, el Machomula domado representa a los costeños *morenos*.

La danza de la Tortuga, a diferencia de las anteriores, no se encuentra vinculada con la actividad ganadera con seguridad debido a que se halla presente con más fuerza entre la población mixteca de la costa. El contacto estrecho entre la población indígena y los afromexicanos pudo haber originado que esta danza se asimilara entre esta última población, por supuesto, resignificada y con variaciones en la ejecución de la misma. Se destaca, en primer término, que a diferencia de la danza de la tortuga mixteca el animal referido no es terrestre, sino acuático, así que entre los afromexicanos la tortuga se vuelve marina, quizá debido a la cercanía y a la estrecha relación de estas poblaciones con el mar. Al igual que el toro de petate, la tortuga se elabora con bejuco y tela, la cual se pinta a semejanza del caparazón del animal y con los mismos materiales se confecciona la cabeza de la tortuga, la cual, desde un hueco en un extremo, entra y sale de su caparazón en clara alusión fálica. Esto se ve reforzado por el juego y la interacción que la tortuga mantiene con los ahí presentes: en cualquier oportunidad, intenta colocar su cabeza entre las piernas de los danzantes y espectadores.

La danza Obatalá, a diferencia de las anteriores, no tiene más de cinco años de antigüedad y su presencia se limita a la localidad de Collantes, y otra versión nombrada "Uganda", en Cerro de la Esperanza (ambas del municipio S. Pinotepa Nacional, Oaxaca). En contraste con la totalidad de danzas costachiquenses que son eminentemente masculinas, esta danza está conformada por mujeres jóvenes y niñas, quienes usan la música y la danza como una forma de reapropiarse de su ascendencia africana (Varela H., 2017). Según sus propios testimonios (AJ+Español, 2016) ellas mismas investigaron -haciendo uso de videos en la web- ciertas danzas de la región noroeste de África, por ser la región de la cual provienen sus ancestros (aunque estrictamente hablando, los africanos traídos a la Nueva España no provenían enteramente de esa región). Su música de percusión y atractivos movimientos corporales ha atraído la atención de un gran número de costachiquenses, por lo que cada vez es más frecuente encontrarla en eventos

culturales y cívicos. Esta danza es quizá un ejemplo prolífico de invención, por lo que su análisis más riguroso se realizará en los capítulos subsecuentes.



Figura 3. Minga y corazón de toro de petate. Fotografía: A. Berenice Vargas, 2012.



Figura 4. Tortuga y Machomula Fotografía: Juan Carranza Soriano. Recuperada de <http://www.metroflog.com/jucasito/20110606>



Figura 5. Los Apaches Fotografía de Eduardo Añorve Zapata, 2015. Fuente:

<https://www.facebook.com/zola.cuaji/photos/a.914332181948539.1073741878.525671744147920/914332685281822/?type=3&theater>

Las músicas

Evidentemente ninguna de las danzas anteriormente descritas puede efectuarse sin su contraparte necesaria y vital: la música. Cada una se compone de un repertorio musical específico, de los cuales por desgracia, no hay espacio suficiente para profundizar por el momento.

La riqueza musical de la Costa Chica es proporcional a su diversidad cultural: amuzgos, mixtecos, chatinos, tlapanecos, así como mestizos y afroamericanos, poseen cada cual, una cultura musical característica, aunque no por ello son necesariamente privativas de esos grupos sociales. En los estudios sobre música afroamericana de la Costa Chica se han resaltado ciertas tradiciones musicales que, a vista de los investigadores que se han interesado en ellas, expresan *más claramente* el ethos cultural de éstos: aquél que se presume como cimarrón o aquél otro que se exalta bullicioso y cadente. Esto ha traído como consecuencia que se ignoren o demeriten otras tradiciones musicales presentes en

la región, o bien, que la cultura musical de los afrocosteños se limite a esas músicas únicamente. Por ello, quisiera elaborar a continuación una corta revisión de algunas de las músicas más vigentes actualmente en su vida cotidiana, a manera de un acercamiento que permita el entendimiento de la abundancia musical en esta región del Pacífico.³³

El fandango de artesa. Homóloga a la danza de los diablos, el fandango de artesa se erige como una tradición musical afrocostachiquense por excelencia, y esto se reafirma en su infaltable participación en diversos eventos político-culturales del campo afromexicano. El análisis de su recuperación, su impacto local, significación atribuída y elementos de herencia africana serán tratados en otro capítulo. Aquí, únicamente se caracterizará de forma sucinta.

El fandango de artesa, en su tiempo de apogeo, se extendía por buena parte del litoral de la Costa Chica. En la actualidad solo es posible encontrar su versión afrodescendiente en dos localidades de la frontera entre Guerrero y Oaxaca con sus correspondientes variaciones: San Nicolás Tolentino y El Ciruelo (uno de cada lado, respectivamente³⁴). Lo anterior como resultado de un intensivo proceso de recuperación y rescate ligado al movimiento afropolítico de la región, pues su

³³La lectura de dos etnomusicólogos resulta imprescindible para el interesado en las músicas de la Costa Chica: Gabriel Moedano, “ ‘Soy el negro de la costa’ Música y poesía afromestiza de la Costa Chica, *Testimonio Musical de México 33*, Ciudad de México, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996; y Thomas Stanford, “Músicas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”, *Testimonio Musical de México 21*, Ciudad de México, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999. Específicamente sobre el corrido, puede leerse el trabajo clásico de Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa de Guerrero y Oaxaca*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1988, en el que concluye que el corrido funge como una especie de válvula de escape que posibilita el que la violencia (ya diluida) se manifieste sólo metafórica y simbólicamente, a través de la poesía y la creatividad, y no en el plano real o físico. Respecto a la chilena los trabajos son más abundantes, pero un acercamiento sobre sus orígenes es realizado por Carlos Ruiz Rodríguez, “Hacia una Mar del Sur extensa: la costa musical afro-pacífica”, en *Memoria del Congreso Internacional Diáspora, Nación y Diferencia. Poblaciones de Origen Africano en México y Centroamérica* [memoria electrónica, ISBN:968-864-450-1], 2008. La cumbia, el bolero y el merequetengue son abordados por Eduardo Añorve (2011).

³⁴ En Cruz Grande (localidad de Florencio Villarreal, Costa Chica de Guerrero) se encuentra otro grupo de son de artesa; sin embargo, éste se distancia de los aquí referidos por la instrumentación (arpa, vihuelas y cajón tapeado), repertorio, timbre y baile (con botín y tacones); además de no estar vinculado directamente al movimiento reivindicatorio afrodescendiente, Por tal motivo, no será considerado en el análisis de esta investigación.

presencia en la vida de las localidades (su contexto tradicional) se esfumó desde mediados del siglo XX.

La instrumentación en el Ciruelo consta de guitarra sexta, violín, bajo eléctrico ocasional, un cajón con parche de cuero de chivo (al que llaman tambor) y la artesa; y en San Nicolás se presenta con violín, guitarra sexta ocasional, cajón sin el parche, y la artesa. Esta última es una plataforma de una sola pieza de madera de parota, con dimensiones aproximadas de tres metros de largo, medio metro de alto y un metro de ancho; con la particularidad de tener labrada la cabeza de los animales vinculados a la ganadería y el vaquerío -vaca, caballo o toro- en un extremo de la plataforma, y la cola del animal en cuestión en el lado opuesto del instrumento. Sobre la plataforma una pareja (por lo común hombre y mujer, pero en ocasiones puede ser mujer con mujer) ejecuta el baile característico del fandango de artesa, *zapateando* con los pies descalzos (las más de las veces) para producir los retumbos que van al ritmo del cajón o tambor y que conforman la percusión protagonista.

Los versos que forman parte de los diferentes sonos de artesa hacen siempre alusión a la vida costeña, al campo, a la pesca, al amor, al desamor, a la picardía y en general, a la vida cotidiana de los afrocosteños. La música y el canto son interpretados hasta el momento, únicamente por hombres, quienes también bailan y versan. Las mujeres se distinguen en el baile y también en las “versadas”, la declamación de alguna copla al final o al inicio de cada son. Se conservan unos pocos sonos reconocidos como *tradicionales* (dada su antigüedad y su evidente carencia de autor): *El zapatero*, *La cucaracha*, *Mariquita María*, *La Petenera* o *la Malagueña Curreña*. Hoy en día, por lo menos en El Ciruelo, se ha dado una profusa composición de nuevas piezas.

El corrido. Ya desde el movimiento independentista pero con mucho más fuerza durante la Revolución Mexicana, el corrido se convirtió en uno de los géneros musicales con más arraigo en la Costa Chica, especialmente entre la población afrodescendiente, y con una vigencia histórica considerable. En la

actualidad aún es posible encontrar un amplio repertorio de corridos, composiciones viejas y nuevas que continúan ejecutándose animosamente entre los de más edad pero con cierta reticencia entre los más jóvenes, inundados por la versión norteña de esta música (el “Movimiento Alterado”).

Noticiero, microhistoria y medio aleccionador y transmisor de un *habitus* costeño, a través del corrido (con arpa y bajo quinto en la antigüedad, y con guitarra sexta hoy por hoy) se narran todo tipo de acontecimientos, desde los más cotidianos de la vida regional, las hazañas más impresionantes de personajes costeños que se distinguen por su valentía, heroicidad y bravura, hasta sucesos extraordinarios como desastres naturales o accidentes ferroviarios; todos estos “conservados en la memoria y sintetizados en patrones musicales” (Díaz, 2002: 4). Por ejemplo, el corrido anónimo “*El barco de la viuda*” (registrado por Gabriel Moedano en 1967 y que aparece en el número 38 de la *Serie Testimonio Musical de México* de la Fonoteca del INAH) cuenta la historia del naufragio de un barco en la Costa Chica, cuyos vestigios –y seguramente los de otros encallamientos más– pueden encontrarse aún hoy varados en diferentes playas de la región, desde Punta Maldonado, en Guerrero, hasta playas de El Ciruelo, Puerto Minizo y Corralero. Este encallamiento es un suceso ampliamente conocido en sus múltiples versiones por los habitantes afromexicanos, quienes llegan a sostener que aquel barco transportaba a los africanos de los que actualmente descienden, lo que evidentemente queda refutado en primera instancia, pues históricamente se registra ese naufragio –y otros más– en la primera mitad del siglo XX, e inclusive a los vestigios hallados en Playa La Blanca, en El Ciruelo, se les otorga una fecha específica: 1939 (Primitivo Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre 2011).

Durante bastante tiempo se consideró a este género como una expresión del *ethos* invariablemente violento de los afromexicanos costachiquenses (que hunde sus raíces, como ya se argumentó anteriormente, en las épocas de cimarronaje según Aguirre Beltrán), no sólo por el contenido literario de las composiciones,

sino también por el espacio y contexto tradicional del corrido: cantinas y tugurios donde se da lugar a bebida, música y prostitución, espacios preponderantemente masculinos donde la participación de la mujer es sumamente limitada o totalmente excluida. Así, enalteciendo al estereotipo del macho costeño por excelencia, los corridos representan para muchos estudiosos la violencia, el drama y la tragedia de la región. Esta visión es común si se concibe al corrido como una práctica sociomusical aislada, pues habría que pensar que si bien la violencia sí es el tema principal de la gran parte de los corridos, otro tipo de prácticas musicales se encargan de evocar situaciones amorosas, idílicas, alegres y picarescas; y aunque las cantinas son el espacio predominante del corrido, no se limita allí: el corrido tiene presencia también en velorios, entierros, ferias regionales, reuniones amistosas y fiestas particulares.

La chilena. Ya sea con banda de aliento, orquesta, guitarra sexta y requinto; violín y jarana, arpa y bajo quinto o con instrumentos eléctricos, la chilena se extiende firmemente en toda la Costa Chica y aún más, si se considera el intenso flujo migratorio de la zona. Tan versátil, se deja escuchar lo mismo en lengua mixteca, amuzga y chatina, entre los afrocosteños y la población costachiquense en general. Sin duda alguna, es una práctica musical que goza de una increíble vitalidad en la zona, convirtiéndose –consideran muchos– en la música más representativa de la Costa Chica, en el estandarte musical de Santiago Pinotepa Nacional, Cacahuatpec, Jamiltepec, San Marcos, Ometepec y otros municipios más de la región costera.

Como su nombre lo señala, al menos etimológicamente, la chilena proviene de Chile –ya con marcada influencia árabe y andaluza, como gran parte de la música mestiza con influencia ibérica; y tiene su antecedente inmediato en la zamacueca y la marinera peruana. Esta cultura musical tal como se conoce en la Costa Chica es una creación costeña, el resultado de la apropiación y (re)creación de una música extranjera llegada a la región durante el siglo XIX en manos de

viajeros peruanos y chilenos, y que fue adoptada por los lugareños dotándola de características muy locales e influyendo en otras culturas musicales aledañas.

La chilena se vuelve entonces el producto de un viaje de *ida y vuelta* entre las costas mexicanas y Sudamérica, donde también fueron partícipes músicas como *la zamba*, *la ángora rumbera*, *cumbes*, *la guaracha*, *la resbalosa*, *la zarabanda* entre otras más, que dejarían su impronta en esas latitudes (*cfr.* Martínez, 2013). Es así que desde su llegada a costas del Pacífico guerrerense y oaxaqueño, la chilena adquirió un lugar significativo en los gustos y festejos de los lugareños volviéndose partícipe de innumerables ocasiones. Constancia de ello es el numeroso repertorio de piezas que existen en la actualidad, ya sean de autores olvidados o de figuras reconocidas regional y nacionalmente como Álvaro Carrillo, Vidal Ramírez, Ismael Añorve, Chanta Vielma, Baltazar Velasco, José Agustín Ramírez, Eduardo Gallardo, Los Arizmendi o Chogo Prudente, por mencionar a tan sólo unos pocos.

La cumbia, *el bolero*, *la charanga* y *el merequetengue*. Uno de los errores más comúnmente cometidos al tratar sobre las expresiones músico-dancísticas de los afromexicanos de la Costa Chica es aquella visión que se limita a considerar “esencialmente afrodescendientes” prácticas como las chilenas, el fandango de artesa o la danza de los diablos. Por supuesto, la Costa Chica es mucho más que eso, y al no contemplar otras culturas musicales que tienen un peso extremadamente fuerte en la región, se corre el riesgo de llegar a reduccionismos que tan sólo dejan entrever una realidad sesgada. Precisamente unas de las prácticas musicales con más impacto dentro y fuera de la Costa Chica son las cumbias costeñas, el *merequetengue*, la *charanga* y el bolero, ya sea interpretadas con instrumentos eléctricos (guitarra y bajo), sintetizador, teclado, congas, timbales, batería, acordeón, maracas y güiro; o con banda de aliento (saxofón, trompeta, tarola, bombo y trombón).

Estas músicas cobran un protagonismo inmenso en cada ocasión festiva, en cantinas y bares, en el transporte público, a todo volumen en los automóviles particulares, los teléfonos celulares y en las radios y reproductores de sonido de

una gran mayoría de los hogares costachiquenses, entre indígenas y mestizos, y sobre todo entre la población afrocosteña. Ésta música hace su aparición en los años 70 del siglo pasado, de la mano de uno de los grupos más exitosos de la época: *Acapulco Tropical*. A partir de ahí, no cesan de surgir incontables grupos musicales dedicados a la cumbia y al *merequetengue*, a la chilena *acumbiada* y al bolero lastimoso, este último el “otro modo de respirar del paisano, hermano sufriente de la cumbia” (Añorve, 2011: 270). La Luz Roja de San Marcos, Los Magallones, Los Multisónicos de la Costa, Los Cumbieros del Sur, Mar Azul (los varios grupos con este nombre), La Furia Oaxaqueña, Flama Tropical, Apache 16, Los Donnys, El Condesa de Bertín Gómez Jr., Esteban Bernal (el del Acordeón Arrecho), Corralero Navy, La Raza Costeña, y un largo y extenso etcétera.

Por la fuerza que esta música tiene en la región (fuerza que llega a todo México y hasta Estados Unidos, en cada lugar donde se deje encontrar un costachiquense³⁵) consideré de suma importancia incluirla como un digno ejemplo de la diversidad musical de la Costa Chica, pues día a día parece engrandecer su presencia en la vida cotidiana de los costeños, invitada principal de las fiestas patronales y las celebraciones del ciclo de vida. Esta música que lo mismo atrae a jóvenes que ancianos, a mujeres y hombres, ciertamente poco a poco desplaza a otro tipo de prácticas musicales, pues en gran medida los afromexicanos ven ahí musicalizada su “arrechura” (alegría, gozo), gran parte de su gusto y su ser costeños, una música que mueve enteramente “los cuerpos, los espíritus, las sobras, los tonos de los costeños” (Añorve, 2011: 271).

³⁵Más aún, las chilenas, las cumbias, los boleros y merequetengues se han extendido considerablemente a lo largo y ancho del país dejándose escuchar no únicamente en fiestas de costachiquenses migrantes, sino también en festejos indígenas de otras regiones, como los zapotecos del Istmo, por ejemplo; o en contextos mucho más urbanos, como eventos organizados en el Californian Dancing Club, en la Ciudad de México.



Figura 6. Grupo musical La Sombra, de Santiago Tapextla.

Fotografía: Eduardo Añorve Zapata, 2014. Fuente:

<https://www.facebook.com/zola.cuaji/photos/a.664991530215940.1073741864.525671744147920/664993193549107/?type=3&theater>



Figura 7. Músico de la Orquesta Reyna del Mar, de El Ciruelo. Fotografía: A. Berenice Vargas, 2013.

III. Música y danza, la Invención Resiliente

Como señalé al inicio de este capítulo, el motivo principal para realizar una revisión de la diversidad músico-dancística de la Costa Chica es el de entrever las muestras de invención que los afrodescendientes lograron consolidar en lo que va de su historia, de la significación de las mismas en su vida cotidiana y de cómo la diversidad sociocultural de la Costa como área cultural no significó una limitante sino, antes bien, un acoplamiento creativo.

En el capítulo inicial de este trabajo adelanté someramente qué es lo que entiendo con el concepto de Invención Resiliente, así como la vinculación de tal propuesta con ése “hacer olvidar” que argumenta Attali y lo que René Depestre concibió como cimarronaje cultural o la heroica creatividad. Esa breve introducción tuvo como intención, además de familiarizar al lector con la propuesta, que este capítulo fuera leído enteramente con esa mirada: sensibilidad y creación, resistencia y denuncia, potencialización de la acción.

Ya se mencionó que la Invención Resiliente está emparentada con “el movimiento de legítima defensa” que Depestre defendió y exaltó, una búsqueda del equilibrio y un resurgir del estrago mediante la creación y (re)invención de la cultura, y para el caso que atañe, la música como medio y motivo. Anticipo: mi uso del concepto *resiliencia* es para cuestionarlo y superarlo. Se me objetará entonces el por qué decido hacer uso de él, y es eso lo que expondré en la última parte de este capítulo.

Resiliencia, Resistencia, Confrontación

En términos muy generales, la resiliencia es la habilidad de un sistema para, de forma eficiente, absorber, acomodarse o recuperarse de los efectos adversos de un acontecimiento azaroso. Originalmente su uso proviene de la ecología, para más tarde ser apropiado por la psicología y otras ciencias sociales y más tarde, por el léxico común en los medios de comunicación. Resulta entonces que se volvió cada

vez más ubicuo y peligroso: hace de la catástrofe y la vulnerabilidad el estado *normal* de la sociedad (Evans y Reid, 2015). Normalización de la inseguridad y de la injusticia, en la que como seres resilientes –capacidad que se nos invita a desarrollar– no tenemos más remedio que adaptarnos y recuperarnos del escollo.

Sin embargo, pareciera que este concepto y lo que atañe efectivamente se corresponde con la realidad de la esclavitud colonial. Pensemos en que la creación de una cultura afrocosteña (cristalizada en música y danza-ritual, para este caso) como respuesta a la catástrofe del sistema esclavista, del despojo y desarraigo se dio en un momento histórico en el que la vulnerabilidad y la incertidumbre eran efectivamente la condición “normal” para esta población. Hubo que crearse para *soportar y adaptarse*, y en ese estricto sentido no cabe duda de que es una invención resiliente. Aun así, para letrados como Depestre y Fernando Ortiz, por ejemplo, la estoica resignación creativa no eran en absoluto una opción digna. No bastaba con absorber los latigazos y recuperarse después, había que hacerles frente, había que resistir para confrontar: “Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, *siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo, de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo*” (Ortiz, 1983: 90, cursivas mías).

Cristina Masferrer y María Elisa Velázquez son dos “voces expertas” que emplean analíticamente la resiliencia para entender los procesos de violencia y maltrato de los africanos esclavizados –especialmente niños y mujeres– durante la Nueva España. Aunque comprenden a la resiliencia como una capacidad humana básica de superación y transformación –en un plano individual y psicológico–, ésta debe entenderse desde la agencia social, que permitirían a los sujetos “apropiarse, reproducir e innovar sobre las categorías culturales recibidas y sobre las condiciones de la acción, de acuerdo con sus ideales, intereses y compromisos personales y colectivos” (Masferrer y Velázquez, 2016: 31) a través de actos de denuncia, el apoyo en redes sociales extensas, la blasfemia, el reniego o el

cimarronaje. Advierten con razón, que “la resiliencia no necesariamente es un acto de resistencia, pero pueden coincidir” (*ibíd.*, p. 40).

Resistencia por su parte, tiene como sinónimo la persistencia, es la oposición sin ceder un ápice. Los cimarrones coloniales propiamente dichos no eran para nada resilientes, por definición ellos resistían, no se resignaban a adaptarse por sobrevivencia. James Scott (2000) concibió a la resistencia como un arte que no siempre tenía que ver con grandes revueltas o rebeliones; y sí más comúnmente con una “infrapolítica” de los dominados que tenía lugar en un conjunto de prácticas individuales, anónimas y veladas. El autor se dedicó a explorar y analizar los discursos ocultos con los que los oprimidos resistían (incluyendo a los esclavos africanos). En su trabajo se sigue que no siempre la confrontación abierta y directa (los discursos públicos) era el medio más eficaz o simplemente más utilizado por los dominados. Los discursos ocultos (negarse a trabajar o hacerlo deliberadamente mal, el hurto, los rumores o el silencio, el “cimarronear” el lenguaje como señaló Depestre, las formas musicales y dancísticas, la no asimilación de los principios religiosos hegemónicos, el negarse a gritar mientras se es físicamente torturado, el aborto inclusive, entre otros tantos más) constituyeron en gran medida el arma más importante de estos grupos, pues la resistencia y la abierta confrontación no tuvieron lugar día a día. Pero quizá sí, siempre en ansia de lucha y fuga, defensa y venganza, o por lo menos obtener justicia por el destino.

El concepto de resistencia y en especial las “pequeñas resistencias” propuestas por Scott, han sido severamente criticadas. Andreu Viola (2008) argumenta que los ejemplos de resistencia dados por el autor, no serían sino manifestaciones de oposición (es decir, ‘ponerse en contra’, ‘contrarrestar’). Viola también cuestiona la sobre-interpretación de la intencionalidad de los sujetos en la que cae Scott, pues no todas las conductas que menciona –hurto, fingir enfermedades, trabajar deliberadamente mal, entre otras– tienen una racionalidad explícita, y antes bien, pueden ser explicadas “como actos de supervivencia,

provocados por la necesidad y desprovistos de cualquier connotación o intencionalidad política” (Viola, 2008: 69).

Además de ello, la interpretación de Scott y de la que abrevan muchos estudiosos después de él, puede contribuir a una *homogenización* de los dominados, como si éstos tuvieran una identidad unitaria y no estuvieran igualmente atravesados por divisiones asimétricas de género, estatus, edad, religión y etnia (*ibíd.*, p. 74).

El (ab)uso irreflexivo del concepto de resistencia –advierte Viola– lleva a la banalización de todo su contenido, pues hace de casi cualquier práctica un “acto de resistir”, con lo que se pierden las implicaciones éticas y políticas originales del concepto.

Así se entienda la cultura creada por los africanos y afrodescendientes en América como un acto ya sea resiliente o de resistencia, autores como Colin Palmer advierten la necesidad de graduar tales interpretaciones. No podemos asegurar –y de hecho aquí no se hace– que la invención de músicas y danzas haya surgido de un deliberado afán de hacer frente a la dominación y resistir, o bien, como producto de una necesaria y consciente adecuación a las nuevas condiciones de “vida”. Lo más probable es que se diera porque el ser humano es así: necesitado de cultura... y al ser violentamente arrancados de sus referentes, sus familias, sus tierras, la creación cultural surge como método de supervivencia. Que después de ello y ya conscientes de su condición de infra-humanos impuesta por el colonizador decidieran asirse con firmeza a sus creaciones, es una situación diferente. Pero coincido en pleno con Palmer cuando asevera que “la lucha más importante y ardua seguramente tuvo lugar en las cabezas de los esclavos, cuando éstos buscaron autodefinirse como personas y como seres humanos, al tiempo que otros los consideraban como propiedad privada y los trataban como tal” (2005: 37).

Aquí bien puede cruzarse el *cimarronaje cultural*, esa huida del control y la determinación hegemónica, la búsqueda de la libertad interna que es el sentido original del concepto. La música y la danza, como resultados del cimarronaje

cultural, implican necesaria e inevitablemente, resistencia y acción para reconfigurar y reevaluar el orden del mundo; es más que un pasado ancestral y la estrategia de los dominados frente a la deculturación. Para muchos, cimarronear es una actitud ante la vida (Muñiz, 2007).

Con lo ya dicho no respondo aún al porqué del adjetivo *resiliente* para referirme a un particular tipo de “ficción reguladora” que tiene sus raíces en la historia de la esclavitud y cimarronaje. Anteriormente abundé en los dos sentidos con que entiendo “inventar”. El primero de ellos se refiere a la creación del objeto, en un plano físico, si se quiere. El segundo de ellos alude a las determinaciones (perceptivas y discursivas) que se imponen sobre dicho objeto, las cuales son en su mayoría de procedencia exógena (externas al objeto mismo); y las cuales resultan de un “montaje de voces expertas”.

En uno, la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa son invenciones resilientes en el sentido de que efectivamente fueron creadas por los afrodescendientes en el proceso de “adecuación” a la vida costeña, que fueron – sobre interpretadas o no– resultado de la destrucción y el desarraigo que dieron paso a la vitalidad y la pertenencia a la Costa. Pero en el otro, ambas se convierten en invenciones resilientes porque es ése el discurso/montaje/ficción una vez que se insertan en el campo afromexicano como instrumentos en el movimiento etnogenético y de reivindicación: de ellas se resaltaré un pasado de sufrimiento y dolor que milagrosamente dio paso a la música contestataria-resiliente (sobre lo que abundaré en el capítulo siguiente). Este pasado es entonces el del digno cimarrón, y me parece que está por demás explicitar la fuerza discursiva de este antepasado mítico.³⁶

³⁶ El empleo del término “resiliencia” fue sugerido por la Unesco para eludir a la “capacidad de resistir a las crisis”, capacidad que debe enseñarse y alentarse como una vía para alcanzar el empoderamiento en el campo económico, político y social. Esto está directamente relacionado con las políticas de desarrollo promovidas desde la ONU. En el plano académico, este concepto también ha sido adoptado. Por ejemplo, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia efectuada año con año dentro del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, en el 2013 se llevó a cabo el IX Coloquio de Africanías, que llevó por tema “Comunidades africanas y afrodescendientes en Latinoamérica: experiencias

La memoria tras la Invención Resiliente

Esta “ficción reguladora” la considero una suerte de condición mítica de los Afromexicanos: conjuga por un lado, paradójicamente, la imagen del africano víctima de la trata esclavista y el sistema colonial (herido, desgarrado, violentado, mutilado cultural y socialmente, deshumanizado) que milagrosamente se adapta cultural, emocional y espiritualmente, y resurge (el ser Resiliente, que hoy por hoy sigue erigiéndose así); y por otro, con la del cimarrón rebelde, subversivo y contestatario, capaz de crearse un mundo y una cultura propia una vez llegado a América (*cfr.* Mintz y Price, 2012). Y digo que es paradójico debido a que en sentido estricto y hasta etimológico, la resiliencia y la resistencia se excluyen mutuamente, no pueden darse al unísono, a lo más, una es subsecuente de la otra.

La primera implica absorber y recuperarse de los golpes, de la contingencia azarosa; y en el caso de la esclavitud colonial, esto quería decir adaptarse y soportar en una especie de resignación creativa. En el caso actual, la resiliencia implica sobreponerse a la *desprotección* de la población afromexicana, sus condiciones de marginación e “invisibilidad impuesta” que durante mucho tiempo ha perpetuado el Estado mexicano (recordemos el poema de Ben Okri en el epígrafe de este capítulo: “¿Veis el misterio de nuestro dolor...?”) La segunda es persistir, oponerse sin ceder un ápice; ansiando siempre la fuga, el escape (real o metafórico) y la lucha (abierta o velada); la sobrevivencia, el “no más”.

La dimensión Resiliente en la que se “re-anclan” la música afromexicana y esta población contemporánea, puede ejemplificarse con los incontables encabezados de artículos y notas periodísticas del tipo: “Afromexicanos en la marginación”, “Afrodescendientes en el abandono”, “El estigma de ser negro”, “Población negra de México, en la invisibilidad total”, títulos sensacionalistas en la que la “fuerza ilocutoria” –es decir, la intención narrativa– no es únicamente informar sino conmocionar, conmover, impactar y hasta sorprender (Figura 3).

de resiliencia”; y en los análisis de autoras como Cristina Masferrer y María Elisa Velázquez (2016). Está de más el resaltar lo legitimado del concepto cuando de africanos y afrodescendientes se trata.

En el nivel académico e institucional, también se encuentra plenamente legitimada a través de esas “voces expertas” que hacen de la resiliencia una capacidad deseable y necesaria para los tiempos que vivimos, y en el caso de los afrodescendientes, además de ser deseada y promovida, la resiliencia se vuelve *explicativa* de la pervivencia de rasgos africanos en varias de sus prácticas culturales, como la medicina tradicional, o la música y la danza.



Figura 8. “El dolor de la miseria” y “Esclavos de la pobreza”. Ejemplo de encabezado y fotografía de nota periodística. Fuente: <http://www.nvinoticias.com/nota/57679/afromexicanos-de-oaxaca-el-dolor-de-la-miseria>

Desde luego que no se pone en duda la realidad de las poblaciones afrodescendientes en Latinoamérica, y específicamente en México. La materia prima de la resiliencia no se niega: injusticia, discriminación y racismo, marginación, pobreza, violencia, enfermedad, falta de oportunidades en trabajo y educación, entre tantas otras más. Sin embargo, debemos tener cuidado de no caer en una saturación del dolor y la memoria que en vez de sensibilizar y apuntalar la urgencia de acciones, lleve en cambio a la banalización de lo trágico. Parafraseando a Jerome Bruner (2013), el dolor y el suplicio no deberían ser pedagógicos ni aleccionadores, sino subversivos.

Es decir, en esta dimensión o punto de anclaje (Juárez y Rinaudo, 2017), la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa se instauran como muestras de un resurgimiento del estrago (colonial y actual), es decir, como resilientes; y a la vez,

como ejemplos de la resistencia de la “herencia africana” –ejemplificada en la figura del cimarrón, tomando como modelo al mítico Yanga, líder de la primera rebelión esclavo-africana en América, en el siglo XVI– (Figura 4). Con este discurso, nuestra mirada y nuestros oídos son encaminados a percibirlos de una forma concreta: con las mejores intenciones, se hace de estas músicas y sus protagonistas una especie de víctimas perpetuas que son, a la vez, rebeldes en potencia.



Figura 9. Afiches. Izq., “The African presence in México: From Yanga to Present” (exposición temporal en el DuSable Museum of African American History, Chicago, Estados Unidos, 2009). Der. “México Negro” (presentación de la colección de pinturas de Ras Levy, pintor y músico rastafari de la Ciudad de México, 2017).

Las propiedades asignadas a estas dos tradiciones músico-dancísticas en la Invencción Resiliente, son exógenas al objeto mismo, pero también son externas a la población afrocostachiquense. Esto no quiere decir que exista una imposición tajante de miradas y memorias “académicamente autenticadas”, sino que la repetición de las narrativas respecto al pasado africano, la esclavitud y el cimarronaje hacen eco en los pobladores afros de la Costa Chica: reapropian,

adaptan e interpretan a su manera, o en algunos casos, lo rechazan por completo.³⁷

Coincido con Hoffmann y Lara (2012) en que *África y la esclavitud* aparecen fragmentadamente en su memoria colectiva o en definitiva, ni siquiera aparecen, aun cuando se trate de poblados y comunidades que a simple vista puedan parecernos “más afrodescendientes” (fenotípicamente, pues la racialización de lo étnico persiste en muchas investigaciones, muchas veces de forma implícita). No obstante, aunque sí existe la memoria de un pasado común respecto a la fundación de sus localidades, el origen de sus músicas y danzas (en las que por lo general, y entre las personas de más edad, África no emerge), la importancia de tal cerro, cueva o laguna; la figura del académico-intelectual y del representante institucional como “montajista de imágenes” cobra relevancia al reiterar la herencia africana y el pasado casi mítico al que he aludido.³⁸

La *memoria intelectual* se entrecruza con las memorias locales, imponiéndose a estas muchas veces, en el sentido de la reificación y cristalización que la memoria escrita se permite frente a la vitalidad y variabilidad de la memoria de tradición oral (Hoffmann, 2002). Los discursos de identidad étnica construidos dentro del campo afromexicano se remitirán muchas veces a una Madre África abstracta, la trata esclavista y la consecuente diáspora, el cimarronaje y el infortunio. Y tras el objetivo de resarcir años y años de desconocimiento, visibilizar una historia ignorada casi por completo por la sociedad civil, y poco clarificada para la población afrodescendientes, reiterarán sin tregua estos hechos en escritos, videos, charlas o notas periodísticas (todos ellos, hoy en día, al alcance de los afrocostachiquenses).

³⁷Por ejemplo, pese a que es inverosímil el que los afrodescendientes de esa zona del Pacífico hayan llegado a tierras mexicanas en los barcos encallados a principios del siglo XX (cuyos restos perduran en varias de sus playas), una buena parte de la población se resiste a creer en la posibilidad de tener antepasados esclavizados y traídos de África. Para ellos, la *verdad* de su origen se encuentra en esas playas, sin importar que tan insistentes sean los académicos e intelectuales (véase Mvengou, 2016 y Quecha, 2015).

³⁸Como parte del proyecto internacional de la UNESCO “La Ruta del esclavo: resistencia, libertad y patrimonio”, se puso en marcha la identificación de sitios históricos que conforman vestigios de un pasado esclavista, para ser declarados como “Sitios de Memoria de la Esclavitud. Africanos y Afrodescendientes”, con el objetivo de visibilizar esa parte de la historia. En México se han declarado dos: el Centro Histórico de la Ciudad de México (2016) y Cuajinicuilapa, Guerrero (2017).

En el acto, se construirá una historia legitimada para relatar *la verdad* de las poblaciones afrodescendientes. *Narrar*, que deriva de *gnarus* (“aquel que sabe de un modo particular”) nos hace pensar en que “relatar implica ya un modo de conocer, ya un modo de narrar, en una mezcla inextricable” (Bruner, 2013: 48).

Pero en este narrar que busca el reconocimiento y la reivindicación política, no todos los modos de conocer son igual de útiles, no todas las historias tienen la misma fuerza, el mismo impacto, la misma capacidad de sorprender al lector o escucha. Ahí entra la figura del intelectual-montajista que asociará fragmentos y nos guiará para *ver algo como* es preciso verlo en esta coyuntura etnopolítica. La imagen y la narrativa de los afromexicanos como resilientes-resistentes serán necesarias, convenientes y adecuadas para ese propósito; ya sea por estrategia o empatía. Y una vez redactado y releído el relato, llegará la ocasión de ponerlo en escena.

**

La Invención Teatral tomará ese relato mítico y promoverá la performatividad de la herencia africana, y hará de ella una interpretación *adecuada* para su puesta en escena, como en seguida argumentaré.

CAPÍTULO 4

La Invención Teatral: la Música Afromexicana en escena

Europa comienza a interesarse por nosotros. ¡Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaríamos un éxito clamoroso! ¡Lástima que nuestra sinceridad nos obligue a desilusionarla... a presentarnos como somos; aunque sea incapaz de diferenciarnos... aunque estemos seguros de la rechifla!

Oliverio Gironde, «Membretes»

Conviene siempre esforzarse más en ser interesante que exacto; porque el espectador lo perdona todo menos el sopor.

Voltaire

A la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa –en tanto expresiones estéticas e invenciones políticas– se les ha otorgado una suerte de pasado mítico que es a la vez, paradójicamente, resiliente y de resistencia. Adelanto sucintamente que, como Invenciones Teatrales, ambas serán *puestas en escena, representaciones* con el fin de “hacer creer” de forma efectiva, no sólo en su herencia africana, sino también en su condición resiliente y resistente; y con ello, consolidar su legitimación como tradiciones afrodescendientes por excelencia. Sin embargo, estas “ficciones reguladoras” no se agotan en las tradiciones músico-dancísticas, pues tienen su correlato en la misma *invención* del Afromexicano de la Costa Chica como sujeto *típico* de estudio antropológico –como argumenté en otro capítulo. El campo afromexicano se convertirá en el promotor y a la vez en el escenario de la Invención Teatral, y los miembros de éste serán al unísono tanto actores como tramoyistas o montajistas.

Para este capítulo, en un primer apartado realizo un abreviado repaso de los estudios sobre la africanía en las tradiciones musicales mexicanas –y más concretamente, lo que concierne a esta región de la Mar del Sur– y su papel en la legitimación de la esencia estratégica, además de indagar en algunas de las

interpretaciones sobre los aspectos de africanía de la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa, para discutir respecto del *hacer ver* y el *hacer creer*. Las siguientes dos secciones se ocupan en extenso, de cada una (su función y significación social en la actualidad y sus particulares procesos de escenificación, dependiendo de los elementos que se busca poner bajo el reflector). Por último, cierro con una exploración acotada de una tradición músico-dancística emergente: la Danza Obatalá.

I. Hacer ver para hacer creer: la puesta en escena de la herencia africana

Una vez construido el relato mítico que servirá como soporte para la demanda de reconocimiento de los afromexicanos, se vuelve imperante (re)presentarlo al común de la población. Habrá que “hacer creer” mediante la encarnación, y para ello, primero deberá visibilizarse a esta población y a su herencia, “hacer ver” la impronta de África en nuestra historia, no solo al Estado mexicano y a la sociedad nacional en su conjunto, sino inclusive a ellos mismos, los afrodescendientes del país, que muchas veces tienen por ajeno ese pasado. Es decir, el movimiento etnopolítico buscará instituir una mirada que ya no sea ciega frente a los afromexicanos, que los (re) conozca, los abarque y los incluya dentro del espectro de la diversidad cultural nacional. Sin duda, un medio para poner fin a tanto tiempo de ceguera sistemática, o de discriminación y racismo cuando su presencia era inminente.

Cuando sostengo que se da una *invención teatral* de sus músicas y danzas seleccionadas ahora como representativas, e incluso de los mismos sujetos que las portan, estoy refiriéndome precisamente a ese acto alumbrador de la vista que se ejecutará en la mediatización de la imagen y las expresiones culturales afrodescendientes (en espectáculos, documentales, exposiciones fotográficas, reportajes periodísticos, etcétera). El campo político afromexicano apelará a lo sensible, en palabras de Georges Balandier (1994), *la puesta en escena de la herencia*

que, para este caso, será estratégica: se apostará por aquello de *más* herencia africana, rasgos que causen emoción en el espectador (sorpresa, fascinación, alegría), y que muchos académicos después de Aguirre Beltrán se han encargado de legitimar. En la Costa Chica, además del fenotipo (piel muy oscura, labios gruesos, nariz ancha, cabello ensortijado), serán la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa los elegidos para protagonizar el espectáculo, el que tiene como finalidad divulgar, promover y demostrar esa herencia africana, exacerbando ciertos elementos, y haciendo uso de una “retórica étnica” escenificada (Levine, en Briones, 1994) cuyo fin será la reivindicación política y cultural.

No obstante, es pertinente preguntarnos sobre los efectos que una excesiva esencialización produce en las tradiciones músico-dancísticas: su proyección hacia el exterior; su forma y contenido; los relatos que las explican y significan; la dinámica interna de las agrupaciones; o hasta las relaciones de poder que se establecen entre danzantes y músicos con académicos, líderes de organizaciones y funcionarios políticos.

Esta Invención Teatral no es en lo absoluto ingenua, pues, como apuntan Abèlés y Badaró (2015: 80), estas escenificaciones “habilitan la aparición de fuertes reivindicaciones sin que sea necesario recurrir a la esperanza de un gran movimiento social para provocar el cambio”, y en teoría, lo anterior supondría “restituir a los sujetos toda su capacidad de iniciativa”. Con todo, pensar al menos metafóricamente a la escena política (reivindicativa en este caso) como un teatro, supone que existe una separación (y un particular tipo de vínculo) entre quienes protagonizan las representaciones y quienes observan el espectáculo (*ibíd.*, p. 81). Y yo añadiría –alargando la metáfora– que se da también un distanciamiento entre los directores de escena y los actores, y entre los papeles dados a estos últimos: protagonistas, los suplentes de éstos, comparsas (que no tienen líneas y su papel es de acompañamiento) o racionistas (aquellos cuyo pago era solo la ración o comida).

Adelanto que en el caso del Fandango de Artesa, la dimensión teatral será imperante, pues este no existe -y tal vez, debido a la organización interna de las agrupaciones existentes, no puede existir- más que en el escenario. Y en cambio, escenificada se nos presenta como la continua representación músico-dancística de un relato que quiere hacernos creer en su raigambre (aunque lo tuvo, hasta 1960): es la performatividad de lo étnico. En cambio, la Danza de los Diablos -o más correctamente, las danzas, en plural, pues cada pueblo afroamericano la vive y presenta diferenciadamente, tanto en el ensamble instrumental como en la indumentaria de los danzantes- goza de vitalidad y sentido entre la población afrocostachiquense: tiene raíces fuertes, y sigue esparciendo sus frutos en las generaciones más jóvenes. Sin embargo, se vuelve otra al escenificarse, al ser “recortada” de su realidad ritual habitual, y “pegada” en eventos culturales y políticos de todo tipo, sin por ello perder vigencia o ímpetu en su enclave sociocultural; es decir, se resignifica, se actualiza, se mantiene en fecundo movimiento. Es tal vez por ello, la más explotable visualmente, performativamente: es la mediatización de lo étnico.

Si bien lo tenido por “evidentemente africano” puede llegar a ser poco exacto -como advierte Voltaire- nuestro *ver* será guiado con un fin que se sabe por demás legítimo, pero que no termina de justificar por completo el que en algunos casos se dé cierto grado de artificiosidad con tal de que dicha herencia aparezca *más interesante*. Sin embargo, para soslayar este hecho, el movimiento afroamericano recurrirá a plumas expertas que en muchos casos, sin ser su primera intención, legitimaron la africanía que en la música y la danza se buscaba exacerbar.

Voces expertas en la africanía de la música y la danza de la Costa Chica

El espacio disponible en este estudio no permitiría realizar un balance íntegro de los estudios sobre la herencia africana de algunas de las músicas tradicionales del país, valiosa labor que Carlos Ruiz ya realizara en su momento (2007b). Debido a

lo anterior, en este apartado me limitaré a mencionar algunos de los trabajos que considero fundacionales de la investigación musical afromexicanista, y otros posteriores que se convirtieron en forzosos referentes del tema –en especial de la región costachiquense. Con esto, quiero enfatizar cómo las voces expertas contribuyeron a la construcción de la imagen de *lo africano* que se enfatizaría en la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa.

De acuerdo con Ruiz Rodríguez (2016: 9-10), Gabriel Saldívar y Gonzalo Aguirre Beltrán sentaron las bases de las investigaciones sobre la influencia africana y la música afrodescendiente en México. En su *Historia de la música en México* publicada en 1934, Saldívar le dedica un apartado a la influencia africana en la música popular del país, siendo el primero en señalarla. En 1949, durante su estancia en la Costa Chica, Aguirre realiza el primer registro fonográfico de más de cincuenta piezas musicales (entre sones y corridos) de la población afrodescendiente; y ese mismo año durante el IX Congreso Mexicano de Historia (llevado a cabo en Chilpancingo, Guerrero), y motivado por el trabajo de Saldívar, destaca el aporte africano en la música mexicana, polemizando con la idea imperante de la época sobre el mestizaje musical indígena-ibérico. A partir de entonces, sería un defensor férreo de esta nueva propuesta.

La brecha que abre tanto Saldívar como Aguirre –pero sobre todo este último– motivarán a toda una generación de etnomusicólogos, antropólogos e historiadores, para seguir el rastro de esta no tan explorada filiación africana: Pablo González Casanova, Gabriel Moedano, Arturo Chamorro, Rolando Pérez Fernández, Guillermo Contreras, Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, Antonio García de León, Álvaro Ochoa, Carlos Ruiz, y tal vez más recientemente Álvaro Alcántara, José Arturo Motta, Rafael A. Ruiz Torres, Alejandro Martínez de la Rosa y Jorge Amós Martínez son algunos de los estudiosos del tema (*veáse*, p. ejemplo, el libro coordinado por Ruiz, 2016).

Para lo concerniente a la Costa Chica, hay tres nombres³⁹ que resuenan cuando se busca un respaldo de autoridad respecto a la influencia de África en la música: Aguirre Beltrán, Gabriel Moedano y Carlos Ruiz. Aguirre Beltrán –como he venido señalando con anterioridad– debido a sus publicaciones-raíz aunadas con el trabajo de registro fonográfico que realizara en 1949, durante la feria del segundo viernes de Cuaresma en Cuajinicuilapa; fonogramas que siguen, en su mayoría, completamente inéditos.

Gabriel Moedano, por su parte, dedicó intensos esfuerzos en registrar y recopilar el *folklor afromestizo* de las costas de Guerrero y Oaxaca (música, danzas, arte verbal), compaginando el análisis riguroso con un detallado trabajo etnográfico. Además, denunció abiertamente el racismo implícito y explícito imperante en la noción de *lo nacional* –mezcla de lo prehispánico y lo ibérico–, el cual propició que se omitiera o ignorara el estudio de los afrodescendientes (Ruiz, 2014). Sus grabaciones de chilenas, sones, arrullos, corridos y huapangos –que datan de finales de 1960– son hoy de una valía incalculable, tanto por su belleza como por su importancia histórica. Su trabajo más emblemático es el de 1996, y se encuentra en el número 33 de la serie *Testimonio Musical de México* de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia: “*Soy el negro de la costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*”, en el que se reúnen diez piezas grabadas por él (de distintos géneros musicales y poéticos) más un corrido registrado por Aguirre; disco que está acompañado por un minucioso librito de notas sobre “La población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”.

En sus notas, producto de su investigación histórica y etnográfica, Moedano destaca como de ascendencia africana algunas características de esta población: el

³⁹ El etnomusicólogo Thomas Stanford es uno de los estudiosos más trascendentales en la escena de la música tradicional mexicana, tanto por su labor investigativa como por lo prolífico de sus grabaciones en campo. Su importante investigación en la Costa Chica lo convierte en un referente obligado para los interesados en los sones, danzas y chilenas de esta región (véase, por ejemplo, “Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca”, en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, tomo XV, núm. 44, 1962; pp. 187-200). Sin embargo, en sus notas y publicaciones sobre la música costachiquense no hace referencia a la influencia africana; inclusive, en una entrevista con Eduardo Añorve Zapata afirmó estar “enteramente en desacuerdo con la investigación de Aguirre Beltrán” (Añorve, 2009: s/p).

redondo, la noción del tono y la sombra, y dos expresiones músico-dancísticas: el fandango de artesa y las danzas de los diablos (por dos de los instrumentos musicales y algunas de sus características rítmicas). La demanda de esta publicación hizo que se lanzara una segunda edición en 2002, la cual hoy está nuevamente agotada. La contribución de Moedano al conocimiento que se tiene actualmente de la música y la poesía afrocostachiquense es inegable, y lo mismo puede decirse respecto a sus afirmaciones sobre las danzas de los diablos: instrumentación y patrones rítmicos serán hasta hoy en día tenidos como pruebas casi irrefutables, o al menos son las que prevalecen.

Cuando Carlos Ruiz publica su libro-disco *Versos, música y baile de artesa en la Costa Chica* en 2004, tal vez no era consciente del impacto que tendría su trabajo en la difusión y recuperación de esta tradición musical. Su obra incluía dos fonogramas con grabaciones realizadas *in situ* por él mismo: uno con el repertorio de San Nicolás Tolentino (Guerrero), y otro con el de El Ciruelo (Oaxaca). Los discos se complementaban con los resultados de su investigación histórica, etnográfica y etnomusicológica, constituyendo el primer trabajo dedicado al fandango de artesa. A partir de ese momento, Ruiz se consolida como el experto en fandango de artesa, pero además, como especialista en la música afrodescendiente de la Costa Chica.

Si bien en este trabajo no enfatiza la influencia africana, sí aporta elementos que permiten ubicar indicios de su presencia desde el siglo XIX; y más importante aún, la distribución de estas grabaciones en la Costa Chica (sobre todo en El Ciruelo y alrededores) permitió que muchos costeños conocieran algo más de esta tradición perdida y recién -relativamente- “rescatada”;⁴⁰ y que gracias a eso se interesaran en incluirla en eventos culturales y programas de radio. Al exterior, además, motivó a un sinnúmero de seguidores e intérpretes asiduos de la música

⁴⁰Aunque después de la labor de Carlos Ruiz, la agrupación de El Ciruelo ha grabado otros discos (por lo menos tres más), hoy siguen afirmando que ninguno tiene la calidad de ese primero. No se refieren específicamente a la calidad técnica, sino a que es el que más ha respetado la forma en que *ellos quieren* que se escuche su música: “¡Ahí la artesa suena como debe de sonar, pue’, como es!””, dice Primitivo Efrén Mayrén Santos, iniciador y dirigente de la recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo.

tradicional mexicana, quienes se aprendieron las piezas (música y letra) con esos dos fonogramas.

El trabajo que terminaría por confirmar la influencia africana en el fandango de artesa sería publicado tres años más tarde: *“Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica”* (2007a), en el que analiza los patrones rítmicos de esta expresión musical presentes en la percusión del baile-zapateado y el cajón. Posteriormente, en 2011 (y aumentado en 2016) publica *“En pos de África: el Ensemble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica”*, en el que no sólo advierte del peligro en que se cae al reducir la *música africana* al estereotipo del ritmo y las percusiones, sino que afirma que el vínculo con África de esta música es mucho más estrecho con los ensambles de cuerdas. No obstante, para esos momentos, la legitimación de la filiación africana del fandango de artesa estaba arraigada ya al estereotipo del que él mismo advertía –el ritmo y la apreciación de la artesa cual “tambor grande” percutido con los pies– debido, principalmente, a la influencia de promotores culturales y ONG; estereotipo que perdura reiterativamente en la actualidad.

Rastrear la influencia africana

...De la Danza de los Diablos

Como adelanté, con las investigaciones de Gabriel Moedano se pone sobre la mesa la filiación africana de esta danza ritual, en un principio ceñida a los patrones rítmicos de algunas de sus piezas musicales y el zapateado, y a dos instrumentos musicales que están presentes en otras poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe: la charrasca y el bote. Actualmente estas investigaciones se han extendido –aunque no lo suficiente– o se formulan otras interpretaciones que apelan más a la corporalidad de los danzantes. Me referiré a dos de ellas que son originales debido –entre otras cosas– a que se alejan del estereotipo africano-ritmo-percusiones, y que hasta ahora parecen ser las propuestas más desarrolladas. No

obstante, desde mi perspectiva, ambas comparten cierto grado de forzamiento interpretativo.

Para la reconstrucción de africanía, Arturo Chamorro (2016) propone la existencia de una relación triádica que incluye el ritual, la cultura expresiva y la corporalidad; esta última representada en características como la tensión y el relajamiento, el trazo de círculos y ángulos con el cuerpo, y la experiencia del dolor. Respecto al ritual, Chamorro sostiene que existe un vínculo ritualizado entre la música y la corporalidad, y que éste se expresa en la danza a manera de drama (la Danza de los Diablos), en el baile a base de percusión sobre alguna plataforma (el Fandango de Artesa) o en las formas distintas de expresar las acentuaciones rítmicas mediante el uso de instrumentos de percusión, en los cuales hay un despliegue de símbolos y habilidades (2016: 34). La cultura expresiva, por otra parte, la comprende como un “mecanismo de performance” o una serie de prácticas culturales en las que impera la corporalidad y la sonoridad, con una función poética y comunicativa (*ibíd.*, p. 35).

Según el autor, la africanía de la corporalidad puede hallarse en tres aspectos: *Uno*) La importancia de la dimensión del dolor, que dotaría a la vida de un sentido más intenso, dado que “se puede advertir que en la corporalidad de culturas africanas como la tiv, el acto de marcarse y danzar, percutir, palmear o cachetear tiende a hacer una vida más intensa que rebasa la visión de lo estético” (p. 37). *Dos*) Los movimientos en forma de círculos y ángulos. Acorde a la propuesta original de Charles Keli –quien realizó trabajo etnográfico en Nigeria–, los círculos se hallan en los movimientos de caderas, piernas, hombros y brazos, y “representan las fuerzas de la sociedad y la cultura, la femineidad, la continuidad, la intensidad, la fuerza centrípeta”; mientras que los ángulos se perciben en las posturas de los codos, los gestos de los brazos y el desplazamiento coreográfico, y “representan a las fuerzas de la individualidad, la masculinidad, la discontinuidad, la extensión y la fuerza centrífuga” (p. 37-38). Y *tres*) Los fenómenos de extensión-

intención (“propiedades de las extremidades que se proyectan dentro de un espacio” y lo opuesto, respectivamente).

Algunas de las interpretaciones que retoma de Keil respecto a culturas africanas –como la tiv– pueden aplicarse bien al caso de las dos tradiciones músico-dancísticas que nos competen. Para la Danza de los Diablos, como él señala, se nota lo similar del performance:

[...] un triángulo donde dolor y alivio se median dentro de una representación de “paranoia”. Esto se deduce a juzgar por las actitudes de los danzantes, en las cuales se advierte que repentinamente expresan en círculo un tipo de ofuscamiento, estado de demencia o trance representado por el acto de rodar sobre sus espaldas en algún momento de la participación corporal (p. 39).

Y para el Fandango de Artesa:

Círculos y ángulos evidentemente se reconocen tanto en desplazamientos grupales y en los movimientos individuales a base de medios giros o giros completos, como se aprecia en el baile sobre tarima, pero con mayor despliegue de habilidad en la corporalidad en las Danzas de Diablos. Los círculos quizá no sean tan precisos como los africanos en el sentido de dejar al centro a los músicos, como se advertiría en la descripción de la danza tiv en Nigeria; sin embargo, permanece el mismo principio de la danza y la música en acciones periféricas (ibídem).

Añade que respecto a los círculos y los ángulos, estos no se dan únicamente en la danza, sino que se expresan también en la corporalidad de los percusionistas, y que al golpear, percutir, o cachetear se estaría frente a una experiencia corporal del dolor. Sobre esta última y los fenómenos de extensión-intención, el autor piensa en las parejas del baile sobre la artesa, quienes deben mantener cierto grado de resistencia; y lo mismo –más evidente– para la Danza de los Diablos. Concluye que puede considerarse a la corporalidad como el principal referente de la africanía, la cual no solo se expresa al danzar, sino en las expresiones gestuales, en la forma de percutir instrumentos o en la manera de andar.

La propuesta de Chamorro, aunque sugerente, tiende al reduccionismo, pues la corporalidad se encuentra presente en todas las culturas y no es privativa

de África. De hecho, el énfasis excesivo en la expresión corporal es otro de los tantos estereotipos construidos en torno a africanos y afrodescendientes. Por otra parte, las experiencias de dolor expresadas en la resistencia al danzar o ejecutar un instrumento, tampoco constituyen *per se* evidencias de africanía, pues danzas y músicas indígenas –o no– de otras latitudes, también requieren altos grados de esfuerzo; aunque ciertamente el percutir instrumentos con el cuerpo es una práctica que ha sido documentada mayormente en las músicas africanas.

Específicamente para la Danza de los Diablos, J. Arturo Motta (2016) ofrece otra interpretación a partir del estudio del tambor de fricción conocido por los afrocosteños como *bote* o tigrera. Si bien el autor considera a esta danza como “producto de la cultura negra mexicana costachiquense” íntimamente vinculada a la actividad ganadera y vaqueril (2016: 1154), explora el simbolismo de este instrumento subsahariano para reconstruir las “huellas de africanía”. Exploración en la que se deslinda de otras premisas: *a)* Su interpretación sobre la africanía y el simbolismo de esta danza no afirma que los ejecutantes sean conscientes de esa herencia; *b)* su interpretación es alterna a las afirmaciones que señalan a esta danza como un ritual en honor de un supuesto Dios Ruja; *c)* también se distancia de la apelación a la africanía asentada sólo en la *charrasca* y el *bote*, justificando la aseveración con la presencia de estos dos instrumentos entre otros rituales fúnebres en América (*charrasca* y *bote*) y África (*bote*); *d)* se aleja de la versión que asemeja a esta danza con el ritual yoruba de los *ngungun* (*ib.*, p. 158-161).

Para Motta, la Danza de los Diablos es una danza de transporte o conducción: los danzantes son los encargados de llevar a los muertos hasta sus antiguas viviendas; y por ello se encorvan (y se colocan en dos filas, representando una enorme columna vertebral), como abriendo sus vértebras para que *el muerto se monte*. Su simbolismo sería un remanente de antiguos rituales al dios bantú de la muerte, el mar y la fertilidad: Kalunga. El *bote* se convertiría en un instrumento de las voces de los dioses, pero también una voz de los muertos, de la muerte (como otros membranófonos fricativos africanos), y el ejecutarlo podría interpretarse

como una comunión con lo sagrado. Específicamente, el sonido del instrumento sería la voz de Kalunga llamando a la muerte y a lo fértil, el ciclo de muerte-vida-muerte (esto último simbolizado por la fricción de la vara de madera del bote, alusiva, según el mismo Motta, a la cópula). El grave sonido también emularía al rugido del leopardo (en África, y al jaguar en América), que manifiesta su soberanía, en una expresión de territorialidad, soberanía y poder. Así, concluye el investigador, el bote o tigrera en la Danza de los Diablos anuncia que es el dios Kalunga quien reinará durante la Víspera de Día de Muertos (Motta, 2016: 161-170).

Esta provocadora interpretación es desconocida por los pobladores afrocostachiquenses, quienes a lo sumo, comparten la idea de que los diablos danzantes son los encargados de despertar y guiar a los muertos de regresos a sus antiguas casas. No obstante, en este tipo de análisis simbólico siempre se corre el riesgo de caer en sobre-interpretaciones forzadas que poco tienen que ver con lo que los sujetos portadores de la tradición asumen. Más aún cuando éstos mismos desconocen o han perdido –si es que alguna vez existieron– la mayor parte de los referentes míticos de este danza.

... Del Fandango de Artesa

A decir de Carlos Ruiz, la identificación de huellas africanas en las expresiones musicales no puede llevarse a cabo sin tener un conocimiento completo y apropiado de las diversas músicas de África; lo que implica además, un entendimiento de la heterogeneidad de culturas –cualitativa y cuantitativamente– traídas a América. Poniendo lo anterior en práctica, se evitaría el riesgo de caer en esencialismos y estereotipos que no van más allá de vincular al africano con el tambor, el ritmo y la cadencia (Ruiz, 2016).

Pese a que los únicos trabajos indagatorios de la filiación africana en el fandango de artesa desmienten –por el momento– esta imagen común, la voz

popular continúa señalando a los patrones rítmicos y a la artesanía –“un gran tambor”– como los elementos indiscutiblemente procedentes de África. Alejándose del sentido común, C. Ruiz (2011, 2016) propone al ensamble musical de esta tradición como el principal elemento de raigambre africano.

Uno de los ensambles tradicionales del fandango de artesanía afrodescendiente de la Costa Chica incluye –incluía– violín, guitarra y bandeja (calabazo seco) percutida; muy similar a uno de los más representativos de la región del occidente sudánico (wolof de la zona de Senegambia): un laúd frotado (*riti*), un laúd punteado (*xalam*) y un calabazo percutido. Es decir, en ambos casos estaban presentes un cordófono frotado, un cordófono punteado o rasgueado, y un idiófono percutido. Y la presencia de éstos, de acuerdo a Ruiz, es sumamente vasta en esa área (entre los mandinka, soninké, diawara, jola, tucolor, hausa, gbari, suareg, kotoko, bissa, etcétera).

Lo anterior es revelador si se toma en cuenta que la principal influencia africana en las tradiciones musicales de México tiene su origen con la llegada de africanos del área de Senegambia y la constante interacción de éstos con los hispanos e indígenas al menos durante los primeros 50 años de la Colonia (y por ende, mucho más profundos y con una impronta más marcada) y la importancia de las posteriores llegadas de prácticas culturales y sociales del occidente sudánico, donde existe una predominancia de ensambles instrumentales de cordófonos, predilección sociocultural y estética que con seguridad tendría una continuidad en tierras novohispanas. Aunado a ello, son numerosos los autores que destacan “la profunda riqueza polifónica y melódica de las culturas africanas, dando cuenta de la enorme diversidad y complejidad del fenómeno musical africano” (Ruiz, 2007: 138), complejidad que no se reduce a los tambores o a la rítmica.

El autor sostiene que ya en la Nueva España los africanos pudieron reproducir sus ensambles instrumentales haciendo uso de instrumentos musicales de procedencia europea, como en el caso del violín y la guitarra –o la vihuela–, y

hallar materiales para reproducir aquellos que sí tenían libertad de manufacturar – el bule. Con lo que se dio una

[...] sustitución en el marco de largos procesos históricos transculturales. Esto parece lógico si se toma en cuenta que, en el nuevo escenario colonial americano, los esclavos seguramente buscaron texturas sonoras y timbres afines a su ancestral estética musical [...] Al parecer, se trata de la reconfiguración de identidades musicales en nuevas condiciones, tomando elementos al alcance, pero donde el bagaje de la propia matriz sociocultural de procedencia fue indudablemente importante (Ruiz, 2016: 204).

Las propuestas aquí referidas tienen en común que se alejan de ciertos prejuicios acerca de la heterogeneidad de la música africana y su impronta aún poco explorada en las músicas y danzas afrodescendientes del continente americano. Quizá el poco alcance que estas publicaciones tienen para un público más amplio –y no especializado– contribuye a que aún dentro de la misma esfera del campo afromexicano (en los discursos de ONGs, por ejemplo) continúen prevaleciendo estereotipos ya consagrados, que además son reproducidos sin tregua en cada evento cultural, festival y por los medios masivos de comunicación. Esto no es que tergiversarse la historia de estas tradiciones músico-dancísticas, más bien, impide alumbrar la mirada y la mente hacia un conocimiento tal vez más preciso o por lo menos, más original respecto a la raigambre africana.

Como afirma Olly Wilson, los africanismos en la música deben ser entendidos más en la forma de hacer las cosas, que en las cosas hechas (Wilson, 1974 citado en Martin, 1991: 25). Es decir, que en la búsqueda de la raíz africana de algunas prácticas musicales, ésta no debería pretender encontrarse trasplantada de un continente a otro, impecable, pura e inalterable. Antes bien, pistas de ella pueden rastrearse en otro tipo de marcadores: en la construcción, la morfología y la ejecución de los instrumentos musicales; en las estructuras musicales y las características tímbricas, y en la función sociocultural.

Para el caso de la música y danza afrodescendiente de la Costa Chica y su relación con África Subsahariana, por ejemplo, podrían tomarse en consideración

algunas de las características de ésta última, como son: 1) Polirritmia; 2) Canto responsorial (llamada de solista y respuesta a coro); 3) El uso de líneas temporales (estructura matemática intrínseca); 4) La importancia de la participación colectiva; 5) La improvisación y la variación en la ejecución instrumental; y 6) La relevancia cultural del timbre. Un estudio exhaustivo de la filiación africana en las músicas y danzas afrocostachiquenses, tendría por fuerza, además de ubicar regiones, periodos históricos, lenguas y culturas, cruzar esta información comparativamente con las características arriba señaladas.

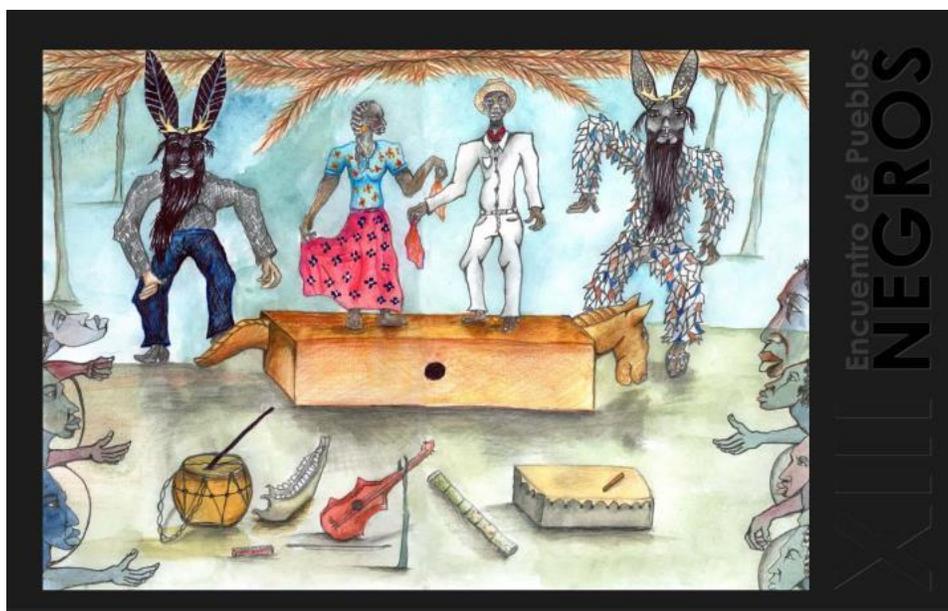


Figura 10

Cartel del XII Encuentro de Pueblos Negros, celebrado en El Pitayo, Cuajinicuilapa, 2011.

❖ **Tras bambalinas**

Es el mediodía de un dos de noviembre, Día de Muertos. Por lo menos una veintena de hombres-diablos zapatean vigorosamente en el panteón de Collantes (para ese entonces ya adornado con flores de cempasúchil y de terciopelo), esperando que la fuerza de sus pies termine por despertar de una vez a sus

difuntos. Caminan en dos hileras, encorvados y en orden, siguiendo el estricto mandato del Diablo Viejo/Terrón y la Minga.

Se desplazan después por las calles del pueblo, cansados y sudorosos bajo el tórrido sol. El caliente uniforme color caqui que portan no deja respirar el cuerpo; el paliacate rojo amarrado en la cabeza los hace hervir; y la máscara demoniaca de madera de palma o de cartón, aunque ligeras, los asfixia. Pero eso poco importa, la tradición es la tradición. “Es su gusto”, dice la madre orgullosa de un joven diablo, también esposa de otro más consagrado y viejo.

Los collanteños de todas las edades acompañan encantados esta marcha levanta-polvos, durante las horas que dure. Los niños y los perros son tal vez los más atraídos por la bulla, y la Minga corretea a todos por igual, amenazándolos o golpeándolos sin aviso con el fuate robado a su marido el Terrón, provocando el llanto de los más pequeños. Todo es risas, gritos, palabrerías insultantes de un lado al otro que no tienen como fin hacer daño, sino entretener. Ciertamente, todo este caótico alboroto hace al Juego de Diablos ser lo que es.

Es sutil, casi imperceptible, pero la danza no comienza sin los tres músicos de ley, los únicos que tal vez, están exentos del mandato de ese matrimonio mordaz. Sin la música no hay ritmo qué seguir, no hay pasos que dar. Puestos de acuerdo previamente, la melodía de la armónica anuncia cuál es la pieza musical que se va a bailar, y al son le sigue el bote con su ronco rugido y la charrasca escandalosa. Y los diablos obedecen, como hipnotizados por la música: se encorvan, gimen, se revuelcan en la tierra, gritan “¡hurra!” con voz cavernosa.

Pasa el tiempo y puede anochecer, pero la danza no cesa. Van los diablos de aquí para allá, por todo Collantes, marchando, tirándose al piso, haciendo paradas en las casas que quieren tener un rato a la danza frente a sus puertas. Se toca un son, tal vez dos en cada parada, y un par de diablos se salen de las filas para contonearse mientras recitan algunos versos. Terminando descansan un poco: ladean su máscara para respirar con libertad, se sientan a comer lo que las familias anfitrionas les ofrezcan y que prepararon expresamente para festejar a sus

muertos, beben cerveza clara, aguardiente de caña, mezcal, o algún refresco, platican entre ellos y comparten experiencias y anécdotas. Aprovechan para negociar con los dueños de las casas algún apoyo económico, porque la danza es así, por mero gusto, y todos tuvieron, por lo menos, un día de trabajo perdido. Y mientras, la concurrencia también aprovecha para tomar un respiro, ponerse a la sombra, comprar un boli (agua de fruta congelada) o una cerveza, regresar a los deberes o reanudar algún mandado que quedó interrumpido por la curiosidad. Quince, veinte minutos después, y los diablos ya emprendieron la marcha hacia el siguiente destino, y aquellos collanteños que se disiparon momentáneamente preguntan “¿Por dónde van?”, o siguen al tropel de niños y niñas que corren y gritan. Y terminando un par de piezas será lo mismo. Así, hasta que definitivamente ya no puedan más, hasta agotar las invitaciones, hasta que la música se acabe... “¡Ya se van los diablos, caramba!”

De repente se da el silencio atronador. La gente vuelve a sus casas para la cena, los niños ya no corren y los perros se tranquilizan. La calma vuelve de a poco, y uno puede ver pasar a la Minga ya sin máscara y con el poderío apaciguado. Los diablos vuelven a ser hombres y mortales, los músicos relajan las manos, se aclaran la voz. Vueltos a ser los mismos de siempre, se juntan en alguna casa o bajo la sombra de algún mango (u otro árbol igual de abarcador) y beben y ríen y charlan satisfechos con su danza y con sus muertos.



Figura 11. *Músico, hombre-diablo y estela*. Fotografía: David Varela, 2016.



Figura 12. *Diablos encorvados*. Fotografía: A. Berenice Vargas, 2016.

**

A las seis de la tarde el calor comienza a dar tregua, por eso es la hora en la que la gente de El Ciruelo sale de sus casas-escondites, se reúne en el parque para platicar, pasear o comprarse un helado. Los jóvenes se dan cita en la cancha techada de básquetbol (que es también el salón de eventos oficial, como en casi todos los pueblos de la costa) con la música de sus teléfonos móviles a tope: reggeaton, rap, banda, pop de moda, cumbias costeñas. Algunos juegan, otros más platican y se comparten fotografías por sus teléfonos. Las jóvenes cirueleñas (recién bañadas y perfumadas) aprovechan para reunirse con sus amigas y confiarse sus más recientes secretos, mientras lidian con una que otra mirada de algún pretendiente. Sin embargo, hay otros muchachos (hombres y mujeres) que aunque atraídos por el bullicio, pasan de largo el espacio de encuentros.

Casi frente a la cancha se encuentra una casa con paredes de varitas, sobre un camino pedregoso y enlodado. Ahí vive Primitivo Efrén Mayrén Santos, quien a sus ochenta años sigue dirigiendo al grupo de fandango de artesa de su pueblo con la misma firmeza como la de hace más de tres décadas, cuando éste se formó. Ahí es a donde se dirigen este puñado de cirueleños, bailadores y bailadoras de la artesa cuyas edades varían entre los diez y los veinte años (a excepción de Dulce Santos, que está en el grupo desde que debutó, en 1996). Y para no variar, todos llegan, entre risas, retrasados.

Dentro de poco tendrán una presentación importante, por eso se reúnen para ensayar los pasos y los redobles (en el caso de los varones), pero sobre todo los versos que recitan antes y después de cada son. Los bailadores más experimentados y con una trayectoria más larga en la agrupación, encuentran tedioso el ensayo, pues según ellos, todo se lo saben ya de memoria y preferirían estar afuera en la cancha. El problema son los integrantes más nuevos, quienes no terminan por aprenderse ni las coplas completas, ni la entonación que deben darles. Algunos fallan todavía en los pasos, y se hacen blanco de las burlas de sus

compañeros y de los regaños de Don Efrén. Todo tiene un tono bullicioso y socarrón.

Los músicos tampoco están exentos de acudir: guitarra y violín (y recientemente a veces un bajo eléctrico) son necesarios para interpretar los sones, junto con el tambor-cajón que toca el propio Efrén, al tiempo que canta. Aunque se sabe primordial, la música también llega tarde, y la impaciencia se deja notar. Hay regaños y llamadas de atención inútiles, pues los jóvenes prefieren revisar sus teléfonos, contarse chistes o cantar a todo volumen las canciones populares del momento. Otros aprovechan para ir a la cancha un momento, o para atender algún mandado. Así pasa el tiempo, entre que van y vienen, ignorando las reprimendas del líder del grupo, quien desesperanzado, se agarra la cabeza con ambas manos.

Por fin están (casi) todos y comienza el ensayo. Repasan son a son el repertorio programado: más o menos unas seis piezas musicales para dar una hora de espectáculo. Algunos salen bien y sin errores a la primera, otros deben repetirse por lo menos cuatro veces, casi siempre debido al violín o la guitarra. Esto exaspera a los bailadores, que terminan cansados más de lo necesario y termina por dispersarlos otra vez. Se ríen y cuchichean.

Entonces se resuelve que los músicos practiquen un rato por su lado, mientras los bailadores demuestran sus habilidades para versar. Uno a uno, recitan las coplas asignadas, por parejas de hombre y mujer (una copla provocadora y otra de respuesta). Los de recién ingreso (casi todos *muchitos*-niños) tienen más dificultades, algunos admiten no haber estudiado en lo absoluto, a otros les vence la timidez. El tiempo corre, y pareciera que nunca nadie (salvo Efrén, los músicos y Dulce) se tomó la práctica en serio. Son casi las nueve de la noche, y todos quieren regresar a sus casas.

Es notorio lo cansado de esta situación, la cual se repite cada que se programa un ensayo. Por una parte, los hombres adultos están extenuados por el trabajo del día: en el *encierro* (parcela de tierra), limpiando el monte, regando palmas o manejando todo el día la camioneta pasajera que hace de transporte

público del pueblo. Por otra, las mujeres que se levantaron antes de despuntar el día, *golpeando* tortillas, cuidando niños, preparando comida para vender, yendo de aquí para allá sin descansar. Los jóvenes, fastidiados por las tareas de la escuela (las cuales tal vez dejaron incompletas por ir al ensayo) o agotados por ayudar a sus padres en las actividades obligadas de cada uno, y para colmo, a su regreso a casa seguramente se enfrentarán al comentario recriminator de: “¿qué haces tú en esa *tontera*?”, ejemplo del escaso apego que el común de los cirueños le tiene a esta tradición.

Aunque estar en el grupo de fandango de artesa les gusta, no pueden dedicarse de tiempo completo a ello. Las cuentas no rinden, la comida no alcanza, y la opción de migrar a la ciudad se les vuelve cada día más atractiva. “¿Qué se le va a hacer, *pue’*?”. Pero pensar en el próximo viaje fuera del pueblo ya los motiva, los alegra, les hace olvidar brevemente que la vida en El Ciruelo no es sencilla.



Figura 13. *Un descanso antes de un ensayo.* Fotografía: A. Berenice Vargas, 2012.

II. La Danza de los Diablos. La mediatización de lo étnico

Puede ser la celebración del Día del Pueblo Negro Afromexicano de Oaxaca (19 de octubre), o un Encuentro de Pueblos Negros, o un evento artístico de algún organismo público de la zona, o un festival académico-cultural... la descripción no dista mucho de un caso a otro.

Se cita a la población por la mañana, a la sombra de la cancha de básquetbol techada o bajo alguna carpa que cubra la plaza cívica. Por lo general, se dispone una fila de mesas con manteles largos y letreros con el nombre de cada uno de los invitados de honor: el gobernador en turno del estado, diputados de algún partido político, el agente o presidente municipal –según sea el caso–, líderes de organismos civiles, agentes de instancias gubernamentales, académicos, o embajadores de algún país africano. Otras veces solo se les asignan sillas predispuestas para ellos, pero lo cierto es que siempre tienen un lugar distinguido del resto. Todo el presídium está frente al espacio que se convertirá en escenario, algunas veces arriba de un templete, algunas otras a ras de piso.

En rededor del escenario de ocasión se colocan sillas de plástico para el resto de la concurrencia, las cuales, conforme avanza el día y el calor apremia, se vuelven insuficientes. Los niños se acomodan sentados en el piso, otros más se quedan de pie, y otros aunque se alejen cada vez más, consiguen un lugar en bardas, banquetas o bancas cercanas al lugar del evento.

El acto cívico programa actividades de diferente tipo: exposiciones artesanales, fotográficas, muestras gastronómicas (moles, tamales, postres, bebidas regionales), presentación de danzas e intervenciones musicales (sones de artesa casi siempre; corridos, chilenas y boleros en ocasiones), y los discursos de algunos miembros del presídium. En general, las danzas son las que atraen más público, y de entre todas ellas, la Danza de los Diablos es la más popular.

Danzas de los diablos hay muchas, varían en instrumentación y vestuario dependiendo del municipio, pueblo o barrio. Durante estos eventos es habitual que se presente más de una, lo que hace que su participación sea muy acotada para que

puedan apreciarse todas: se les asignan entre 10 y 15 minutos para danzar. Sin importar la breve duración, la gente se apiña cuando empieza a sonar la armónica. En estas ocasiones la danza aparenta ser más ordenada, los movimientos de los hombres-diablos son más coordinados, y el Terrón y la Minga no imponen de la misma forma que en víspera de muertos. Hacen falta más risas y griteríos, más polvareda. Aquí los niños no corren a provocar a la Minga, y ésta se contiene de agredir a los que pasan por ahí... pero lo intenta, burla a algún invitado honorífico que se ríe nervioso. Alrededor las cámaras fotográficas se obsesionan por tomar la foto perfecta, el hombre-diablo en el piso, la Minga posando, o el Terrón junto al gobernador.

La danza se respira y se percibe diferente. Para quien la conoce en su momento reinante de muertos, sabe que ésta es una representación resumida de aquella. Aun así, la misma gente que la vive cada año y que nota perfectamente la diferencia, se emociona en ese cuarto de hora. Tal vez es por eso, porque la saben suya, y porque les entusiasma ver las de otros pueblos, y quizá además, porque se llenan de un orgullo presumido alimentado por la impresión en el rostro de los foráneos.



Figura 14. *Día del Pueblo Afromexicano en Collantes.* Fuente: http://farm6.static.flickr.com/5644/21217935965_3dcfa7882b.jpg

**

Lo arriba relatado contrasta casi excesivamente con lo que sucede *tras bambalinas* con esta danza. Ella es, ante todo, colectividad andante. La artificial separación entre danzantes y espectadores es impensable en el contexto tradicional, pues es el juego, la provocación masiva, la paranoia graciosa lo que la dota de su cariz específico. Es la casi autoridad militar del dúo Minga-Diablo Viejo lo que aterroriza a los niños, y lo que los divierte, y lo que en suma los enviste de poderío. Y es sobre todo el ambiente mortuorio y animado de la víspera, donde los difuntos regresan despertados por los zapateados de esos hombres-diablos. Y a eso se le suma el orgullo familiar de decir: mi hijo-esposo-hermano-padre es diablo, mi abuelo es *armoniquero-botero-charrasquero*. Es la danza de mi pueblo.

Todo eso queda velado durante estas presentaciones teatralizadas, el espectador no puede aprehenderlo todo, y pretenderlo no es viable. Este tipo de actos cívicos no intentan ser pedagógicos –para eso pueden consultarse libros, artículos o documentales– antes bien, quieren ser demostrativos de la riqueza cultural afromexicana. Por eso apelan a lo sensible, a estremecernos y entusiasrnos, a extrañarnos y maravillarnos también: “la dramatización generadora de emociones” (Balandier, 1994: 13). Y esa es la razón por la que bastan unos cuantos minutos de presentación, suficientes para darnos una vista exprés, para dejarnos con ansia de más. El estereotipo bastante difundido entre la sociedad nacional de *la imagen de lo africano* (rítmica, percusiones, máscaras estafalarias, movimientos corporales “exagerados”), que muchos admiten y reproducen inconscientemente, será lo que motive a exclamar: “¡claro! ahí está lo africano”, mientras se señala a la Danza de los Diablos.

Tradición ritual y el sutil encanto del exotismo

La muerte es casi tan importante como la vida; o tal vez más, porque es el paso, el puente de filigrana obligado para renacer, en un ciclo infinito. En la Costa Chica,

los afrodescendientes la viven intensamente: con temor, con dolor, con resignación dulce o con festejo, pero nunca inadvertida ni serena.

La danza de los diablos forma parte de los ciclos rituales fúnebres de esta población, y es sin dudar, el más llamativo de todos. Por el colorido, el alboroto de la gente, la sinfonía estridente compuesta por la música, los gritos y llantos de niños, las carcajadas, los ¡hurra! de los hombres-diablos. Y porque tiene lugar durante la víspera en que los difuntos vuelven con sus familias a gozar un poco más, como en vida lo hicieran; y porque son los diablos quienes lo permiten: encarnado ellos mismos a esos muertos, o despertándolos con la fuerza de sus botines.

Al pertenecer a la ritualidad en torno a la muerte, la danza no podría dimensionarse cabalmente sin contemplar otros rituales más, algunos mucho más solemnes. Por ejemplo, el *despedimiento de angelito*, por ejemplo. Cuando un bebé o un niño pequeño muere, se le despide en un velorio conmovedor. Las mujeres –la madrina por lo común– cantan versos a capella que se quieren alegres pero tienen un dulzor amargo: “No llores madre afligida/ ni te causes desconsuelo/ que Dios te tiene elegida/ para dar ángel al cielo”. El infante fallecido es un angelito, inocente y puro, y por eso es causa de “dicha” el enviarlo al cielo. Se le cubre de flores y el pequeño ataúd se adorna, se pinta; se lleva en procesión al cementerio, con música y con llanto inevitable.

Dice Añorve que “los funerales son el rito más importante en la vida de la negrada” (2011: 36), y aunque cada vez se hacen menos a la manera antigua, todavía hay quienes le dan continuidad a esta tradición: El adulto difunto se acuesta en el suelo, sobre una cruz de cal o de ceniza, y su cabeza se recuesta en un ladrillo. Más tarde, se le sube a una mesa en la que permanece durante todo el velorio, el cual poco tiene de doloso: charla, música, y bebida en lo que duran los rezos. Luego, antes de llevarlo al cementerio se da el “duelo de ruido”: llantos y gritos. Durante todo el camino al sepulcro se llora y se escucha la música. Después se rezará la novena, los siguientes nueve días a partir del entierro, y al finalizar

ésta, se hará el *levantamiento se sombra*. Para esto se elabora una cruz de flores al día siguiente del entierro, y se efectúa un altar para la misma. Durante el novenario, los familiares y dolientes rezan a esta cruz, pues en ella radica el último rastro del difunto, la *sombra* (más pesada y más peligrosa, a diferencia del alma). Pasando el novenario, la cruz se levanta cuidadosamente y se lleva al cementerio.

Quise detenerme en la descripción de estos dos rituales porque completan el entendimiento de la visión y la actitud que los afrocostachiquenses tienen ante la muerte. Así podemos entender que la danza de los diablos no es un mero espectáculo o una expresión lúdica y de entretenimiento –aunque ciertamente posee elementos de juego.

El trabajo etnográfico me permite apuntar que la danza de los diablos es profundamente significativa por lo menos en dos sentidos: primero, por el lugar que la Muerte ocupa en su cosmovisión y su vivir; y segundo, porque constituye uno de los principales referentes de su sentido de pertenencia a la localidad y a la Costa, y que sobre todo, es un referente diferenciador hacia la población no afrodescendiente. Por lo menos en Collantes –pero con seguridad puede extenderse a otras localidades y municipios donde esta danza tenga lugar– esta danza se ha convertido en un elemento identificador, interna y externamente.

No obstante la profundidad y riqueza de esta danza –cuyo significado primario o fundador se les escapa a los propios ejecutantes e incluso a los académicos, pero ello no impide que *les signifique realmente*– en los eventos culturales o festivales artísticos organizados o promovidos por el movimiento afromexicano, se ofrece una versión bastante más laxa. La premura de los tiempos puede ser un factor que contribuya, pero esta acción se repite de igual forma en artículos, documentales y reportajes periodísticos o de televisión.

La Danza de los Diablos se muestra representativa de la cultura afromexicana de la Costa Chica, pero no se abunda en qué radica esa representatividad. Aunque la respuesta pueda ser, por ejemplo, “en la importancia

de los rituales mortuorios y el valor de la Muerte entre esta población”, se apela –a mi juicio– más al impacto de la imagen que al contenido de la práctica.

Sutilmente, se manifiesta una inclinación hacia los encantos de exotismo, mediante los cuales, la lucha política por el derecho a la diferencia se valdrá para la exaltación de esa diferencia. Causa noble que sin embargo, trastabilla desde sus inicios:

El exotismo se envuelve en una naturaleza enigmática con la que se puede evocar un mundo imaginario para el lector [espectador]. La elaboración de un imaginario exótico trae consigo un conocimiento del otro como enigma y recipiente de diferencias. Pero es un conocimiento que construye al otro como objeto, por tanto es siempre un conocimiento superficial y simplificado (Weisz, 2007: 27-28).

Volviendo a la metáfora teatral, la evocación de un imaginario que resulte atractivo para el espectador se logrará mediante la escenificación y mediatización de la diferencia: la Danza de los Diablos será difundida, reproducida y promocionada sin muchas explicaciones sobre su enclave ritual; contribuyendo a perpetuar el enigma que refuerza la imagen del afrodescendiente como *otro* a descubrir. Pareciera que una leve exotización se vuelve útil cuando de reivindicaciones culturales se trata. Empero, el problema con la creación de un estereotipo exótico, además de la simplificación y superficialidad del conocimiento que produce –como advierte Weisz–, es que responde únicamente a una pugna por el derecho a ser diferente, y se enfrenta con otra de las demandas del movimiento afromexicano: el derecho a la pertenencia.

Víctor Seagalen proponía al exotismo como la “estética de lo diverso”, y desde esa visión resulta inofensivo. Pero cuando lo exótico se imbuye de ignorancia y prejuicio –y aun cuando responda a estrategias reivindicatorias– es momento de combatirlo mediante el acercamiento (espacial, afectivo y cognitivo), pues “el mayor enemigo del exotismo es la convivencia, la que nos hace habituarnos a lo desconocido o reconocernos en los otros por diferentes que sean a nosotros” (Bartolomé, 2013: 207).

Ruja

Ningún otro aspecto de la Danza de los Diablos ha sido tan mediatizado como el “Dios Ruja”, que en la dramatización es la deidad a quien supuestamente rinden homenaje los afrocostachiquenses cada que realizan su danza. Este dios, cuyo rostro no sería otro sino el de la máscara de los hombres-diablo (con barbas y cuernos, de expresión imponente) es el ejemplo más prolífico del desgaste que pueden tener las palabras.

Si en el discurso se emplea una “retórica étnica” que termina siendo poco efectiva en su alcance a públicos más amplios, la importancia que se le concede a la imagen y al sonido (a la danza y la música) da pie a una “retórica de la transmisión”:

[...] ésta impone su propia lógica en la dramatización y lo hace mediante la opción que opera acerca de qué es lo que se muestra combinando los diferentes planos de la escena y cómo han de ser presentados los personajes centrales; también hace intervenir elementos accesorios, espectaculares, propiciadores de la adhesión emocional –colores, luces, intermedios–, o introduce en la imagen a quienes observan *in situ* o a los testimonios invitados, que quedan así vinculados a la multitud telespectadora (Balandier, 1994: 165).

Como cualquier retórica que consiste en la repetición de un léxico y una forma (audiovisual, en este caso) que responden a un particular estilo argumentativo, la de la transmisión implica reproducir ese estilo, a través de los medios masivos de comunicación y al menos en ocasiones que prometan un gran alcance de público-espectadores.

El caso del dios Ruja ejemplifica la típica producción de un “montajista de imágenes”, encargado de seleccionar fragmentos de aquí y allá, unirlos y ofrecer una realidad política nueva –una “invención” que quiere ser instaurada y que retoma un pasado ficticio (Hobsbawm, 2002). Esta realidad será transmitida y retransmitida por diferentes canales, al punto de ser la significación más prevaleciente y difundida de la Danza de los Diablos. Además de ello, el eco de esta mediatización también impacta en las personas afrodescendientes de la Costa

Chica, muchas de las cuales –sobre todo las generaciones más jóvenes– se apropian de este relato y lo hacen suyo. Desde mi punto de vista, lo anterior aparece en dos situaciones: la masificación de un relato simplificado y poco preciso que más que resaltar la ascendencia africana la *enigmatiza*; y la homogenización de la memoria colectiva, pues desaparecen otras narrativas locales que eran usadas para explicar el origen de sus tradiciones. Ambos son fenómenos que merecen la pena analizarse más extensamente como un ejemplo de la incidencia de lo global en lo local, y la fecundidad y dinamismo de las poblaciones afrocostachiquenses; sin embargo, haría falta un espacio mucho más amplio de exposición.

Una rápida búsqueda del Dios Ruja en la *Web* arrojará un cuantioso número de reportajes periodísticos, notas de blogs y páginas de culturas y danzas de México, artículos académicos, tareas escolares, incluso publicaciones en páginas de ONGs y asociaciones civiles del movimiento afromexicano que aluden a este personaje. En conjunto, las menciones pueden sintetizarse en este párrafo, reproducido una y otra vez sin que aparezca ninguna referencia:

La Danza de los Diablos es un ritual dedicado al Dios Negro Ruja, a quien honraban y pedían ayuda para liberarse de sus duras condiciones de trabajo, es por eso que al inicio de la danza se le invoca con respeto y reverencia. Además, en el transcurso de la danza, con mucha frecuencia pronuncian en coro la palabra ¡Urra!; que también es un Dios benevolente y protector de los negros y lo utilizan como una especie de mantra. Actualmente el concepto de adoración al Dios Ruja se ha sustituido por la veneración de los muertos, por lo cual se baila únicamente en Todos los Santos, los días 1 y 2 de noviembre.⁴¹

Aunque escasamente difundidas, existen dos versiones que pueden saciar nuestra sed de explicación al respecto, por muy debatibles o provocadoras que parezcan. La primera es de J. Arturo Motta, dentro de la misma interpretación del

⁴¹Cfr., por ejemplo: <http://mexiconegroac.blogspot.mx/2012/03/cosmologia-de-los-pueblos-negros-6.html>; <http://tradicionesdepinotepa.blogspot.mx/p/esta-danza-proviene-de-la-epoca.html>; http://www.guiaturisticamexico.com/attractivo.php?id_blog=00740; <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/04/index.php?section=cultura&article=a36n1cul>; http://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=36921, entre otros. La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas también invocó al Dios para su “Noche de Museos” del 30 de noviembre del 2016: <http://www.gob.mx/cdi/articulos/danza-de-los-diablos-afromexicanos-de-la-costa-chica-de-guerrero>

simbolismo africano que propone para el bote. En el mismo trabajo señala que Ruja y Kalunga podrían ser uno mismo; pues en algunos sitios del Congo a éste último se le llama Karunga, y que quizá la exclamación de ¡Hurra! o ¡Ruja! que gritan los diablos danzantes sea una derivación de ¡Runga! Añade que en Uganda, entre los bahuma, los nyoro y otros pueblos, puede hallarse a Ruhanga, dios de la enfermedad, la vida y la muerte; y que su apócope pudo derivarse en Ruja (Motta, 2016: 167-168).

La otra versión pertenece a un relato de los collanteños Juan Bacho, Francisco Bornios y Heraclio Bacho Daza (una parte compilada en 1948-1950, y la otra en 1988). De acuerdo con ellos, esta danza tiene una antigüedad de entre 200 y 300 años, y se remonta a los tiempos de la hacienda La Guadalupe (que junto con sus inmediaciones sería el actual Collantes), propiedad de Don Cosme del Valle y fundada en 1801, en la que llegaron a trabajar 24 familias de “negros”. Cuentan que en un festejo de una hacienda vecina (en la actual comunidad de la Boquilla, Santa María Chicometepec, Oaxaca) los hacendados no dejaron participar a “la negrada”. Entre ésta se hallaba un caporal de nombre Rufo, pero al que nombraban Ruja –el que creían un nombre de un príncipe, un santo o un dios–, quien los incitó a realizar su propia celebración, en venganza de sus patronos que no los dejaban ser *iguales* a ellos. Encolerizados y llenos de alcohol, hicieron su propia fiesta bailando, cantando y tomando, en honor a su líder-dios Ruja, que era “negro como ellos”; pero los españoles al percatarse, los acusaron de idólatras y de adorar al diablo y los amenazaron con dar aviso a la Santa Inquisición.

Tiempo después, el festejo se formalizó: participaban 24 danzantes que representaban a cada jefe de familia, y se añadieron los únicos instrumentos musicales que tenían a su alcance –bote, charrasca y flauta de madera– y que fueron donados por el curandero. Como una provocación, confeccionaron máscaras para recordar a ese “rey o dios” que además sería el caporal de fama violenta –“*Cuidao mano, que ahí viene el diablo*”- (Rojas, 2007: 10-13).

Puede notarse que la versión más difundida de Ruja es una muy abreviada de esta, de la que se ignoran deliberadamente elementos que pueden ser muy ilustradores bajo un análisis riguroso: El reclamo de igualdad (“¿Por qué no hacemos una jiesta igual a la que hacen los patronos?”); la reacción contestataria y burlesca de los afrodescendientes; el rechazo a la diferencia, que en el pensamiento católico “el negro” se vuelve sinónimo del diablo; la importancia de la medicina tradicional (por los instrumentos musicales), la actividad ganadera y los vínculos sociales.

Con la Invención Teatral de la Danza de los Diablos no se busca dar una lección histórica o pedagógica que sea completamente fiel a las narrativas locales, o a los estudios a profundidad, o al menos no en primera instancia; antes bien, se quiere que la imagen del Dios-Diablo tenga un impacto dramático en el espectador, que haga inminente la otredad.



Figura 15. Afiches de Diablos. Izq. Día del Pueblo Negro Afromexicano 2013; Der. Invitación a la presentación del documental “Ruja”.

III. El Fandango de Artesa. La performatividad de lo étnico

Es mediodía de un 19 de noviembre del 2014 y el grupo de Fandango de Artesa de El Ciruelo aparece como invitado de honor de un magno evento. En un espacio abierto, la música se presta a sonar. Los asistentes miran y escuchan atentamente, con impaciencia sonrían, asienten, aplauden, señalan con el dedo y toman fotografías. Muchos de ellos serán testigos por primera vez del famoso baile sobre la artesa. Aparte, en su espacio designado, los cuatro músicos pelean con el único micrófono disponible, no saben si usarlo para el violín o la voz; al final resuelven que es más probable que la voz se pierda, así que se lo acomodan al tamborero-cantador. Las bailadoras se arreglan el cabello, se pintan los labios; los muchachos juegan entre ellos, se arrebatan los sombreros.

Antes de que inicie la presentación, un académico experto en su música ofrece unas palabras introductorias para el público, y extiende su reconocimiento al trabajo de recuperación de esta tradición. Cada vez se aglutinan más espectadores, y se lanzan muchas tomas fotográficas. Es un evento importante, y la presencia de estos afromexicanos es significativa y profundamente valorada, tal parece.

Inicia la presentación con retraso. Los músicos se concentran en su importante labor: entretener a la concurrencia dando lo mejor de sí (que su largo y cansado viaje de 12 o 13 horas no sea en vano). Los jóvenes bailadores –mujeres y hombres– lucen sus mejores pasos, se divierten, se alborozan a sí mismos invitando al público a bailar –vergonzosamente, en comparación. Es lo grisáceo del día y lo solemne del evento que contrastan con el vivo colorido de las faldas floreadas de las seis alegres bailadoras.

Pasados alrededor de treinta minutos de espectáculo (unas cinco piezas musicales), todo termina y el grupo se muestra satisfecho con su actuación. Los asistentes se ven complacidos y aplauden de nueva cuenta en señal de completa aprobación y algarabía. Se acercan para estrechar las manos de quienes los

regocijaron; se toman fotografías, compran discos de audio, halagan, vuelven a estrechar sus manos y se alejan para pasar a la siguiente actividad programada.

Los miembros del grupo tienen la opción de acudir a la presentación de un libro, o quedarse allí, paseando un rato. Elijen lo segundo. Algunos de los bailarines más jóvenes me preguntan si yo sé bien de qué se trata el evento, porque ellos no están del todo enterados. Pero en realidad poco importa, porque la mayoría nunca había estado en la Ciudad de México. Por eso les gusta bailar, dicen.



Figura 16. *La Artesa en el Museo de Antropología.* Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2016.

**

A diferencia de la Danza de los Diablos, que presenta un raigambre profundo en las localidades afrocosteñas y que conforma uno de sus más sobresalientes elementos de identificación, el Fandango de Artesa perdió ese estatus a mediados del siglo XX. Hoy en día, en su versión afrodescendiente, sólo puede encontrarse en San Nicolás Tolentino y en El Ciruelo, un fantasma de lo que pudo haber sido en sus mejores tiempos.

La “retórica de transmisión” también se da aquí, pero ésta no consiste en la selección de un elemento exotizado y estereotipado reproducido por la vía

mediática. Mucho más que en la Danza de los Diablos, esta retórica se inclina por el “hacer creer”: hacer creer que el Fandango de Artesa es efectivamente una de las expresiones músico-dancísticas más emblemáticas de los afromexicanos de la Costa Chica; es decir, construirse en la repetición del acto.

Por tal motivo, siempre está presente en cada evento político-cultural, artístico o académico que organice el movimiento afromexicano. Y esto se refuerza con la fama que esta música tiene en otros estados de la República. En la Ciudad de México, por ejemplo, los aficionados a la música tradicional mexicana (músicos, bailadores y bailadoras, cantantes, promotores culturales, etcétera) también han tenido un papel en la re-transmisión de esta retórica. En más de una ocasión se me ha compartido el anhelo de asistir a un “fandango tradicional de artesa” en El Ciruelo; comentario que resulta de la habitual comparación entre la vigencia del fandango jarocho -por mencionar- con la pretendida vitalidad del caso de Artesa.

Al aclarar la situación *real* de esta práctica, la ilusión se desmorona: los fandangos tradicionales –colectivos, catárticos, caóticos, de noches enteras– no existen más; no es una música que forme parte de la vida de los afromexicanos de la Costa –ni siquiera los de El Ciruelo o San Nicolás– y en general, la identificación de la población con esta música es exógena, en otras palabras, no son ellos mismos quienes se la apropian. Y si lo hacen o bien es un porcentaje pequeño (los mismos miembros de la agrupación quizá), o se remiten a lo que significó antaño esta tradición.

Fandanguear en tiempo viejo

Para muchos, el fandango es un espacio que puede considerarse fuera del tiempo cotidiano, aunque se remita a ocasiones de cotidianidad. Pero en ese momento – que puede durar noches y días enteros– confluye el baile, la música, la comida y las bebidas embriagantes; es una ocasión de festejo y de cortejo, caótico y sublime, cohesionador y válvula de escape. Un espacio singular que puede repetirse, pero nunca de forma idéntica, pues los sudores y humores, los cantares y decires son de

ocasión, responden al improviso y a la espontaneidad. Y este era el espacio tradicional por antonomasia del Fandango de Artesa en la antigüedad, el *tiempo viejo*, el que ya no es ahora.

Las investigaciones arriba referidas de Ruiz alumbran la veta poco indagada de su influencia africana, no obstante, poco se ha explorado sobre el pasado colonial del Fandango de Artesa. Por lo que es solo a través de la tradición oral y algunos relatos de viajeros que se conocen los espacios más representativos de esta práctica en tiempo viejo, con lo que se permite afirmar que el fandango era su ocasión festiva y contexto por excelencia.

Amado del Valle, oriundo de Pinotepa Nacional, escribe en 1877 sobre un fandango y un velorio costeño. La riqueza de su obra radica en que a lo largo de quince actos, retrata de forma poética –en versos octosílabos– lo que presencié ese día. En el acto V “Empieza el fandango” (1970: 10), compone: “*Y al instante las parejas/ empezaron a bailar,/ y la ramada a temblar/ tumbando las hojas viejas// Gentes de todos tamaños/ edades y condición/ ciérrense al compás del son/ sin odios ni desengaños*”.

Un típico fandango de artesa siempre contaba con una plataforma sobre la cual bailar-percutir; la oralidad se hacía presente en forma de *retadas* (confrontamiento por medio de versos improvisados); asistía gente de todas las edades, mayormente adultos y jóvenes aprovechaban la ocasión para interrelacionarse; y por supuesto el frenesí que podía deambular entre la alegría y la violencia. Todo esto bajo una enramada o un gran árbol de ceiba o parota, que cobijarían el festejo durante días.

La gente mayor que recuerda haber asistido a un fandango o visto a sus padres o sus abuelos participar en uno, relata que eran dos las principales ocasiones en que se daba cita la música de artesa: los enlaces matrimoniales y los velorios de angelito. La fiesta para celebrar las antiguas bodas costeñas podían durar tres días o más. Durante el convite celebrado después de la ceremonia religiosa y luego en la *tornaboda* (festejo un día después del enlace matrimonial), se levantaba una enramada bajo la cual se acomodaba la artesa y los músicos se

posicionaban alrededor, como relata el artesero Melquíades Domínguez de San Nicolás:

En una boda, en un casamiento, o bailes así, participaba la artesa en el fandango y... se alternaban: un tiempo la artesa y un tiempo ya era música [de otro tipo]... toda la bola, ya era costumbre. Si era boda... la novia era la que bailaba primero. Y había una seña cuando ella estaba bailando, porque la artesa tiene un hoyito, ¿no? Cuando ya estaba bailando... metían un cuete allí y ya la gente corría: ¡ya está bailando la novia! Pero eso era antes... (Alcántara H., 2011: 297-298).

El velorio de angelitos era otro de los contextos rituales en el cual la música y el baile sobre la artesa tenían cabida, recordando que la emotividad de estos velorios se inclinaban por la dicha fingida. A decir de la gente que lo recuerda, durante los *despedimientos de angelitos* los músicos de artesa tocaban *minuetes* y algunos sones, y si se bailaba, los pasos eran casi ceremoniosos.

Además de estas dos ocasiones festivas, el fandango de artesa también aparecía en otras de carácter menos ritual: fiestas de cumpleaños, ferias, alguna fiesta patronal. Así lo menciona el artesero Efrén Mayrén de El Ciruelo:

Porque la artesa en todas las fiestas se bailaba. Como el día de mañana [fiesta patronal], fiesta de boda, quinceañó'... Se moría un chamaquito, como le hacían fiestecita, ¡ahí e'taba la artesa! ¡Sí pue'! Yo no sé por qué, como esta gente nació, pue' ya no vio la artesa, será por eso, desconocen eso (Entrevista a Efrén Mayrén Santos, 23 de noviembre 2011).

En el testimonio que Efrén Mayrén me compartió en el 2011, el último comentario hace referencia a una situación que hoy, seis años después, es idéntica: el fandango de artesa ha atravesado por un largo proceso de desarraigo en la Costa Chica, por lo que ya no es parte ni del gusto ni del sentir de la población en general. Como cualquier otra tradición, ésta estuvo sujeta a la inclemencia de la muerte de sus más fieles portadores, al cambio brusco de las realidades con el tiempo: los proyectos de modernización y progreso, los medios de comunicación masivos; a la contingencia de las necesidades de vida (la migración, por ejemplo) en fin, a un cambio de época suscitado para ellos, en la segunda mitad del siglo XX.

Todo eso contribuyó a que por lo menos dos generaciones crecieran desconociéndola, con lo que la tradición músico-dancística se adormeció, diluyéndose poco a poco hasta dejar de ser protagonista de sus fiestas y fandangos.

El rescate de la artesanía y el sueño que “se hizo realidad”

Puesto en marcha el “rescate” y la “recuperación” de la Tercera Raíz en la Costa Chica –el primer momento del movimiento afromexicano– en la década de 1980 comienzan a gestarse esfuerzos revitalizadores de esta práctica. Miguel Ángel Gutiérrez Ávila y Glyn Jemmott serían actores consustanciales para esta labor.

El primero, desde el ámbito académico, se interesó en las tradiciones perdidas que la población de San Nicolás Tolentino señalaba como otrora emblemáticas; promovió la creación de una Casa de Cultura y participó activamente en talleres de música y baile de artesanía, de la mano de personajes locales como la bailadora y versadora Catalina Noyola Bruno, o los músicos Tiburcio Noyola y Melquíades Domínguez. Poco a poco fue consolidándose una primera agrupación compuesta por adultos y jóvenes entusiastas. El proyecto de Rescate de la Tercera Raíz rendiría frutos: en esos años, el entonces Instituto Nacional Indigenista hizo la grabación de un *cassette* del recién conformado grupo de son de artesanía de San Nicolás, lo que sería una puerta para su futuro como agrupación afromexicana.

Glyn Jemmott hizo su parte desde la movilización político-cultural. Con su llegada a El Ciruelo a mediados de la década de los ochenta, motiva a los pobladores para la valorización de sus prácticas culturales. En ese entonces, P. Efrén Mayrén Santos ya se empeñaba en recuperar al fandango de artesanía, tradición de la que él mismo fue testigo siendo muy niño, tal vez por el año de 1942 (Mayrén, 2003: 14). Uniendo esfuerzos con Jemmott, ambos se empecinan en hacer realidad el sueño de ese hombre *cirguieleño*: revivir al Fandango de Artesanía y hacer de él, de nueva cuenta, el festejo musical predilecto de los afrocosteños.

Tomando como guía la grabación del grupo de San Nicolás, Don Efrén forma una primera agrupación de bailadores, cuyos maestros fueron reconocidos arteseros de la localidad vecina San José Estancia Grande. Más tarde, obtienen un financiamiento para hacerse de la guitarra, el violín y el tambor-cajón, y construir la primera artesa cirueleña después de tantos años de olvido. La práctica y constancia de este puñado de hombres y mujeres logró que en 1996 debutaran en la fiesta patronal de su pueblo, y un año después, en 1997, se presentaran como el espectáculo central del 1er Encuentro de Pueblos Negros efectuado en su propio pueblo.

Hoy la agrupación de El Ciruelo mantiene vigencia: por lo menos cuatro fonogramas grabados que incluyen más de treinta sones compuestos por Don Efrén; un concierto en Estados Unidos (en el *Smithsonian Folklife Festival* del 2010, en Washington D. C.) y otros muchos más al interior de Guerrero y Oaxaca y la Ciudad de México; reconocimientos varios y una constante presencia en eventos organizados por el movimiento afromexicano, conforman una amplia trayectoria para presumir.

“Sueño que tanto soñé/ se me hizo realidad/ que al fandango de la artesa/ lo pudiéramos rescatar/ y en el pueblo de El Ciruelo/ ¡siempre vamos a bailar!”, reza una de las coplas compuestas por Efrén Mayrén. Sin duda, su loable labor hizo posible que pueda escucharse otra vez a esta música, o por lo menos aproximarnos a la belleza que antaño se apreciara; sin embargo, esto no hubiera sido posible sin la firme participación de los músicos y las bailadoras y bailadores que no han dejado este proyecto desde que inició, o por el entusiasmo que le imprimen los niños y jóvenes que forman parte del grupo por algún tiempo, y que a veces no reciben más pago que la satisfacción de bailar y viajar.

Tanto en El Ciruelo con el San Nicolás, el fandango de artesa está relativamente recuperado, pues solo tiene ocasión en eventos programados ex profeso; donde participan sólo los integrantes del grupo y cuya dinámica marca un distanciamiento entre intérpretes y espectadores, lo que sería impensable en un

fandango tradicional. Con todo, el performance repetido incesantemente nos invita a pensar que sí es una tradición musical emblemática y que por eso aparece constantemente; es decir, la “retórica de la transmisión” nos hará creyentes del sueño de Don Efrén.⁴²

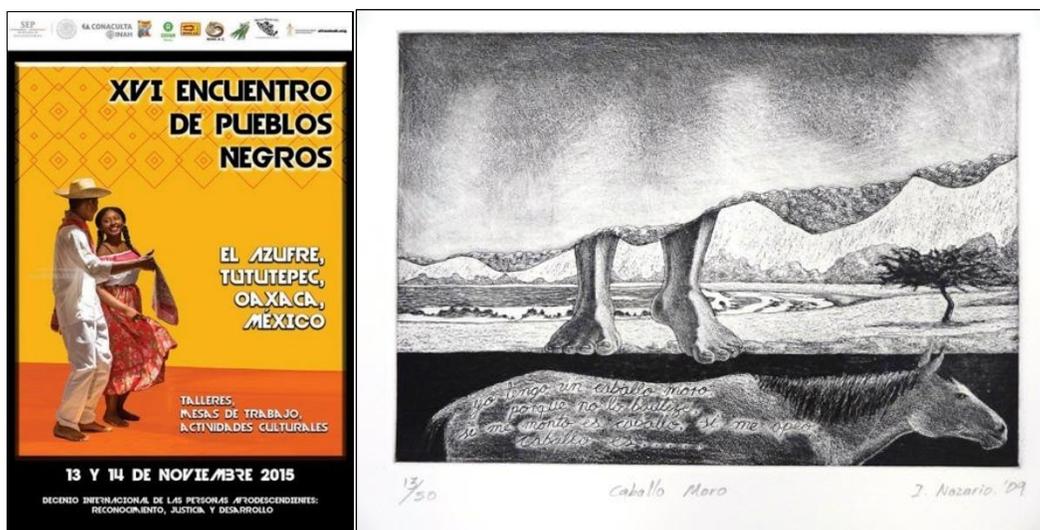


Figura 17. Izq. Cartel del XVI Encuentro de Pueblos Negros; Der. Pintura “Caballo Moro”, de Israel Nazario

La artesa: metáfora de cimarronaje

Si en la Danza de los Diablos se da una explotación visual de Ruja –y las máscaras que le dan rostro– en esta expresión musical sucede algo parecido con la forma de la artesa y la significación que se le atribuye al baile sobre ella.

La artesa es una plataforma zoomorfa esculpida de una sola pieza de madera de parota –a manera de cajón–, que en un extremo tiene labrada la cabeza de un caballo, una vaca o un toro, y del extremo opuesto, la cola del animal en cuestión, lo que la vincula a primera vista con la actividad ganadera y de vaquería; complejo que ya he señalado como característico de otras tradiciones dancísticas.

⁴²En un trabajo anterior realicé un análisis más completo de la pérdida y recuperación del Fandango de Artesa, así como sus condiciones actuales de existencia. Ver A. Berenice Vargas García, “Sueño que tanto soñé”... La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca [Tesis de Licenciatura], Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Uno de sus rasgos más sobresalientes son sus dimensiones: entre tres y cuatro metros de largo, un metro de ancho y 50 cm de altura, aproximadamente. Su función no se limita a la de plataforma para bailar, sino que el sonido del golpeteo con los pies de los bailarines es la principal percusión; una percusión grave y altamente sonora –que algunos comparan con los tumbos del mar–, teniendo en cuenta la gran caja de resonancia del instrumento.

Existen discrepancias sobre su origen, pues mientras que para algunos consistía originalmente en bateas escurbadas en un tronco “en la que se solía poner el agua y/o alimento a los animales” y que durante los fandangos se volteaba boca abajo para que las parejas pudieran zapatear sobre ella (Contreras, 1988: 119-120); para otros era una canoa invertida y colocada en el piso, una de las explicaciones más difundidas en la región costeña. Sin embargo, parece mucho más factible la primera versión, pues entra dentro del complejo ganadería imperante de la zona. La proliferación de la segunda responde, tal vez, a que la forma más sencilla de describir a la plataforma es mediante comparación: parece una canoa. Aunado a esto el hecho que es muy probable su multiplicidad de usos (Jáuregui, 2013: 110). Tan sólo en El Ciruelo, por ejemplo, las cuatro artesas existentes hoy en día son empleadas para diferentes fines cuando no se tienen presentaciones musicales o ensayos: banca, mesa, o estante.

El poder performativo de la artesa no se instala sólo en las dimensiones de la plataforma, pues es en el labrado zoomorfo donde radica la significación que se reiterará y dramatizará. Las artesas zoomorfas son exclusivas de la Costa Chica, y por lo menos desde principios del siglo XX ya se tenía noticia de artesas “con cabeza y cola rudimentarias” como constató el naturalista Hans Gadow en 1908 (2011: 380). Puede deducirse que el labrado era *a propósito*, aunque no sabemos con certeza si con fines estéticos o rituales.

Esta laguna en el conocimiento se convierte en manantial de imaginaciones, pues de ahí se desprenderán diferentes conjeturas sobre el significado que la cabeza de vaca, toro o caballo tendría en la práctica músico-dancística.

Actualmente se defienden dos distintas, entre los afrocosteños, los académicos, los arteseros (músicos y bailadores), y demás afectos al tema. Ambas, sin embargo, comparten un vínculo con el complejo ganadería-vaquería, aunque en diferente medida. La primera puede clasificarse como una interpretación de las relaciones humano-ambientales que los afrocostachiquenses establecieron con el ganado y el medio circundante. Se ha subrayado que la ganadería en la Costa Chica constituyó una de sus principales actividades económicas, y que los africanos y afrodescendientes llegados a esa región durante el periodo colonial desempeñaron labores de caporales, ganaderos y vaqueros para atender al contingente de más de cien mil cabezas de ganado introducidas a la zona (Aguirre, 1958; Reynoso, 2010) pues en las colindancias de Guerrero y Oaxaca se encontraba una de las estancias ganaderas de mayor tamaño, que pertenecía al Mariscal de Castilla (Motta, 2006: 120); y a ello se suma el que la cría de ganado y la monta equina eran algunas actividades en las que se destacaban los africanos del occidente sudánico traídos a la Nueva España (Ruiz, 2016).

El antecedente histórico vaquero y ganadero ofrece pistas respecto al tejido de su sentido de pertenencia y la construcción de un referente común, pues su vida cotidiana se regía por los ciclos ganaderos anuales, los rodeos, las formas de diversión y entretenimiento como las cabalgatas y carreras de caballos, lo que los distinguía de sus vecinos indígenas. Por ello se proyecta reiteradamente en la música y la danza, como la Danza del Toro de Petate, el Machomula o la Danza de los Diablos

En esta primera interpretación, la figura del caballo, el toro o la vaca son un recuerdo de su destreza en la ganadería, de su vínculo con la tierra costeña y de la historia de su llegada a esa región, y por ende, un distintivo de su identidad como grupo diferenciado de indígenas y *mestizos*. Como me lo han referido en múltiples ocasiones, bailar sobre la artesa -y es ilustrador que sea el hombre quien le imprime más vigor, al redoblar con los pies estruendosamente- significa que se es un diestro vaquero.

En una ocasión, le pregunté a Efrén Mayrén si la artesa siempre había tenido cabeza y cola de animal,

Según la primera artesa que hicieron los aquellos hombres primeros que la iniciaron, así nomás la hacían sin cabeza, sin cola. Pero le ponían cabeza de cartón, de cáñamo, y a la artesa antes la vestían pues, de papel dorado, papel de colores. Ya después decidieron hacer la cola y la cabeza de la misma madera. Así pues, cabeza de un animal, sea toro, vaca o caballo, esos tres. La cabeza se la hicieron porque los negros fueron domadores de ganado, así pues, la artesa tiene cabeza de toro o vaca o de caballo porque ellos eso domaban (Entrevista con P. Efrén Mayrén, febrero de 2014).

La segunda propuesta será mucho más difundida dentro de la movilización afro-reivindicatoria, pues tiene el plus de reafirmar el relato mítico de origen: el cimarronaje. Partiendo de la documentación que confirma la presencia de palenques de cimarrones en la Costa Chica, se concluye con certeza que éstos fungieron como espacios en los cuales los exesclavos o reprodujeron prácticas culturales ancestrales, o elaboraron las propias, ya en nuevas condiciones (Aguirre, 1958; Motta, 2006). El baile sobre la artesa sería resultado de estos enclaves de resistencia, tanto de cimarrones como de trabajadores de las estancias ganaderas cercanas, que acudían a los palenques para divertimiento tal vez.

El baile enérgico sobre la artesa con cabeza labrada de toro, vaca o caballo sería una simbolización de las relaciones de poder asimétricas gestadas a lo largo de la historia entre afrodescendientes y mestizos: la artesa simboliza al dominante opresor, al dueño de la estancia ganadera; y bailar sobre ella es, en correspondencia, bailar sobre la dominación, denostando la superioridad de los afrodescendientes. En este espacio catártico se imaginaba el fin de la dominación a golpe de la resistencia.

La versión del baile de la artesa como inversión simbólica de las jerarquías ha sido documentada por diversos autores, y me la han referido también algunos pobladores de El Ciruelo, quienes se apropian y reelaboran los relatos que escuchan constantemente por la “retórica de transmisión”. El violinista y

constructor de artesas de El Ciruelo, Tirso Salinas, me explicó así el significado de la forma de la artesa:

Dice la leyenda que porque antes el rico tenía mucho ganado y el pobre trabajaba para el rico ¡a puro latigazo! “¡órele cabrón, órele!”, era un esclavo pues, del rico. Y cuando derrotó el pobre al rico, hacen la artesa y bailan sobre ella y dicen que ya lo derrotaron “¡todo pisoteado este wey, a él y a sus vacas!”. Por eso tiene la cabeza de vaca, o si no se la hace uno de caballo, que ya lo derrotaron pues, ya salieron de la esclavitud. ¿No has entrado al museo de Cuaji? Ahí te lo explican todo... Ahí frente al palacio está el museo [el Museo de las Culturas Afromestizas], ahí está todo, ahí está una artesa y te explican lo mismo que te dije yo (Entrevista a Tirso Pablo Salinas Palacios, abril 2013).

Ambas interpretaciones no se contradicen –antes bien, pueden ser complementarias–y dan muestra del carácter polisémico del baile sobre la artesa zoomorfa: catarsis por medio de la inversión simbólica de jerarquías, y demostración de las relaciones humano-ambientales que históricamente tienen como uno de sus ejes vitales la actividad ganadera. Una primará más sobre la otra debido a que expresa de forma más atractiva, o tal vez más pertinente –atendiendo a la coyuntura actual– el carácter cimarrón que quiere exaltarse.

Como apunta Hoffmann (2006), estas interpretaciones aunque surgen de la memoria colectiva costachiquense, son reinventadas constantemente, reelaboradas y retroalimentadas entre dos esferas: la tradición oral local y los académicos e intelectuales. Sin embargo, homólogamente a la Danza de los Diablos, la homogeneización de la memoria conduce a que relatos como el primero vayan diluyéndose frente a la fuerza performativa que tiene la artesa como metáfora del cimarronaje.



Figura 18. *Bailando en la artesa.* Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2016.

IV. Una expresión afromexicana emergente: La Danza Obatalá

En años recientes, la Costa Chica ha visto emerger una expresión músico-dancística que puede conceptualizarse también, políticamente, como Música Afromexicana; en el sentido de que se ha integrado al repertorio cultural representativo afrodescendiente, y forma parte activa en los eventos y espectáculos del movimiento reivindicatorio: La Danza Obatalá. El papel que empieza a cobrar en la región, particularmente en Collantes, hace necesaria su breve exposición y análisis.

La búsqueda creativa del legado

Esta danza debuta públicamente en el Encuentro de Pueblos Negros del año 2013, celebrado en el poblado de Lagunillas (S. Pinotepa Nacional, Oaxaca). Conformada por mujeres jóvenes danzantes, y músicos hombres que ejecutan el djembe, esta danza collanteña “inventa una coreografía que de manera autónoma recoge elementos de los mapalés colombianos mezclando la presencia de la religión afrocubana para autonombrarse” (Varela H., 2017: 11).

La agrupación surge por la propuesta del sacerdote Flavio Cisneros y la hermana Ruperta Palacios, miembros activos de la organización México Negro AC.

De acuerdo con Itza Varela Huerta, en el movimiento político afromexicano se produce una *cultura del pasado* central para la identificación afrodescendiente. Esta *cultura* se compone de tres elementos que serán recursivamente utilizados para sustentar el discurso identitario: el periodo colonial, África y la esclavitud (2017: 74). Los mismos que, como señalé, son consustanciales a la Invención Resiliente, y el núcleo del pasado que se pone en escena.

Acorde con Varela H., la puesta en escena o el uso performático del pasado se densifica más explícitamente en la Danza Obatalá, no solo por su vinculación con África, sino también por introducir una estética y una corporalidad que se contraponen al “orden tradicional” masculinizado de la Costa Chica.⁴³ Aunado a que la coreografía se implica con africanidades exógenas (metropolitanas y cosmopolitas) que comienzan a difundirse masivamente por la Web (Varela, 2017: 125).

Para el montaje de la música y la coreografía, han recibido apoyo de algunos maestras de danza, otros jóvenes frasteros que dieron clases de djembe, y la búsqueda en Internet de “baile africano” (Varela, 2017: 131). Si bien la propuesta surge de integrantes de México Negro AC, son las jóvenes danzantes quienes se movilizan para la organización de esta especie de club de danza, el cual ha terminado por encantar a mucha de la población de la región; lo que ha llevado a que se formen otros grupos similares, como el “Uganda” de la localidad Cerro de la Esperanza, en S. Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Analíticamente, esta danza puede ejemplificar la “invención de la tradición” de E. Hobsbawm (2002): que emerge en un periodo breve de tiempo y se instaura con rapidez, y que busca un vínculo con un pasado histórico que puede ser en gran medida, ficticio. Inclusive más que la Danza de los Diablos o el Fandango de Artesa, la Danza Obatalá se presenta como un ejemplo prolífico de creatividad en

⁴³ Considerando que la gran mayoría de las danzas de la zona –tanto indígenas como afrodescendientes– son un espacio preponderantemente masculino, en el que la mujer no tiene cabida ni como músico ni como danzante. En la danza de los diablos, no obstante, ha comenzado a darse la paulatina inclusión de las mujeres.

la identificación etnopolítica afrodescendiente. Tanto por lo meritorio de la creación de una expresión estética novedosa, como por el juego performativo que se hace con la *reconexión afrodiaspórica*; la participación activa de mujeres afromexicanas en un ámbito donde predomina lo masculino; y la exitosa y aplaudida inserción de una manifestación dancística en lo regional, que coadyuva a generar entre los jóvenes, una manera específica de conocer y entender su pasado en tiempos de globalidad.



Figura.19. Danza Obatalá en el XV Encuentro de Pueblos Negros, 2014, Cuajinicuilapa Fotografía de Marcos Fuentes. Fuente: <http://izq.mx/noticias/27/11/2014/galeria-xv-encuentro-de-pueblos-negros/>

**

Danza de los Diablos y Fandango de Artesa (y también, la Danza Obatalá), son, Música Afromexicana que se inventa teatralmente, poniendo en escena un pasado mítico: su ancestría africana (estereotipada, en muchos casos). Es decir, éstas se nos muestran de tal forma, que las percibimos y aprehendemos como representativas de los afrodescendientes de la Costa Chica, y con ello, los espectadores formulamos una imagen sobre lo que estas poblaciones *son*, en el marco de su pugna reivindicativa. Pero, ¿qué sucede cuando la exotización se deviene en exceso y la espectacularización se vuelve folklorizante? Tales son los caminos de la Invención Alienada, que discutiré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 5

Frente a la Invención Alienada: la Invención (E) Utópica

*La angustia humana que exalto
no es decorativa joya
para turistas.
¡Yo no canto un dolor de exportación!*
Jorge Artel, «Negro soy»

*¡Hay que tené boluntá,
que la salasión no é
pa toa la bida!*
Nicolás Guillén, «Hay que tené boluntá»

Parte I. La Invención Alienada

El programa del II Festival Afro Cuaji 2016 se atiborró de “expresiones típicas afroestizas”, propias de la sede -Cuajinicuilapa- y de la región costeña. Hubo exposición de pinturas, muestras gastronómicas, pasarelas de danzas, talleres, conferencias, reconocimientos –al líder afromexicano Sergio Peñaloza y al músico Esteban Bernal-; y hasta la presencia de artistas famosos –Edgardo Eliezer, actor de telenovelas afropanameño, y la Miss Guerrero 2016 afromexicana, Samantha Leyva. Por supuesto, la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa también estuvieron presentes.

Durante los dos días que duró el festival (30 y 31 de octubre), el presidente municipal de Cuajinicuilapa recalcó la importancia de eventos de este tipo, que además de fungir como un espacio para valorar sus raíces, son muestra de lo que el turismo nacional e internacional puede encontrar si visita la Costa Chica.

Aunque la programación dio inicio desde la mañana, la gente del lugar no llegó sino hasta entrada la tarde, más atraída por los puestos de frituras y cervezas alrededor del escenario, que por las conferencias o repetitivas presentaciones

dancísticas. Así pasó con el Fandango de Artesa, el que no tuvo mucha concurrencia por haberse presentado a las diez de la mañana. Lo que no pasó con el encuentro de las Danzas de los Diablos, que cerró el último día del evento.

Más de cinco agrupaciones de danzantes de diablos se convocaron para participar brevemente. Una tras otra, mostraban el ímpetu de su estilo y lo fuerte de su rugido; por lo menos un niño-Minga se robó los aplausos y gritos de la concurrencia. Los curiosos se arremolinaban en el escenario, algunos incluso entraban en él, y los molestos organizadores del evento les pedían -no tan amablemente- que se movieran de sitio. El modelo y actor y la Miss Guerrero se veían complacidos.

Unos metros lejos de la carpa que cubría el escenario -y bajo la cual ya no cabía nadie-, en el sofocante calor de la noche, el resto de los cuileños hacía su propia fiesta. Están bastante habituados a que el presidente municipal organice este tipo de festivales o encuentros, les fastidia un tanto la hipocresía de su discurso, dicen. El conflicto con él tiene antecedentes: mala administración, acusaciones de corrupción y alegatos de decidido desinterés por su pueblo. Al final, el Festival es para *“que quede bien él”*, porque ellos no ven resultados: el pueblo sigue tal como está -sin mejoras-, y ellos viven como siempre.



Figura 20. Cartel del II Festival Afro Cuaji 2016.

**

En la lucha reivindicatoria de los afromexicanos, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) cobra relevancia al configurarse como un bagaje que se incluye en la lucha por sus derechos culturales y políticos (Quecha, 2015). Tomado -y devuelto- respetuosamente de la memoria y práctica de sus portadores, se convierte en un elemento estratégico que no sólo los ubica al exterior en el plano de la diversidad cultural de México, también puede potencializar la continuidad y vigencia de sus tradiciones, contribuyendo a la valorización positiva de las mismas entre las generaciones más jóvenes.

No obstante, el abuso y mal manejo de su PCI-y aquí me limito a escribir sobre la música y la danza- corre el riesgo de caer en la exotización excesiva, la folklorización y la mercantilización. Estos procesos de *fetichización* y *alienación* son efectos de la reiteración -muchas veces vacua- de una esencia africana estereotipada, como abundé en el capítulo anterior. En esta Invención Alienada, el Fandango de Artesa y la Danza de los Diablos corren el riesgo de perder sus rostros comunes, y se convertir en objetos de promoción y consumo, principalmente debido a fuerzas y agentes exógenos.

Reproducidas casi en serie por la mediatización, estas expresiones estéticas pierden su valor político y reivindicatorio al ser expropiadas por las industrias culturales. Al mismo tiempo, algunos actores de organismos de la sociedad civil y de instancias gubernamentales, se hacen partícipes de la lógica capitalista y mercantil, contribuyendo al despojo y usufructo del patrimonio cultural afrodescendiente. De lo cual tampoco están exentos los propios miembros y portadores de estas tradiciones músico-dancísticas. Este último capítulo se propone explorar estas vías y aventurarse a enunciar posibles escenarios.

En la primera parte, en un primer apartado se expondrán algunas reflexiones respecto a la patrimonialización, pues es un tema que ha salido a flote en lo concerniente a esta danza y estas músicas. El segundo, apuntará sobre los procesos de folklorización que han atravesado a estas prácticas, y en un tercero se discutirá el tema de su mercantilización. A manera de cierre, la segunda parte del

capítulo reflexiona sobre lo que llamo una Invención (E)Utópica que haría frente a la Alienada y que nos permite repensar el futuro que se quiere.

I. “Creaciones surgidas del alma”. Patrimonio Cultural Inmaterial

De acuerdo a la puntual revisión de Maya Lorena Pérez Ruiz (2012), el término *patrimonio cultural de la humanidad* se institucionaliza oficialmente en 1972, resultado de la Convención sobre la Protección Cultural y Natural convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La aprobación del término se vinculó a la urgencia de una regulación internacional del tránsito de obras de arte y monumentos arqueológicos -en términos de aranceles-, la sistematización de normas y recomendaciones para proteger y conservar las obras artísticas y monumentales, y la necesidad de reflexionar sobre la manera de hacer compatibles las necesidades de desarrollo y modernización con las de protección, conservación y rehabilitación. Además que era necesario definir el papel que los Estados miembros debían cumplir para lograr la conservación.

Para mayor “precisión” y operatividad, en 1982 -durante la Conferencia Mundial de la Unesco sobre Patrimonio Cultural efectuada en México- se dio esta definición de patrimonio:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

Y una vez adoptado el término en el ámbito internacional, los Estados miembros iniciaron la mejora de los instrumentos para la salvaguarda del patrimonio, centrándose fundamentalmente en el material; ratificando su protección en la Convención del 2001 (Pérez R., 2012: 7). Sin embargo, la globalización económica y el desarrollo y masificación de los medios de

información y comunicación, evidenciaron los efectos *negativos* que impactaban a las expresiones culturales y artísticas, ámbitos no protegidos por la noción de patrimonio cultural material.

Para resarcirlo, en 2003 se celebra la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que se reconoce la importancia del patrimonio cultural inmaterial (PCI) como “crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible” (UNESCO, s/f), con lo que se vuelve imperativa su promoción y salvaguarda. El PCI se define entonces como

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Éste quedaría manifestado en las tradiciones y expresiones orales (incluido el idioma); las artes del espectáculo; los usos rituales, sociales y festivos; los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y las técnicas artesanales. Con “salvaguardar” se entienden las medidas de “identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización” de este tipo de patrimonio. Para alcanzar este objetivo, los Estados se comprometen a adoptar políticas para realzar la función del PCI y sensibilizar a la población, integrar su salvaguardia en programas de planificación; crear organismos competentes para la labor; fomentar los estudios y las metodologías, científica, técnicas y artísticas que contribuyan al rescate del patrimonio en peligro;

y adoptar medidas de orden jurídico, técnico, administrativo y financiero que sean adecuadas para la gestión, transmisión y fortalecimiento del PCI (UNESCO, s/f).

Si se revisa con atención, la definición de “patrimonio cultural inmaterial” es amplísima, por consenso de la Asamblea General de los Estados Partes, la autoridad de dicha Convención. Para definir una terminología, fue necesario del consenso de todos los Estados miembros, y la única manera de lograrlo “es ir en pos del mínimo común denominador y en caso de no alcanzarlo, ser lo suficientemente indefinido para que cada uno pueda hacer la definición que mejor le parezca” (Khaznadar, 2011: 27); de manera que todas las interpretaciones al término son posibles y tienen cabida.

La imprecisión de otro de los términos centrales –“salvaguardar”– alerta sobre uno de los aspectos más debatidos y cuestionados a las políticas patrimonialistas. Chérif Khaznadar cuestiona hasta qué punto la Convención del 2003 alienta el interferir deliberadamente en la vida de una cultura, toda vez que esta va transformándose con el tiempo

En qué consistiría entonces el papel de un instrumento normalizador como una convención internacional si no es el de codificar, establecer reglas, en este caso y para lo que aquí nos interesa, “preservar”, o en todo caso intervenir en el curso de la historia de las culturas y así en sus vidas mismas, las cuales están constituidas por intercambios, rechazos, reuniones, préstamos, agregados, modificaciones y el diálogo con otras culturas [...] ¿En qué punto debería sellarse? ¿En qué momento debería suceder la eutanasia? ¿Quién la decidirá? ¿Con qué derecho? (2011: 30).

Porque aunque suene pesimista, es la realidad que en la medida que se incluye a alguna expresión cultural dentro de la Lista Representativa o la Lista de Salvaguardia del PCI, se le condena a la inmutabilidad y a la museificación, pues burocráticamente, no puede inventariarse lo que está en continuo movimiento.

Aunado a lo anterior, las terminologías oficiales no explicitan que el patrimonio cultural es, en primera instancia, una construcción social; es decir, que no existen *a priori* bienes y expresiones culturales valoradas de ese modo, y que su selección y connotación en este rubro, se hacen posteriormente. Por lo tanto, definir

y seleccionar qué elementos son PCI –y quiénes harán tal selección–, las medidas y razones para su conservación –por qué unos sí y otros no–, y el uso que se hará de ellos –a quién beneficiará en primera y última instancia– son siempre campos de conflicto y negociación (Pérez F., 2012: 37).

Salvaguardar el Universo Cultural Afrodescendiente

Como respuesta a las recomendaciones de la Convención del 2003, en el año 2006 se crea el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de América Latina (CRESPIAL), bajo el auspicio de la UNESCO. Los quince países miembro (México, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela) refrendan su compromiso de velar por la promoción, protección y salvaguardia de su PCI.

Uno de los proyectos de este Centro es el “Universo Cultural Afrodescendiente de América Latina”, el cual surge al percatarse de la relevancia de la “heterogeneidad de las realidades y contextos de los procesos que la población afrodescendiente había tenido en los países a lo largo de la historia hasta el presente, afectando el Patrimonio Inmaterial Afrodescendiente” y revelando la necesidad de acciones para su conservación y promoción (CRESPIAL, s/f).

Uno de sus resultados fue la publicación en 2013 de un libro en dos volúmenes, *Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de los afrodescendientes de América Latina*, que contiene doce informes de la situación del patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente (PCI-A). El informe perteneciente a México fue redactado por María Elisa Velázquez. Además de identificar sitios históricos de memoria, señala a la oralidad y el arte verbal; expresiones músico-dancísticas como el son jarocho (Veracruz), la Danza del Toro de Petate, la Danza de la Tortuga, la Danza del Tigre, las Chilenas, la Danza de los Diablos y el Son de Artesa (Costa Chica); además de la medicina tradicional y la gastronomía; no

obstante, advierte sobre la necesidad de realizar más investigaciones para identificar y registrar el legado afrodescendiente que pueda pasar inadvertido (Velázquez, 2013).

En lo concerniente a la música y la danza, en 2012 se puso en marcha el Proyecto Piloto “Salvaguardia de Cantos y Música Afrodescendientes de América Latina”, con el objetivo de contribuir al reconocimiento y visibilización de la diversidad musical de las poblaciones afrodescendientes. Un primer resultado fue el fonograma *Cantos y Música Afrodescendientes de América Latina*, una antología de veintiséis piezas musicales *representativas*, dos por cada país miembro (excepto El Salvador y Guatemala).

Es demostrativo que para México se hayan seleccionado dos piezas de la Costa Chica: la “Cumbia de la Costeñita” con armónica, bote y charrasca, interpretada por Los Collanteños, quienes son además los músicos de la Danza de los Diablos de Collantes. Y “El pescador” –que aparece referido sólo como “Son Regional” –, un son de artesa compuesto por P. Efrén Mayrén.

Hasta ahora las acciones del CRESPIAL y la UNESCO se han limitado a la identificación, registro y difusión del PCI-A, pero en el caso del Fandango de Artesa se ha dado un paso más. Durante la II Reunión de este proyecto de registro musical efectuada en Acapulco, Guerrero, se concluyó la urgencia de iniciar el expediente de esta música “el cual está en peligro de extinción, dada la minoría que lo practica”, cuya elaboración estaría a cargo de la Dirección General de Culturas Populares, la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Secretaría de Cultura, comunicado del 6 de septiembre 2013).

Una revisión de lo sucedido con otras prácticas musicales declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad (hasta ahora: El mariachi. Música de cuerdas, canto y trompeta; la Ceremonia Ritual de los Voladores de Papantla; Los

Parachicos, y la Pirekua, canto de los Púrhépechas⁴⁴) pone en discusión si realmente una declaratoria de patrimonialización es suficiente para hacer frente al “peligro de extinción” del Fandango de Artesa. Antes que una vía fructífera, las acciones patrimonialistas pueden dejar vulnerables a las comunidades y actores portadores, pues se les hace parte de un campo de conflicto que termina por *despojarlos* de su tradición musical; y ellos mismos -como sujetos hacedores y conocedores de su tradición- son desdibujados y puestos en segundo plano, dado que la atención se dirige más hacia la música en sí misma, a través del registro fonográfico o la promoción en videos documentales, y en otros casos, se impulsan presentaciones escénicas que tienden a descontextualizar y a depurarlas de contenido. Es en este sentido al que me refiero cuando argumento que se las somete a una *alienación*, como bien previene Álvaro Alcántara:

En esa lógica, sus saberes, representaciones y repertorios pueden pasar a formar parte del inagotable *stock* cultural del mundo, útil para quien quiera emplearlos a su entera conveniencia, so pretexto de su condición de “patrimonio de la humanidad”. Por ello, el riesgo de convertir a estas prácticas musicales en entuertos mercadotécnicos dirigidos al turismo y la industria cultural -al quedar desligados de las configuraciones sociales, culturales y económicas que las han soportado- es latente (2011: 23, énfasis en el original).

Con todo, es común que muchos de los portadores de las tradiciones estén plenamente a favor de la patrimonialización, y que incluso impulsen ellos mismos iniciativas para promocionar lo que consideran, digno de estar en una lista representativa. Tal es el caso, por ejemplo, de P. Efrén Mayrén, quien pese a admitir no conocer del todo el procedimiento de este tipo de declaratorias, ve como un honor el que *su* trabajo de recuperación del Fandango de Artesa sea así recompensado. Empero, no todos los integrantes de la agrupación parecen compartir su entusiasmo. El joven guitarrista José Luis Torres, me compartió sus impresiones respecto del Taller de PCI-A:

⁴⁴ Al respecto de la patrimonialización de la música y la danza, pueden revisarse los trabajos críticos de Alonso Bolaños, Alcántara López, Ruiz Rodríguez, Martínez de la Rosa, y Camacho Díaz en *Diario de Campo*, núm. 5, 2011.

Yo no entiendo muy bien, bien de eso, la verdad. Dijeron [en el taller] que la artesa la van a declarar patrimonio de los negros ¿no?, los negros de aquí. Pero por decirte, yo no soy negro pues, ni mi mujer que baila, pero somos de El Ciruelo, de aquí, pues... ¿y entonces, cómo? ¿ya no vamos a poder participar? Te digo, no entiendo bien, bien cómo es la cosa (Entrevista con José Luis Torres, enero de 2016).

Para soslayar este peligro, primero habría que partir de una comprensión sobre la identidad y el papel de los encargados de transmitir y mantener vivas las prácticas musicales, es decir, sus creadores, intérpretes y reproductores; quienes deberían ser los beneficiarios inmediatos de declaraciones de este tipo y de las políticas culturales que se anexasen. Es imperativo un diagnóstico de las condiciones de vida en las comunidades enclave, pues sin una firme base material es poco probable que puedan subsistir durante mucho tiempo expresiones músico-dancísticas como éstas. La falta de oportunidades (económicas, educativas, de salud, trabajo y desarrollo personal), la migración o la violencia a gran escala, son factores determinantes que no pueden ni deben ignorarse. Además, sin un conocimiento pleno de la organización, funcionamiento y dinámica interna de las comunidades y las agrupaciones de música y danza, resulta mucho más difícil predecir el impacto de una declaratoria de esta magnitud.

Las condiciones actuales del Fandango de Artesa –a veces casi catatónicas– la hacen más proclive a formar parte de estas declaratorias; y si bien es una práctica mucho más ligada a la escenificación ex profeso, no por ello está liberada de escollos. La agrupación de El Ciruelo, como ejemplo, tiene una estructura muy jerarquizada verticalmente, en la que Efrén Mayrén ostenta el puesto más alto, y los bailadores –entre más jóvenes– se ubican en los últimos peldaños. Los recursos financieros que se asignen para su promoción, con seguridad no serían repartidos equitativa ni justamente, lo que aparejaría una disputa no sólo por capitales económicos sino simbólicos y políticos. Aunado a lo anterior, la permanencia y participación de nuevos integrantes depende directamente de si tienen o no los

recursos suficientes para sustentarse, y permitirse con ello, tiempos libres dedicados a la práctica.

Una declaratoria de patrimonialización para la Danza de los Diablos resultaría además de complicada, indeseable para muchos. Un primer problema estriba en la selección de la versión de la Danza que se promocionará, recordando que cada pueblo le imprime su estilo a la música, las máscaras y el vestuario; lo que implicaría la homogenización de éstas, un atentado contra la diversidad cultural afrodescendiente que en el discurso al menos, se supone que se quiere preservar. Otra dificultad es que diferente al Fandango de Artesa, en el que se hace referencia exclusivamente a la agrupación, la Danza de los Diablos no le pertenece solo a los músicos o danzantes; ella forma parte de un entramado simbólico propio de muchos pueblos afrocosteños, y despojada de su contexto colectivo y ritual, perdería toda su significación.



Figura 21. Afiche del taller PCI-A, *Son de Artesa*.

II. La apuesta por lo exótico: la folklorización

Folklorizar una práctica musical o dancística implica sacarla de su contexto original y colocarla en un nuevo –a veces provisionalmente– en la que pierde su significado primario, o sencillamente este se ignora para privilegiar el impacto visual y auditivo de la imagen en un escenario. El gozo del espectáculo dura los minutos programados o el tiempo que capte nuestra atención; el objetivo ya no es de rescate histórico o de posicionamiento político-cultural, aquí se busca el entretenimiento. Exotizar ya no es una tentación nada más, es una vía para el consumo.

Algunas veces estos procesos se envisten de discursos multiculturalistas: la difusión de la diversidad cultural, el acercamiento del común de la gente a expresiones estéticas que de otra forma jamás conocerían, el rescate de expresiones estéticas poco valoradas, etcétera. En la mayoría de las ocasiones, es resultado de la influencia exógena que ve en un elemento cultural un potencial objeto de consumo turístico: la etnicidad en venta (Comaroff y Comaroff, 2011).

Otras veces, son los mismos creadores y portadores de esas tradiciones quienes optan por esa vía, pues ven en ella medios efectivos para solventarse económicamente, viajar, entretenerse, y obtener estatus y prestigio en su comunidad. Por lo menos esas son las motivaciones que he tenido oportunidad de constatar etnográficamente; y lo que resulta mucho más evidente en el caso del Fandango de Artesa, como lo ejemplifica el testimonio de este joven bailarín: “Antes bailaba yo artesa. Me metí porque me gustaba y porque quería yo ser parte de algo de arte, salir, ir representando a la localidad” (Entrevista con Oscar Mayrén, noviembre de 2014).

La primera composición de Don Efrén lleva por título “Eventos de negros”, y en ella relata su deseo de recuperar esta tradición y su eventual cambio de contexto: “Este baile de la artesa/ ha sido tradicional/ ahora lo presentamos/ en los eventos’ cultural’”; o una de las coplas de “Los negros de la costa”, donde reafirma uno de

sus más grandes anhelos: “*Acá en la costa se baila/ el fandango de la artesa/ también queremos bailar/ allá en la Guelaguetza*”.

En la Costa Chica hay dos eventos culturales y turísticos de gran envergadura, a los que un gran número de bailadores de artesa y diablos danzantes aspiran asistir alguna vez: el Festival Costeño de la Danza, en Puerto Escondido; y la Guelaguetza, en la Ciudad de Oaxaca.⁴⁵ La Danza de los Diablos ha participado en ambas, mientras que el Fandango de Artesa sigue en espera de ser convocada a algún Lunes del Cerro:

A nosotros no nos quieren llevar a los Lunes del Cerro. No sé cuál sea el mecanismo, a mí me dicen que nomás tienen derecho los del municipio, y a nosotros como agencia no nos corresponde eso... Pero ya llevaron a los de Collantes, a los diablos representando la Costa... y nosotros somos también de parte de los negros, pues. (Entrevista con P. Efrén Mayrén, enero de 2016).

Este tipo de eventos turísticos contribuye a la creación y re-transmisión de imágenes estereotipadas de, en este caso, *lo afromexicano típico* –lo costeño o lo oaxaqueño también–, que le da una apariencia de inamovibles a sus expresiones estéticas (*cfr.* Maldonado, 2016). Esto se extiende a los afromexicanos, quienes como detenidos en el tiempo –inmutables– deberán representar lo que deberían de ser o lo que se espera de ellos. Además que, sobre el templete, se refuerza la ilusión de esta música como emblemática, vigente y Afromexicana por excelencia.

Empero, afirmar que estas exigencias de *vérselas como* no son más que “deformaciones creadas por los medios de comunicación masiva, los discursos oficiales y el turismo” (Pérez M., 2016: 331) es posicionarse en un punto demasiado estricto, porque no se contempla la posibilidad de que esos sujetos –a quienes la

⁴⁵ La Guelaguetza se festeja en el mes de julio (dos lunes) y es una de las fiestas más grandes de la ciudad de Oaxaca: cada año atrae a miles de turistas ansiosos del folklor regional. Las danzas participantes deben ser previamente avaladas por el Comité de Autenticidad, quien visita a las delegaciones y municipios para evaluar las presentaciones propuestas por las comunidades. Estefanía G. Luna realiza un análisis de la participación de la Danza de Diablos de Collantes en la Guelaguetza: *Aproximación al estudio del ritual encarnado. Los diablos de Collantes, la Guelaguetza y otros cuerpos dialógicos* [Tesis de maestría], Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2013. Por otro lado, el Festival Costeño de la Danza se realiza año con año en Puerto Escondido, Oaxaca, siendo una de las principales atracciones turísticas de la región costera. En él se dan cita grupos de música y danza de la Costa Chica, principalmente de Oaxaca.

crítica reivindicativa- opten deliberadamente por esta ruta, y no en todas las ocasiones los impulsan fines utilitarios o de *venta de su identidad*; a veces responden a aspiraciones mucho más sencillas e inocentes: que su familia los vea en televisión, o tomarse una fotografía sobre el escenario que les quedará como recuerdo. Como Víctor M. Díaz, un bailarín de Fandango de Artesa que vive fuera de El Ciruelo, quien me subrayó siempre que no había nada mejor para él que escuchar los aplausos cuando estaba sobre la artesa (Víctor M. Díaz, comunicación personal, septiembre de 2016).

Caso aparte es cuando otros actores se aprovechan de los deseos de músicos, bailarines y danzantes y los convierte en *actores racionistas*. En Collantes, un joven danzante y su madre me relataron que en uno de los últimos eventos en el que invitaron a la danza -dentro de Oaxaca, colindando con Puebla- no recibieron por pago más que el alimento, pese a que les habían prometido una retribución económica que saben que sí se otorgó, pero que ellos jamás vieron en sus manos. Práctica común en Collantes, según sus testimonios.

O los conflictos entre los integrantes del grupo de Fandango de Artesa, quienes ahora exigen que, si los invitan a una presentación con incentivo económico, el pago se les dé a cada uno por separado, y no una sola cantidad a repartir por el líder de la agrupación; pues en más de una ocasión se dicen haberse sentido “estafados”.

Otro aspecto a tener en consideración es que la folklorización a la que se ven sujetas tradiciones como las aquí enunciadas, llevan además al brote de otros grupos autonombrados de “danza folklórica”, la mayoría fundados por maestros o estudiantes de danza que ven en la fama y prestigio ya consolidados de los diablos o la artesa, un medio eficaz para abrirse camino. Por toda la Costa Chica -inclusive en otros estados de la República- aparecen nuevos grupos de danza, con música grabada y pasos más estilizados, casi a manera de ballet regional. Y aunque por un lado divulgan a estas expresiones culturales o forman parte de pequeños proyectos locales, por otro compiten con ellas por invitaciones y espacios. Algunas inclusive

pueden tener más éxito regionalmente, como el grupo de Danza Folklórica “Chambalé”, que se ha apropiado de escenarios y oportunidades del Fandango de Artesa cirueleño, como acusan algunos bailarores de éste último.

III. Hacer callar. Lo afromexicano en venta

La alienación de la música y la danza –y de sus ejecutantes y creadores– no tiene que darse necesariamente dentro de la movilización política reivindicatoria, pero sí inciden en ella. La patrimonialización es una medida propuesta por varios miembros activos de este campo afromexicano, y la folklorización tiene lugar en el seno de algunos organismos públicos afros de la región. En relación con este último aspecto, resulta contrastante el que estas mismas enfatizen un discurso de lucha, resistencia y cimarronaje, y en la práctica colaboren a la pérdida de este significado. Y cuando se entra en la lógica de mercado, los peligros se acrecientan. Es en este sentido que alienar *hace callar*, porque “retira lo dicho” al tiempo que le suprime a los afromexicanos su capacidad de vocalizar.

[La música] entrada en el intercambio comercial, ha participado en el crecimiento y la creación del capital y del espectáculo; fetichizada como mercancía, la música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido (Attali, 1995: 13).

En ambos casos –patrimonialización y folklorización– estamos presentes ante la cosificación de la danza, la música y el sujeto, que les arrebatan sus características inestables y fecundas, como todo lo vivo. El patrimonio cultural se convierte en un “generador de beneficios económicos y de bienestar social”, lo que justifica que las instancias gubernamentales de cultura y turismo dispongan de recursos económicos públicos para gestionar festivales y concursos que no se desligan del ramo turístico. Este importante flujo de recursos económicos se

justifica alegando la importancia de salvaguardar y promocionar este tipo de tradiciones. Sin embargo, esto nos pone en alerta sobre quiénes tienen acceso a esos recursos, siendo menos los portadores de las tradiciones que los administradores y organizadores de dichos eventos (Flores y Nava, 2016); teniendo en cuenta que

Las culturas incluidas en listas, clasificadas, protegidas y “museificadas” se transformarán en atracciones turísticas que no tardarán en morir. Incluso el beneficio económico que los pueblos que detentan este patrimonio esperan obtener, será rápidamente monopolizado y aplastado por las multinacionales de la globalización (Khaznadar, 2011: 31).

Algunos de los comentarios de afromexicanos que he citado arriba, así como otros muchos más que se me han confiado durante mis estancias etnográficas –y que mi ética profesional me cuestiona respecto de hasta dónde decir y hasta dónde callar– revelan un (ab)uso de los recursos económicos asignados, expropiado por unos cuantos actores, quienes se caracterizan por tener los capitales y medios suficientes para acaparar impunemente. Para muestra, dos testimonios respecto del Fandango de Artesa. El primero, nos deja ver que la situación de redistribución injusta puede extenderse dentro del seno de las agrupaciones, como relata un cirueleño en respuesta al porqué la agrupación está compuesta en su mayoría por niños y jóvenes: “Puro chamaquito es el que baila en la artesa. Los niños se conforman con galletitas y refresquitos, los viejos no, esos se vuelven colmilludos, esos sí reclaman cuando no hay pago” (Entrevista a cirueleño, enero de 2016).

El segundo testimonio pertenece a Dulce María Santos Sandoval, bailadora que ha estado en el grupo desde el debut en la fiesta patronal de El Ciruelo (en 1996), y nos relata la conveniencia con que miran al grupo ciertos funcionarios:

¡Uh, si te contara! Pedimos apoyos para nosotros, al presidente municipal de Pinotepa, pero no nos han dado nada. Se hizo el sordo. Le pedimos apoyo para comprar las faldas y las blusas y no, no apoyó. Pero está listísimo para invitarnos cuando quiere promocionarse y quedar bien (Entrevista con Dulce Santos, marzo de 2016).

Frases recurrentes del tipo “piensan que estamos tonteando”, “no apoyan la cultura”, “el ayuntamiento no brinda el apoyo”, “no nos dan el espacio”, refleja los

conflictos entre las estructuras administrativas de los municipios y los intereses de los miembros de la agrupación cirueleña. La estéril negociación, así como la dependencia casi total del municipio, el ayuntamiento y otros organismos, quienes a su vez le impregnan un carácter casi utilitario al Fandango de Artesa, imposibilitan el desarrollo y la permanencia de esta dentro de la localidad. Y en Collantes sucede algo similar. Las familias de los danzantes suelen expresar que “no sabemos a dónde va el dinero” o “no nos apoyan tanto”; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en El Ciruelo, aquí sí se incentiva e impulsa la práctica dancística –cuasi utilitariamente en muchos casos– aunque, en el fondo, no se hace *suficiente* por los participantes en concreto. “Mi hijo es diablo, pero como 'ora está enfermo, no bailó. Está malo del corazón. Yo pienso que deberían apoyarlo en eso pues, en las consultas, los medicamentos... ¡no nomás que en los trajes!” (Entrevista a M. Palacios Saguilán, noviembre 2016).

Entrados esta lógica, la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa se convierten en mercancías, aunque no *per se*. Más que una “identidad en venta”, el principal elemento que las hace candidatas a mercantilizarse es su ascendencia africana. Sobre la candidatura, Appadurai señala que “es un rasgo menos temporal que conceptual y está referido a los estándares y criterios (simbólicos, clasificatorios y morales) que definen la intercambiabilidad de las cosas en cualquier contexto social e histórico” (2015: 35).

Quizá el mejor ejemplo que puede encontrarse actualmente de alienación, exotización y estereotipación de la Música Afromexicana, es el de la película “Su Merced. El Sangre”, del director argentino Carlos Mateus.⁴⁶ Filmada en Acapulco y Cuajinicuilapa, esta cinta pretende “promover” la cultura afromexicana de la Costa Chica, y para ello, retoman a la Danza de los Diablos. Uno de los protagonistas, Edgardo Eliezer, declaró que cuenta con el apoyo del presidente municipal de Cuajinicuilapa –Constantino García Cisneros– y con el director de Cultura del municipio –Gelacio Mohamed Molina Rodríguez– para “mejorar” a la danza:

⁴⁶ El tráiler oficial de esta película puede verse en <https://vimeo.com/199616193>

La idea es que estén *mejor* coreografiados, con los mismos movimientos que ya tienen, no se les va a cambiar nada, la misma música, *sólo se les va a poner más instrumentación, como tambores, para que se escuche más pesado y más cercano a África* [...] sólo se les va a alimentar con más movimientos, con el mismo ritmo que traen y sus mismos pasos, solamente con más expresiones, *más variedad en el show*. No se les va a cambiar la esencia del baile (Entrevista a Edgardo Eliezer, Diario Alternativo, 28 de junio de 2017; cursivas mías).

La publicación de la entrevista en redes sociales desató la controversia entre habitantes de Cuajinicuilapa y otros sitios de la Costa Chica, militantes y activistas afroamericanos, intelectuales y otros tantos más interesados. Se cuestiona en primer lugar, ¿qué derecho tiene el actor de Televisa para decidir que la danza de los diablos debe “mejorarse”?, ¿en qué medida se consultó o se pidió la aprobación de la población del municipio y de los propios músicos y danzantes?, en realidad ¿qué tanto “promueven” la cultura este tipo de acciones, las cuales únicamente reproducen prejuicios y contribuyen a la exotización de los afrocostachiquenses?, y por último, ¿cómo se beneficia con esto el presidente municipal y el director de Cultura, quienes están directamente involucrados en el proyecto fílmico? El cinismo de los involucrados resulta indignante.

Bajo esta perspectiva, la pugna por el reconocimiento jurídico de los afrodescendientes en México termina por autenticar la ascendencia que se vende y compra, y la consolidación del reconocimiento terminaría por completarlo, al añadir una carga afectiva en la que “lo oficialmente afroamericano” emociona al comprador; como analizan Comaroff y Comaroff en el caso de los nativoamericanos (2011: 99-105).

Como ya mencioné, la mercantilización no se da solo en las altas esferas o los estatus más altos y de ahí hacia abajo; igualmente ocurre que estas iniciativas surjan desde las bases, a veces más incentivadas por la demanda que por el genuino interés en vender. Es decir, el desvío de los objetos respecto de sus rutas habituales o tradicionales (funciones rituales o festivas, por ejemplo), puede darse de forma consciente y consensuada, “siempre signo de creatividad o crisis, ya sea

estética o económica” (Appadurari, 2015: 52). Las máscaras de diablos ilustran muy bien este punto.

Manufacturadas por cada danzante, cada máscara es única, en tanto que cada artesano la hace a su gusto y a su medida, invirtiendo grandes cantidades de tiempo y esfuerzo. Es común que después de alguna presentación en escenario, varios espectadores se acerquen preguntando el precio de las máscaras, insistiendo en que se las vendan y ofreciendo a veces, exorbitantes sumas de dinero; las que resultan atractivas para ellos, dadas las condiciones de vida y carencias en sus pueblos. Los danzantes han aprendido de estas ocasiones que vale la pena hacer al menos una máscara extra, por si se encuentran con un posible comprador. Compradores que se van satisfechos a sus casas, orgullosos de ser poseedores de una auténtica máscara de la “africana” Danza de los Diablos.

Y eso sucede de igual manera con los instrumentos musicales, por lo menos con los más “exóticos”: el bote y la tigrera; y por supuesto, con las grabaciones de su música, discos que en ocasiones ellos mismos reproducen “ilegalmente” (*piratería*) para obtener un beneficio extra. Las artesas de El Ciruelo –las cuatro existentes– también han sido objetos de ofertas. En estos casos, la suma es mucho mayor, pues implica encontrar un árbol de parota con las dimensiones propicias –y que ya escasean–, el trabajo de escarbado y el posterior labrado de la cabeza y la cola. Con todo, Tirso Salinas dice haber construido al menos tres artesas que vendió con éxito no tanto por iniciativa propia, sino por la insistencia de los interesados.

Este tipo de mercantilización pareciera no ser preocupante, en tanto beneficia directamente a quienes hacen y ofrecen el producto; y en la medida que cada uno de los involucrados sabe lo que vende y lo que compra. La más grave es, en cambio, a la que me he referido antes, donde se exotiza al otro y se le despoja de lo que por derecho, es dueño. Aquí la desviación de los objetos no se da voluntariamente, sino por saqueo.

Las acciones patrimonialistas, que a primera vista podrían parecer sitios de enclave en los que las prácticas músico-dancísticas se encuentran a salvo del capitalismo, hacen lo propio en la consolidación de una ilusión fetichizada de la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa: la apariencia de que ambas están animadas por fuerzas que les son intrínsecas, como un testimonio de la apariencia cosificada e invisible de las personas que en realidad, las hacen posibles (Taussig, 1993).

Con esa apariencia, habrá quienes sepan adelantarse y sacar ventaja, como aquellos organizadores de eventos y festivales que no cumplen con el pago acordado; los funcionarios y administradores que sacan provecho de la puesta en escena de esas tradiciones, retacando sus bolsillos por detrás, mientras se lamentan de frente con músicos, danzantes y bailadores del “poco apoyo” que el Estado les da. O en una escala mucho mayor, cuando el Estado mexicano niega el reconocimiento constitucional e histórico de los afromexicanos pero presume de su “pequeña África en la Costa Chica” y se regodea con los beneficios económicos que el turismo le ofrece.

Y todavía más preocupante, es el hecho de que la alienación a la que la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa están sometidos, sea una visión que se contagie al resto de la población, dando la apariencia de que efectivamente, no son más que un circo de curiosidades por las que vale la pena pagar la entrada; y no, en cambio, unas manifestaciones culturales ricas que merecen apreciarse respetuosamente.

En este fetichismo de consumo, como argumenta Taussig

[...] los productos de la interrelación de las personas ya no se ven como tales, sino como cosas que están por encima, que controlan, y que en algún sentido vital, hasta pueden producir personas. La tarea que nos espera es la de liberarnos del fetichismo y la objetividad oculta con que la sociedad se oscurece a sí misma, para ponernos en contacto con el éter de la naturalidad que confunde y disfraza las relaciones sociales. La apariencia ‘natural’ de tales cosas debe ser expuesta como un producto social que puede determinar por sí mismo la realidad; así, la sociedad puede llegar a ser el cerebro de su propia inmolación (1993: 20).

El Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024) declarado por la UNESCO promete “promover el respeto, la protección y la realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de los afrodescendientes”; así como fomentar el conocimiento y respeto por su diversidad y herencia cultural (UNESCO, s/f). Promete el reconocimiento, la justicia y el desarrollo de esta población; y México se comprometió con cumplir esas demandas. No hay un momento más oportuno que éste para denunciar los abusos y malas prácticas en torno a estas dos expresiones culturales; para resarcir la alienación, y para imaginar que las cosas tal vez pudieran no ser así.

Parte 2. Sembrar esperanzas: la Invención (E)Utópica

La utopía es un lugar que no existe, y la eutopía es un lugar que no existe pero que sería bueno, que es deseable para bien que existiera. Como adelanté en el Capítulo 1, la intención de enunciar una dimensión (e)utópica de la invención, es el de llamar hacia una crítica concienzuda del extremo y estereotipado esencialismo estratégico y la alienación, y apostar a la configuración de un proyecto diferente, más cercano a los afromexicanos de la Costa Chica, y que a la vez éste surja desde las bases: un proyecto digno y deseable.

Por tanto, deberían de ser ellos quienes lo enunciaran, participantes activos de un proyecto de largo aliento que los empodere y les devuelva las riendas de sus decisiones y de su historia. Pero no es una propuesta ingenua, pues se está consciente de las múltiples aristas de la movilización afro-reivindicatoria; de las rutas indeseables para unos -los más- pero convenientes para otros -los menos-; de la situación de crisis profunda que afecta al país y hace eco en la Costa Chica; del aire de violencia desatada en todos los ámbitos; de lo volátil de los tiempos.

Este apartado no puede escribirse sin caer en ilusiones, falsas esperanzas también, porque de eso se llenan las eutopías. Puede ser idealizador, demasiado optimista. Pero no es más que un ejercicio imaginativo, de ficción, que contribuya a

romper con los supuestos que tenemos, que nos invite a pensar en otros caminos o tal vez, a reforzar los ya emprendidos; pues al final, “las luchas reivindicadoras cumplen una función social reflexiva y crítica contra las certezas que nos intoxican” (Marina y De la Válgoma, 2000: 121). Con el desconocimiento del futuro, podemos decir que todo es posible.

I. Música y Danza para expresar y explayar

¿La música y la danza pueden servir para cambiar la realidad? ¿Sirve la cultura para posicionarse políticamente, demandar derechos, hacer frente a la incertidumbre? De entrada la respuesta es sí, y por eso un sinnúmero de movilizaciones sociales se han valido de ella; por eso la mayoría de los movimientos afro-reivindicatorios de América Latina y el Caribe –si no es que todos– han hallado en sus expresiones estéticas una ruta de prevaecimiento y reclamo.

Hay, sin embargo, una grave limitante, muy bien clarificada en la Invención Alienada de la cultura: la ilusión de la cultura como estática y anclada al pasado. La cosificación y museificación, el aniquilamiento de lo humano, la música y la danza vueltas mercancía, supone hacer de ellas entidades pasmadas y detenidas en el tiempo. Las acciones de “conservación” y “preservación” implícitamente les niegan toda posibilidad de proyección hacia el futuro, de cambio.

Inclusive el antropológico anhelo de abrazar y aprehender la diversidad cultural humana, cae en la ambigüedad moral: ¿aceptamos la precipitada desaparición de expresiones culturales –y su ineludible vínculo con saberes sobre este mundo, también en derrumbe– o nos aferramos a la posibilidad de resguardarlos? Como antropólogos, ¿nos adjudicamos el derecho a interferir en el curso de sus vidas por el *bien* de la diversidad, o nos hacemos a un lado, respetuosamente, aunque ello pueda significar la muerte cultural? Ni una ni otra parecen ser salidas dignas, y ninguna respuesta suena más o menos correcta que la otra.

Ejemplo de este falso dilema: Por un lado, la urgencia de concientizar a la población mexicana sobre la trata esclavista, un momento de la historia que sigue invisibilizado e ignorado; un olvido que marca profundamente una memoria nacional rota, una memoria incompleta cargada también por los afrodescendientes de la Costa Chica; y por otro, la consideración a los propios relatos de los afrocostachiquenses, errados o imprecisos, pero que les explican el porqué de su presencia en esas tierras y que los dota de un sentido de pertenencia y una adecuación al mundo.

O este otro: El *deber* y la *necesidad* de patrimonializar prácticas como la Danza de los Diablos o el Fandango de Artesa, para que no se pierdan y perduren en el tiempo, para que haya un testimonio visible del legado africano en México; *versus* estas tradiciones como cultura viva y en movimiento, tendiente a desaparecer en algún momento, o a reajustarse y renovarse inevitablemente.

Digo que son falsas dicotomías porque las posiciones son extremas, y porque las preguntas subyacentes podrían tener una o varias alternativas no exploradas todavía, y para llegar a ellas habría que poner entre paréntesis, al menos por un momento, lo que tenemos como firmes convicciones.

Llegados a este punto, conviene regresar a lo que J. A. Marina llama una perspectiva *ultramoderna* (2008). Los seres humanos habitamos la realidad explicándola mediante la ciencia, transfigurándola mediante el arte, y transformándola mediante la ética. Explicamos, expresamos y explayamos posibilidades para darle solución a problemas de injusticia, incertidumbre y desasosiego. En un inicio precisé que este trabajo quería explicar –con la antropología– lo que la música afromexicana –Danza de Diablos y Fandango de Artesa– es capaz de expresar; y cómo se hace uso de ella en el explayamiento de posibilidades del movimiento etnopolítico de reivindicación.

Un aspecto del que no se ha reparado lo suficiente en los análisis de la movilización política afromexicana es justamente el concerniente al explayamiento de posibilidades. Idealmente, el relato mítico esencial de la Ancestría Africana es

solo un elemento aglutinador, por histórico y dramático; pero no basta con sacar a flote el pasado, sino que la lucha por el reconocimiento apuesta por el futuro: la inclusión, la redistribución de recursos, el respeto, la garantía de derechos, el resarcimiento de daños.

El uso del pasado y la memoria no debería ser literal, lo que termina por encapsular los acontecimientos y cerrarlos; al contrario, habría que optar por un uso ejemplar de la memoria que permita proyectar el pasado al presente, de forma tal que el uso que se haga de ella en el espacio público esté dirigido a garantizar un futuro justo para el desposeído, en primera instancia (Todorov, 2008). Y en ese uso ejemplar del pasado, la música y la danza se convierten en un torrente de posibilidades, siempre y cuando se mantengan así: abiertas y fecundas.

Y sobre todo, siempre y cuando su selección provenga del consenso y no sea impuesta, recordando la gran riqueza músico-dancística de la Costa Chica. Muchas veces los boleros y las cumbias se viven más intensamente que las chilenas, y ni qué decir del fandango de artesa, que es representativo en el discurso y no en el sentir de los afrocosteños. Las danzas de los diablos tienen un lugar preponderante en sus vidas, no sólo por la importancia que la muerte teje entre esta población, antes bien por su carácter incluyente y colectivo. Pero no por eso deberían ignorarse otras, como las danzas del Toro de Petate, las de la Tortuga, o la de los Apaches, ésta última revelando la importancia que adquiere el sentimiento nacional entre los afrocostachiquenses y el vacío histórico debido al cual ellos no se ven representados.

Únicamente partiendo de sus propias selecciones de repertorios podríamos estar seguros -hasta cierto punto- que éstas expresan realmente lo que esa población quiere decir sobre sí misma. Y es que tampoco puede negarse la tendencia al paternalismo que impera -unas veces más, otras menos- dentro del movimiento etnopolítico. Se denuncia la exclusión de los afromexicanos, pero no se les “concede” voz y agencia por completo; lo que no necesariamente sugiere desconfianza en sus capacidades de agencia. Desde luego esto no significa que se

condene la participación externa, pues la gran mayoría de luchas reivindicativas, contra la discriminación y el racismo, por el reclamo de derechos, contra la violencia y la injusticia, etcétera, sólo han podido lograrse con la suma de muchos esfuerzos. El reconocerles a ellos mismos la responsabilidad de su propia lucha no significa que los “exógenos” debamos apartarnos; antes bien, exige una vinculación empática y activa que es necesaria porque es un tema que nos atañe a todos (o así debería ser), nos reconozcamos afrodescendientes o no. Y hoy por hoy, detrás de cada logro (grande o pequeño, pero significativo) en esta lucha por el reconocimiento, el respeto y la inclusión de los afromexicanos, han habido muchos esfuerzos conjuntos, desvelos, tedios, burocracias, malentendidos, aciertos y desaciertos, desilusiones, esperanzas.

Como propone Appadurai, una política de la esperanza contribuiría a resarcir estos defectos y a cultivar (por ellos y para ellos mismos) la capacidad de agencia en los afromexicanos; pues una gran parte de la lucha por el reconocimiento supone mantenerse a la espera: de los efectos, de los resultados, del asistencialismo. En cambio, la esperanza organizada políticamente

[...] es la fuerza que transforma la condición pasiva de “esperar” en la condición activa de “esperar para”: esperar para movilizarse, esperar para reclamar plenos derechos, esperar para llevar a cabo la siguiente acción en el proceso que les asegurará que la fila se sigue moviendo y que el final del arcoíris no es otra promesa incumplida (Appadurai, 2015: 169).

Para ello, los afromexicanos de la Costa Chica, ya como activos sujetos políticos, tendrían que organizarse en conjunto, consensuar y negociar los disensos que se presenten, activar su “capacidad de aspiración” para maniobrar y redefinir los términos de su lucha, que esta vez sería completamente suya pero en la que no estarían solos. Y la única forma de lograrlo y sentar precedentes, es a través del riesgo, la experimentación, jugar de lleno (Appadurai, 2015). Por eso vale la pena repensar en la “futuridad” y los movimientos sociales, porque cualquier lucha por un cambio es una lucha por actuar sobre y para el futuro.

La Danza de los Diablos, el Fandango de Artesa y otras expresiones musicales y dancísticas afrocosteñas, bien encaminadas –esto es, sin esencialismos excesivos que caigan en estereotipos, sin alienación– son un medio efectivo para alzar la voz y hacerse oír. “La voz” no es solo una virtud democrática que se espera generalizada, como advierte Appadurai. “La voz” es antes bien, una capacidad cultural, porque su efectividad depende de que involucre “cuestiones sociales, políticas y económicas en términos de ideologías, teorías, normas ampliamente compartidas y creíbles”; se expresa en términos de acciones y actuaciones que sobre todo, posean una “fuerza cultural local” (Appadurari, *op. cit.*, p. 247-248).

Y para ponerla en marcha, “tendrán que encontrar herramientas de metáfora, retórica, organización y actuación pública que funcionen mejor en sus mundos de reconocimiento”, pues de esta forma, al funcionar realmente, incidirán en los términos de su reconocimiento (*ibíd.*). Y esta facultad de la voz está, de nuevo, intrínsecamente vinculada a la “capacidad de aspiración”: de diseñar fines y medios, estrategias, discursos, escenarios y futuros posibles.

Sin embargo, antes de aspirar a futuros deseables, tendrá que existir primero una plena conciencia de que hay algo que cambiar del presente, que se quiere reivindicar algo y cuya solución no está en el asistencialismo o en un papel:

Una situación dolosa o insatisfactoria provoca un movimiento de rebeldía contra el sufrimiento. Hasta aquí no hay más que una reacción de supervivencia. La huida del dolor no es todavía una reivindicación. Tiene que haber primero una conciencia de echar en falta, de haber sido privado de algo, una necesidad de justificación. A veces se necesita que un visionario alerte acerca de esa carencia. Es preciso comprender primero que las cosas pueden ser de otra manera. Desde el futuro percibimos la índole del presente. Ésta ha sido siempre la función iluminadora de las utopías (Marina y de la Válgoma, 2000: 23-24).

Por eso afirmo que la lucha por la reivindicación afromexicana puede iluminarse por las (e)utopías; y que la mejor manera de hacer frente a la exotización, esencialización y alienación de la música y la danza –y de los

afromexicanos en minúscula- es mediante un “anclaje” a esta dimensión que apuesta por otros futuros, más justos y más dignos.

Marina y de la Válgoma (2000) se aventuran a afirmar que la humanidad -movida por deseos contradictorios e imperiosos- siempre se ha movido hacia una meta con muchos nombres, pero que aquí podemos llamar “felicidad”. Y que tiene que ir acompañada de la justicia, pues ésta no es más que un modo de convivir, de interactuar y de organizarse, que facilita y es la mejor garantía para el camino a la felicidad. Por supuesto, la felicidad es individual (subjetiva, íntima, un sentimiento de bienestar personal) pero al mismo tiempo siempre es compartida; no puede darse sin la asociación con los otros, no existe en soledad y aislamiento (felicidad objetiva, pública, política y social que más que un sentimiento es una situación, un marco deseable para vivir). Y añaden que la mejor vía para alcanzar la felicidad o la justicia, es una apuesta y una lucha por la dignidad.

Quien vive de ilusiones es, por definición, un iluso. Pero las utopías son así, y por eso no es atrevido afirmar que antes que todo lo demás, la pugna de los afromexicanos debería ser una lucha por su dignidad, la transformación de su drama existencial en una explosión de salud creadora (Depestre, 1977). Explayar esas posibilidades mediante la expresión de su ser-digno, cuya muestra podemos ver en la maravilla de la música y la danza.

II. Lo Eutópico en la Música Afromexicana

Las eutopías sirven para imaginarnos un camino deseable y digno, para iluminarlo. El argüir que en la música y la danza puede hallarse un atisbo iluminador, en la medida en que apelan a “lo sensible” y hacen eco en el cerebro y el cuerpo (Sacks, 2009), es la razón principal por la que afirmo que poseen una capacidad para interpelarnos internamente, y provocar en nosotros cambios hacia el exterior. No por nada las expresiones músico-dancísticas se arraigan tan

profundamente en los sentires de muchas culturas, y en su identificación como miembros de tales.

Por poseer un potencial transformador, la música y la danza pueden ser muy políticas también: pueden reafirmar nuestra existencia en el mundo, sacarnos de la invisibilidad y hacer que dejemos de ser inaudibles. El revolucionario músico de Nigeria Fela Anikulapo Kuti apostaba a que la música sería el arma del futuro; “arma” en un sentido metafórico, una herramienta que permitiría hacerle frente a los opresores. Su música la usó para denunciar y burlarse de los poderosos, como medio en su activismo (pro-independentista y más tarde contra la guerra civil), para transformar conciencias, para el cuerpo y el alma. Fue encarcelado y torturado un sinnúmero de veces, pero jamás desistió. Su nombre se convirtió en acrónimo: FELA-FOR EVER LIVE AFRICA, el mejor ejemplo de la música política y la música (e)utópica.

La Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa han hecho su parte en el movimiento afro-reivindicatorio. Con todo y esencialismos –en ocasiones necesarios, en otras, inevitables– han permitido que nacional e internacionalmente los afromexicanos de la Costa Chica sean *escuchados*. Y también podrían contribuir a la imaginación de escenarios eutópicos, incluso a impulsar a muchos a luchar por ellos. La Danza de los Diablos, porque en su plano más *auténtico* (en el sentido etimológico de la palabra, es decir, “que responde a sí mismo”, “que resulta de la acción de uno mismo”) condensa a la colectividad, el juego, el disfrute, lo espiritual; intersticios de felicidad pública que tanto hacen falta. Y el Fandango de Artesa, porque es clara muestra de que la voluntad nutrida de acciones continuas puede dar grandes frutos: se puede “recuperar-inventar” lo perdido tiempo atrás; aunque nos enseña también que el esfuerzo de sólo uno no basta para que los propósitos se logren y la música siga en marcha; y que es necesaria la colaboración de muchos más y por tanto, el esfuerzo colectivo debería aplaudirse y reconocerse, y no ensimismarse en un soñador aislado.

Inventar (e)utópicamente a la Música Afromexicana quiere decir, por un lado, reconocer la vitalidad y explosión diversa de tradiciones músico-dancísticas de la Costa Chica, enclave en donde hay más -mucho más- que danzas de los diablos y fandango de artesa; que la musicalidad de afromexicanas y afromexicanos se halla por doquier, lo mismo en boleros que en cumbias, corridos, chilenas o rap (como el MC *Yohualli G*); que las mujeres se abren paso cada vez más, cantando, versando y bailando; que la Costa Chica está muy viva, y sus pobladores afrodescendientes no ceden, y viven y cantan y danzan (y pintan, dibujan, esculpen, lideran) todavía.

Y por otro, implica hacer de ellas un medio efectivo para expresarse y explayarse, para hacerse oír y detentar su presencia. Musicalizar la lucha etnopolítica y politizar la música y la danza; esto es, hacer de ellas (todas) una bandera, una señal de vitalidad y de reclamo, una expresión de la colectividad haciendo frente a opresores, caciques y acaparadores (y que afromexicanos también los hay). Y pelear y exigir porque sean siempre dignas, espejo de sus portadores. Pero sería ingenuo pensar que la voluntad es suficiente. Hace falta un trecho que recorrer, la lucha continúa y no se detendrá hasta garantizar el reconocimiento constitucional, cultural e histórico de los afromexicanos; sus derechos educativos, de vivienda, salud sexual y reproductiva, laborales, territoriales, de participación política; hasta frenar el racismo y la discriminación estructural. En fin, que aún falta para ese lugar (e)utópico, pero se sigue caminando.

Consideraciones Finales

Tal como lo expuse a lo largo de este trabajo, la *invención* de la Música Afromexicana hace referencia a la selección, por parte del campo afromexicano y las “voces expertas”, de ciertas expresiones músico-dancísticas, para ostentarlas como representativas de la población afromexicana. En el caso de la Costa Chica, la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa fueron elegidas para formar parte de un repertorio cultural en construcción, convirtiéndose al paso de los años, en signos inequívocos de la cultura afrocostachiquense y la herencia africana.

Esta *invención* se da a través de tres dimensiones o “anclajes”, es decir, tres formas de modelar discursivamente a esta danza y música, tres maneras de modelar la mirada y la percepción, y en alguna medida, también el actuar; y que no son consecutivas, sino que se asemejan más a círculos superpuestos. La primera de ellas, la Resiliente, hace de la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa evidencias de resistencia cultural por un lado, y de capacidad de resiliencia, por el otro. Abraza el pasado mítico de la ancestría africana y lo devuelve-revela al presente; en otras palabras, nos relata que efectivamente, tales expresiones estéticas son afrodescendientes.

La segunda, la Teatral, hace invariablemente eco de la primera: retoma el relato de afrodescendencia (resistencia y resiliencia) y lo pone en escena. Su objetivo principal es representar, *hacer creer* (a quienes desconozcan o a quienes pongan en duda) la herencia africana, y para ello se vale de la performatividad y la escenificación. En la práctica, sin embargo, no elude del todo el estereotipo y la esencialización de África y “lo africano”, tal vez estratégicamente, o tal vez de forma no intencional pero sí reiterada (como el caso del “dios Ruja”). Con todo, encuentra en ello medios eficaces y *adecuados* para la lucha afro-reivindicatoria.

La Alienada es la tercera, y ésta puede no necesariamente acompañar a las anteriores, pero siempre se las apropia. Alienación, exotización, fetichización y folklorización son sus características: quiere volver a la música y a la danza una

mercancía, un medio para obtener beneficios económicos. Unos pocos se encarnizan por monopolizar, y el exotismo que ven en la ancestría africana los motiva a su explotación; por otra parte, los propios afromexicanos portadores de esas tradiciones músico-dancísticas, pueden ver en ellas la oportunidad de un ingreso extra, y se instalan momentáneamente –y conscientemente– en este tipo de invención. La alienación puede darse de una forma más sutil: la promoción de declaratorias patrimoniales, que terminan por cosificar y museificar las prácticas en su intento de preservar la diversidad cultural. Por lo tanto, la Invención Alienada, dada su complejidad, no admite maniqueísmos simplificadores.

Pensar de este modo la construcción-inventión de una Música Afromexicana en la coyuntura de una reivindicación política y cultural, me permite comprender el dinamismo de las músicas y danzas, de los individuos portadores, y del mismo movimiento etnopolítico. No se trata simplemente de fuerzas exógenas imponiéndose en las tradiciones locales, por el contrario, da cuenta del papel y la agencia de los afromexicanos y afromexicanas de la Costa Chica en estos mismos procesos.

Ellos se apropian, reinterpretan, adoptan o rechazan los relatos respecto de su herencia africana; aplauden a la Danza de los Diablos en el escenario lo mismo que participan activamente en ella durante la víspera de Día de Muertos; consienten la difusión de su cultura y se enorgullecen de sí mismos. También aceptan hacer de su práctica músico-dancística una mercancía, en tanto los beneficie a ellos directamente y sin intermediarios, y en la medida que este sentido no sustituya al festivo-ritual colectivo que lo caracteriza (en el caso de la Danza de los Diablos). Pero se oponen y denuncian el abuso, la injusticia y las malas prácticas de unos cuantos (como en el grupo de Fandango de Artesa). Es decir, que no son actores pasivos, sino que saben transitar de un punto a otro (aunque eso no los exenta de ser víctimas de engaños y lucros de otros) y se instalan en tal o cual momentáneamente.

Bajo estos parámetros, vemos al Fandango de Artesa y a la Danza de los Diablos *como* un ejemplo de la resistencia de lo africano hasta nuestros días, que persiste resilientemente pese a la pobreza y la carencia; *como* una evidencia de África en México que se encarna en instrumentos musicales, gritos y movimientos corporales; y podemos verlas también como expresiones estéticas en sí mismas, escenificadas, fuera de contexto; en un disco, una máscara o un instrumento musical que deseamos poseer y que a bien -o mal- siempre habrá quién nos lo facilite.

Fue necesario pensar en otro tipo de invención, una que hiciera frente a la *alienación* y dignifique a las otras dos; que permita pensar en otros escenarios, otros lugares de enunciación, otros destinos en la lucha. Quise nombrarla la *Invención (E)Utópica*, porque nos invita a pensar en un mundo que no existe pero que muchos deseáramos que existiera; uno construido de manera más digna y justa, de felicidad pública como dice Marina y De la Válgoma.

Inventar a la Música Afromexicana de esa manera implica el respeto a la propia selección, decisión y consenso de los afrocostachiquenses; en suma, que sean ellos los “inventores” y cultivadores; que se retome y reivindique el pasado (lejano o cercano, pero siempre *suyo*) sin anquilosarse, en donde la memoria se mantenga viva. En esta invención, *conservar* las tradiciones no debiera significar cosificarlas; y la desinformación, el despojo y la incertidumbre no estarían normalizadas. Que implique también promover una “política de la esperanza”; que la pugna por su reconocimiento histórico y constitucional sea suya (salida de sí mismos) en primera instancia -y porque pueden y son capaces-, pero también de todos los demás, aunque no nos reconozcamos como afrodescendientes.

Porque de nueva cuenta, la justicia y la felicidad (objetiva y subjetiva) en ese mundo eutópico, sólo se logra en conjunto, una contienda con muchos frentes. Y así se ilumina el camino para otras tantas luchas que hacen falta (los derechos de los animales no humanos, por ejemplo) que son urgentes porque nos dignifican a todos. El Fandango de Artesa, la Danza de los Diablos y otras tantas danzas más

(y las chilenas, los corridos, los boleros, merequetengues y cumbias) pueden ser eutópicas, o sea, ayudarnos a pensar futuros deseables por justos; hacer de ellas, música y danza, una vía o al menos una señal. Por eso es una invención eminentemente política, porque trata del actuar en sociedad, de ordenarnos y organizarnos en el mundo.

La música y la danza apelan a nuestra sensibilidad, ya lo sabemos; y retumban en el cuerpo y se enredan en el cerebro. Y son la forma perfecta para afirmarnos en el mundo: *venos, escúchanos, reconócenos*. Las utopías nos alientan a construir un futuro, a forjarnos aspiraciones. De ahí que sean fundamentales en toda contienda reivindicativa. Nos devuelven momentáneamente la confianza en el destino, pero del que no aceptamos tampoco su inclemencia y del que queremos tomar las riendas. Así lo escribió el nigeriano Ben Okri, y así quisiera concluir:

También yo he oído cantar a los muertos.

*Y me cuentan que esta vida es buena
me dicen que la viva con sosiego
con fuego, y siempre con esperanza.*

*Hay prodigio aquí
y hay sorpresa
en todo lo que mueve lo invisible.*

El océano está lleno de canciones.

El cielo no es un enemigo.

El destino es nuestro amigo.

«Elegía Africana»

Bibliografía

Abélès, Marc y Máximo Badaró

2015 *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*, Cd. México, Siglo XXI.

Agudelo, Carlos E.

2005 *Retos del multiculturalismo en Colombia: Política, inclusión y exclusión de poblaciones negras*, Medellín, La Carreta-ICANH-Universidad Nacional de Colombia.

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1957 *El proceso de aculturación*, Cd. de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

1958 *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

1972 *La población negra de México: estudio etnohistórico*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

2001 "Bailes de Negros", en *Desacatos*, núm. 7, otoño, Cd. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 151-156.

AJ + Español

6 de diciembre 2016 "Afro-mexicanas bailan para reivindicar su cultura" [Archivo de video] Recuperado de <https://www.facebook.com/ajplusespanol/videos/1341165809269098/> Último acceso: 18 de julio de 2017.

Alcántara Henze, Lilly

2011 *Tarimas de tronco común*, Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco-Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente.

Alcántara López, Álvaro

2011 "¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos", en *Diario de Campo*, núm. 5, Nueva Época, julio-septiembre, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 21-29.

Alonso Bolaños, Marina

2008 *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Argentina, SB Editorial.

Añorve Zapata, Eduardo

2007 "Afromexicanos: entre negros y mestizos", *Diario de Campo*, suplemento 42 (Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca), marzo-abril; pp. 110-125.

28 de septiembre 2009 "Thomas Stanford diserta sobre Ismael Añorve, músico trovador (sic) de Cuajinicuilapa" [entrada en blog], *El tapanco*. Recuperado de: <http://eltapanco.blogspot.mx/2009/09/thomas-stanford-diserta-sobre-ismael.html> Último acceso: 17 de julio de 2017.

2011 *Los hijos del machomula*, Chilpancingo, Edición del autor.

Appadurai, Arjun

2015 *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Attali, Jacques

1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Cd. México, Siglo XXI.

Balandier, Georges

1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós.

Barnet, Miguel

1972 *Biografía de un cimarrón*, Santiago de Chile, Edición Quimantú.

Bartolomé, Miguel Alberto

2003 "En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación intercultural", en *Revista de Antropología Social*, núm. 12, Universidad Complutense de Madrid; pp. 199-222.

2008 *Procesos interculturales*, Cd. México, Siglo XXI.

Blacking, John

2006 *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial.

Briones, Claudia

2007 "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías", en *Tabula Rasa*, núm. 6, enero-junio; pp. 55-83.

Bourdieu, Pierre

1988 *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

1991 *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

2006 *Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales*, Cd. México, Siglo XXI.

Bruner, Jerome

2013 *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Campos Muñoz, Luis Eugenio

1999 "Negros y morenos. La población afromexicana de la Costa Chica de Oaxaca", en Miguel Bartolomé y Alicia Barabás (coords.), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. II., Cd. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional Indigenista, pp.147-183.

2014 "El reconocimiento de nuevas identidades: cómo enfrentar la etnogénesis desde la academia", en H. Trincherro, L. Campos y S. Valverde, *Pueblos Indígenas, Estados Nacionales y Fronteras*, tomo II, Buenos Aires, CLACSO, pp. 219-245.

Cardona, Ishtar y Christian Rinaudo

2017 "Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición 'afro' de una práctica transnacional", en *Desacatos 53*, enero-abril; pp. 20-37.

Chamorro Escalante, Jorge Arturo

1984 *Los instrumentos de percusión en México*, Michoacán, El Colegio de Michoacán.

2016 "Ritual, cultura expresiva y corporalidad desde la perspectiva africanista de la etnomusicología y otras aportaciones", en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, Cd. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 31-48.

Comaroff, John L. y Jean Comaroff

2011 *Etnicidad S.A.*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores.

Contreras Arias, Juan Guillermo

1988 *Atlas cultural de México. Música*, Cd. México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Editorial Planeta.

Coolen, Michael T.

1991 "Senegambian Influences on Afro-American Musical Culture", en *Black Musical Research Journal*, vol. 11, núm. 1, primavera, pp. 1-18.

Correa Angulo, Carlos

2012 "Afromestizos: ¿etnización o re-creación cultural en la Costa Chica de México?", en *Visitas al Patio*, núm. 6; pp. 27-44.

Depestre, René

1977 "Saludo y despedida a la negritud", en M. Moreno Fragnals (rel.), *África en América Latina*, Cd. México, Unesco-Siglo XXI; pp. 337-362.

Diario Alternativo

28 de junio de 2017 "Asegura actor de Televisa que él y Tino García Cisneros 'mejorarán' la danza de Los Diablos para incluirla en película". Recuperado de: <https://www.facebook.com/DiarioAlternativoCostaChica/posts/764015927103680> Último acceso: 20 de julio de 2017.

Díaz Pérez, María Cristina

2002 "La música popular de la Costa Chica", en *Revista Fandango*, núm. 2, verano, Santiago Pinotepa Nacional, pp. 3-4.

Domínguez Domínguez, Citlali

2016 "Entre resistencia y colaboración: los negros y mulatos en la sociedad colonial veracruzana, 1570-1650", en *e-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques, médiévales, et modernes*, núm. 25 [documento en línea] <https://e-spania.revues.org/25936> Último acceso: 29 de junio de 2017.

Espinosa, Alejandra

2006 "La danza de los diablos: la historia en movimiento", en *Revista Fandango*, núm. 13, otoño; pp. 10-13.

Evans, Brad y Julian Reid

2015 *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Flores Mercado, Georgina y E. Fernando Nava

2016 "Introducción", en G. Flores y E. F. Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, Cd. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales; pp. 9-30.

García de León, Antonio

2002 *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, Cd. México, Siglo XXI.

2008 "A la sombra del árbol pionero", en *Diario de Campo*, núm. 96, enero-febrero; p. 68.

Gadow, Hans F.

[1908] 2011 *Viajes de un naturalista por el sur de México*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Gabayet, Natalia

2007 *Transmisión del conocimiento en Danza de los Diablos entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* [documento en línea]. <https://docs.google.com/file/d/0BxxGe5A9qhzfNDBhOTUxZGEtODZmNS00M2MwLWlxNGUtYmRhMWM5ZTI2ZWFi/edit?hl=es&pli=1> Último acceso: 24 de mayo de 2017.

González Díaz, Yuri Pavel

2013 "Palenques y cimarrones en la Nueva España", en *Arqueología Mexicana*, vol. XIX, núm. 119, enero-febrero, Cd. de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 63-67.

Gould, Stephen Jay

1993 "La rueda de la fortuna y la cuña del progreso", en L. Preta (comp.), *Imágenes y metáforas de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial; pp. 59-73.

Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel

1993 *La conjura de los negros. Cuentos de Tradición Oral Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Guerrero, Universidad Autónoma de Guerrero.

Hall, Stuart

2010 "Identidad cultural y diáspora", en E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Instituto de Estudios Peruanos-Pontificia Universidad Javeriana; pp. 349-362.

2010b "Significación, representación, ideología: Althusser y los debates posestructuralistas", en E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Instituto de Estudios Peruanos-Pontificia Universidad Javeriana; pp. 193-220.

2013 "Occidente y el resto: discurso y poder", en Ricardo Soto Sulca (ed.), *Discurso y Poder. Stuart Hall*, Perú, Huancayo; pp. 49-112.

Herskovits, Melville

1976 *El hombre y sus obras*, 6ta reimpression, Bogotá, Fondo de Cultura Económica

Hobsbawm, Eric

2002 "Introducción: la invención de la tradición", en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica; pp. 8-21.

Hoffmann, Odile

2002 "Collective memory and ethnic identities in the Colombian Pacific", en *Journal of Latin American Anthropology*, núm. 7, vol. 2; pp. 118-139.

2006 "Negros y afromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado", en *Revista Mexicana de Sociología* 68, núm. 1 (enero-marzo), Cd. México; pp. 103-135.

2007 "De las 'tres razas' al mestizaje: diversidad de las representaciones colectivas a cerca de 'lo negro' en México (Veracruz y Costa Chica), en *Diario de Campo*, suplemento 42: Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, marzo-abril, Cd. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 98-109.

Hoffman, Odile y Gloria Lara Millán

2012 "Reivindicación afromexicana: formas de organización de la movilización negra en México", en María José Becerra et. al., *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI*, Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba; pp. 25-46.

Jacorzynski, Witold

2004 *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas*, Cd. de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Jáuregui, Jesús

2013 "El tambor de pie de los seris, ¿prototipo de la tarima amerindia?", en A. Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 109-154.

Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo

2017 “Expresiones ‘afro’: circulaciones y relocalizaciones”, en *Desacatos* 53, enero-abril; pp. 8-19.

Khaznadar, Chérif

2011 “Desafíos en la implementación de la Convención del 2003”, en Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial: Narrativas y representaciones*, México, Conaculta-Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 25-32.

Kimball, Roger

2011 *La profanación del arte. De cómo la corrección política sabotea el arte*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Lara Millán, Gloria

2010 “Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000)”, en Odile Hoffmann (coord.), *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*, Cd. México, Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 307-334.

2014 “Negro-Afromexicanos: formaciones de alteridad y reconocimiento étnico”, en *Revista de Estudios & Pesquisas sobre as Américas*, vol. 8, núm. 1; pp. 149-175.

Lewis, Laura A.

2000 “Black, Black Indians, Afromexicans: The Dynamics of Race, Nation, and Identity in a Mexican ‘moreno’ Community (Guerrero)”, en *American Ethnologist*, vol. 7, núm. 4, noviembre; pp. 898-926.

2012 *Chocolate and Corn Flour. History, race and place in the making of “black” Mexico*, Durham y Londres, Duke University Press.

Lora, Claudia

2005 *Los diablos juguetones: un acercamiento al aspecto lúdico de la Danza de los Diablos en una comunidad de la Costa Chica de Guerrero* [Tesis de Licenciatura], México, Escuela Nacional de Antropología e Historia

Maldonado Ramírez, María de la Luz

2016 *La Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca: fiesta y tradición entre degradación simbólica y apropiación comunitaria* [Tesis de Maestría], Cd. de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Manzano Añorve, Ma. De los Ángeles

1994 *De la hacienda a los ejidos en Cuajinicuilapa, Gro. 1900-1940* [Tesis de Licenciatura], México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Marina, José Antonio

1993 *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.

2000 *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona, Anagrama.

2015 “Epílogo a modo de introducción”, en Aina S. Erice, *La invención del reino vegetal*, Barcelona, Ariel, pp. 11-22.

Marina, José Antonio y María de la Válgoma

2000 *La lucha por la dignidad*, Barcelona, Anagrama.

Martin, Denis-Constant

1991 “Filiation of Innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American music’s origins”, en *Black Music Research Journal*, vol. 11, núm. 1, primavera, Center for Black Music Research-Columbia College Chicago-University of Illinois Press, pp. 19-38.

Martínez Ayala, Jorge Amos

2013 “Sólo que la mar se seque no me bañaré en sus olas’. Las relaciones musicales entre la Tierra Caliente y la Costa”, en A. Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, Cd. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 229-248.

Martínez Montiel, Luz María

2006 *Afroamérica I. La ruta del esclavo*, Cd. de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Masferrer, Cristina y María Elisa Velázquez

2016 “Mujeres y niñas esclavizadas en la Nueva España: agencia, resiliencia y redes sociales”, en M. E. Velázquez y C. González Undurruaga (coords.), *Mujeres africanas y afrodescendientes: Experiencias de esclavitud y libertad en América Latina y África. Siglos XVI al XIX*, Cd. de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 29-58.

Mayrén Santos, Primitivo Efrén

2003 “De cómo rescatamos los sones de artesa en el Ciruelo”, en *Revista Fandango*, núm. 3, invierno, Oaxaca; pp. 14-15.

México Negro A. C.

22 de febrero de 2012 “Breve Informe, Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento. Los 10 acuerdos de Charco Redondo” [entrada en blog], *México Negro A. C.* Recuperado de <http://mexiconegroac.blogspot.mx/2012/02/breve-informe-los-pueblos-negros-en.html>. Último acceso: 18 de julio de 2017.

Mintz, Sidney W. y Richard Price

2012 *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, Cd. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana.

Moedano, Gabriel

1996 “La población fromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”, en *Soy el negro de la costa... Música y poesía fromestiza de la Costa Chica*, Testimonio Musical de México 33, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Monson, Ingrid

2003 “Chapter 1: Introduction”, en Ingrid Monson (ed.), *The African Diaspora. A Musical Perspective, Critical and Cultural Musicology*, vol. 3, Nueva York-Londres, Routledge; pp. 1-19.

Morales Fabá, Beatriz

2011 “Palabras a los Hijos del Machomula”, en E. Añorve, *Los hijos del Machomula*, Chilpancingo de los Bravo, Edición del Autor, pp. 11-18.

Motta Sánchez, Luis Arturo

2006 “Tras la heteroidentificación. El movimiento negro costachiquense y la selección de marbetes étnicos”, en *Dimensión Antropológica* vol. 38, Cd. de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 115-150.

2016 “La danza de Diablos costachiquense y su africanía subsahariana bajo el escrutinio del tambor de fricción (bote, tigrera, ndiyii...), en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, Cd. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 149-174.

Munch Galindo, Germán Guido

2016 *Apuntes de clase sobre el curso de Afrodescendientes del posgrado en antropología IIA de la UNAM 2016 y 2017*. Manuscrito inédito.

Muñiz, Ivón

10 de diciembre 2007 "Más que pieles negras: cimarronaje cultural en el arte caribeño contemporáneo", en *Contexto Latinoamericano* [en línea]. <http://www.contextolatinoamericano.com/articulos/mas-que-pieles-negras-cimarronaje-cultural-en-el-arte-caribeno-contemporaneo/#>. Último acceso: 10 de julio de 2017.

Mvengou Cruzmerino, Paul Raoul

2016 "El barco afromexicano: memoria y resistencia", en *REA*, núm. 3, diciembre; pp. 9-17.

Ngou-Mvé, Nicolás

1994 *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ortiz, Fernando

1983 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

Oslender, Ulrich

2008 *Comunidades negras y espacio en el Pacífico colombiano. Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales*, Valle del Cauca, Universidad del Cauca-Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Palmer, Colin

2005 "México y la diáspora africana: algunas consideraciones metodológicas", en María Elisa Velázquez y Ethel Correa (comps.), *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, Cd. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-38.

Pérez, Antonio

2006 "De la etnoescatología a la etnogénesis: notas sobre las nuevas identidades étnicas", en *Revista Tierra Firme*, vol. 24, núm. 93, Caracas.

Pérez Fernández, Rolando

1987 *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana.

Pérez Montfort, Ricardo

2016 "La invención de tradiciones folclóricas musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva", en G. Flores y E. F. Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, Cd. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales; pp. 303-334.

Pérez Ruiz, Maya Lorena

2012 "Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas", en *Diario de Campo* núm. 7, Nueva Época, enero-marzo; pp. 4-82.

Preta, Lorena

1993 "Pensar imaginando", en L. Preta (comp.), *Imágenes y metáforas de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial; pp. 11-28.

Price, Richard

1992 "Encuentros dialógicos en un espacio de muerte", en M. Gutiérrez Estévez et al. (eds.), *De palabra y obra en el nuevo mundo. 2.-Encuentros interétnicos*, Madrid, Siglo XXI, pp. 33-62.

Price, Richard y Sally Price

2003 *The Root of Roots: Or, How Afro-American Anthropology Got Its Start*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

Price, Sally

1993 *Arte primitivo en tierra civilizada*, Cd. México, Siglo XXI.

Quecha Reyna, Citlali

2015 "La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial", en *Anales de Antropología*, vol. 49-II, julio, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas; pp. 149-173.

Quintero, Ángel G.

1998 *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Cd. México, Siglo XX.

Reyes Larrea, I. y José Francisco Ziga

2012 "Prólogo a la segunda edición. A 5 años del 'Foro Afromexicanos'", en I. Reyes, N. Rodríguez y J. F. Ziga (comps.), *De afromexicanos a pueblo negro. Foro afromexicanos. Por el reconocimiento constitucional de los derechos del Pueblo Negro en México*; Cd. México, Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 11-14.

Reynoso Medina, Araceli

2005 "Revueltas y rebeliones de los esclavos africanos en la Nueva España", en *Revista del Cesla*, núm. 7, Uniwersytet Warszawski, Polonia; pp. 125-134.

2010 "Aquí todos somos libres... La población de Iqualapa. 1650-1750", en J. M. de la Serna (ed.), *De la libertad y la abolición: Africanos y afrodescendientes en Iberoamérica*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; pp. 161-178.

Rojas Sánchez, Leoncio Alejandro (comp.)

2007 *Antecedentes históricos de la danza de los diablos de Collantes*, PACMYC, Oaxaca.

Ruiz Rodríguez, Carlos

2004 *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca*, Cd. de México, El Colegio de México.

2007a "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica", en *Diario de Campo*, suplemento 42 (Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca), marzo-abril; pp. 128-139.

2007b "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance y propuestas", en *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, núm. 011, Barcelona.

2009 "La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en F. Híjar (coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Cd. de México, Culturas Populares-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; pp. 39-82.

2011 "En pos de África: el Ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica", en *Revista Cuicuilco*, Nueva Época, vol. 18, núm. 51, mayo-agosto; Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conacyt; pp. 43-62.

2014 "Gabriel Moedano: escuchar, ver, sentir y estudiar la cultura guerrerense", en *Rutas de Campo*, núm. 1, enero-marzo; pp. 100-104.

2016 "El ensamble instrumental del fandango de artesa y el occidente sudánico africano", en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, Cd. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 175-214.

Ruiz Torres, Rafael A.

2016 “El pasado musical africano”, en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, Cd. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 17-30.

Sacks, Oliver

2009 *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama.

Scott, James

2000 *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Cd. México, Ediciones Era.

Spivak, Gayatri Chakravorty

1990 *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Londres, Routledge.

Steward, Julian H.

2014 *Teoría del cambio cultural*, Cd. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana.

Taussig, Michael

1993 *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*, Cd. México, Nueva Imagen.

Todorov, Tzvetan

2008 *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Thomas, Hugh

1998 *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*, Barcelona, Planeta.

Trans-Atlantic Slave Trade Database

<<http://www.slavevoyages.org/tast/assessment/estimates.faces>>

Turrent, Lourdes

1996 *La conquista musical de México*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica.

Valle, Amado del

1970 *Velorio costeño y hora fatal de un rancho*, recopilación por Alfonso Moar Prudente, Oaxaca, H. Ayuntamiento de Santiago Pinotepa Nacional.

Varela, Roberto

2005 *Cultura y poder. Una visión antropológica para el análisis de la cultura política*. Cd. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Anthropos.

Varela Huerta, Itza A.

2014 “Proceso de identificación de los pueblos negros de la Costa Chica en México: usos de la cultura en la constitución de su etnogénesis”, en *Intersticios*, vol. 3 núm. 5, Fracturas de la modernidad, etnicidad y negritud en cuestión, CLACSO.

2017 *Tiempo de Diablos: Usos del pasado y de la cultura en el proceso de construcción étnica de los pueblos negros-afromexicanos* [Tesis de Doctorado], Cd. de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Velázquez, María Elisa

2006 *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

2013 “México”, en Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina (coord.), *Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de los afrodescendientes en América Latina*, vol 2., México, Unesco-Crespial-Conaculta; pp. 128-177.

2014 "Gonzalo Aguirre Beltrán: aportes, polémicas y paradigmas", en *Rutas de Campo*, núm. 1, enero-marzo; pp. 41-46.

Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde

2016 *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, Segunda Edición, Cd. México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Viola, Andreu

2008 "Usos y abusos del concepto de *resistencia*", en J. Laviña y G. Orobitg (coords.), *Resistencia y territorialidad. Culturas indígenas y afroamericanas*, Barcelona, Universitat de Barcelona; pp. 63-84.

Wade, Peter

2000 *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Ediciones Abya-Yala.

2011 "Multiculturalismo y racismo", en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 47 (2), julio-diciembre; pp. 15-35.

Widmer, Rolf

1990 *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur (1522-1680)*, Cd. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Weisz, Gabriel

2007 *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*, Cd. de México, Fondo de Cultura Económica.

Wolf, Eric R.

2001 *Figurar el poder. Ideologías de dominación y crisis*, Cd. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.