



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Antropología
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Instituto de Investigaciones Antropológicas
Instituto de Investigaciones Sociales
Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur

COMO MAR Y ESPUMA: AFECTIVIDAD Y FUERZA CULTURAL EN LA MÚSICA TROPICAL DE LA COSTA CHICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
Andrea Berenice Vargas García

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Emma León Vega (CRIM-UNAM)

COMITÉ TUTOR
Dra. Citlali Quecha Reyna (IIA-UNAM)
Dra. Lizette A. Alegre González (FAM-UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO JUNIO (2022)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	5
El Monstruo del Trópico: la saga de un grande	7
De la naturaleza de la investigación: rutas, estrategias y premisas	15
<i>La propuesta de una escucha cimarrona</i>	18
<i>Música, afectividad y fuerza cultural</i>	25
Orientaciones metodológicas.....	31
Sobre el contenido de los capítulos.....	36
1 Obra viva: La fuerza de la afectividad encarnada	40
Abiertos y expectantes, vivimos en movimiento.....	42
<i>El cuerpo es tal como lo sentimos</i>	47
Las diferentes razones del corazón.....	51
Tramas y vaivenes. El bucle prodigioso de la afectividad y la cultura	57
Evaluación sintiente del viaje de vivir	61
<i>El diario de navegación</i>	61
<i>Vaivenes y cartografías</i>	64
A son de mar: música, afectos y política.....	71
<i>Borrascas de la alteridad afrocosteña</i>	72
<i>Experiencia (políticamente) encarnada de la música tropical</i>	73
2 Repulsa y maravilla. Música y baile en pleamar	80
La alteridad y lo aural.....	81
<i>Señora de los sentidos</i>	83
<i>Escuchar la diferencia</i>	85
Iban cantando por la herida (de un monstruo con hambre insaciable).....	90
Miradas vacías, oídos sordos.....	96
<i>Lo negro: cuando no se ve nada</i>	99
<i>Todo en mi ser es música y es canto</i>	105
Afrotropos. Dos postales desde el trópico.....	113
A mí no me satisfaces cuando el barco se menea... ..	124

3 Sendas tropicales. Trazas afectivas de la música tropical costeña	129
Enredos <i>frasteros</i>	131
<i>Indagando en la fuerza cultural de una música costeña</i>	133
Mar sagrado, tú fuiste testigo... ..	139
<i>Trazado histórico entre mar y espuma</i>	140
<i>Tocar tierra en Costa Chica</i>	143
Experiencias sentidas de la música tropical costeña	147
<i>Sufriendo por ti</i>	150
<i>Paliar las tristezas y recordar a los ausentes</i>	155
<i>Llevo en mi corazón mi Costa Chica</i>	163
4 (Lado A) Lo más arrecho de la Costa Chica	170
Música para alegrar la vida.....	172
<i>¿Una alegría constitutiva?</i>	173
<i>La alegría que se canta</i>	177
<i>La alegría que nos mueve</i>	183
A bailar y a gozar: arrechera y putería.....	191
<i>Arrechura: la alegría voluptuosa</i>	195
<i>¡Y arriba la putería! La alegría erotizada</i>	198
4 (Lado B) Lo más arrecho de la Costa - Mix frastero	208
Una escucha frastera (¿preparada?).....	210
<i>Una alteridad aural. Ejercicios de una escucha frastera</i>	212
Lo que escucho: Relatos del agrado y el contagio	215
<i>Es pegajosa. Apertura al contagio</i>	217
Lo que escucho: Relatos de desagrado, indiferencia y aburrimiento	223
<i>No me provoca nada. Indiferencia y aburrimiento</i>	225
<i>Ya que se acabe. El disgusto aural de lo ajeno</i>	229
Lo que veo: Relatos de desencanto y desprecio	233
<i>Lo raro. Estéticas otras</i>	234
<i>No es como lo imaginé. Relatos de la sorpresa y el desencanto</i>	239

<i>Me choca. El rechazo consciente</i>	243
Regímenes de alteridad (¿quiénes son los Otros?)	251
5 Varadero de alegrías	256
De regreso a la obra viva: la alegría como afectividad encarnada	258
<i>Constelaciones de la alegría (afrocosteña)</i>	261
Cimarronear la escucha: la alegría y las jerarquías (opresiones) constitutivas	269
<i>Una perspectiva multidimensional del poder y la opresión</i>	272
<i>Alegría racializada, alegría animalizada</i>	276
Sin temor de Dios. La alegría y la fiesta del cuerpo	281
Alegrar un barco. La fuerza cultural de la alegría costeña.....	288
 Cabos sueltos: reflexiones y aperturas	292
 Bibliografía	299



Figura 1. Portada del LP *Ritmo, sol y arena* de Acapulco Tropical.

Introducción

Los discos dejados por mi padre son una huella del abigarrado gusto musical que tuvo en vida. Junto a los LP de Botellita de Jerez, Camilo Sesto o The Beatles, hay un disco que, curiosamente, tenía repetido. En su portada, una mujer de tez clara con cabello corto, flequillo y ojos grandes, sonrío mostrando los dientes en un gesto que parece ser más una mueca. En la esquina superior derecha, con letras rosadas, se lee el título: *Ritmo, sol y arena*. Es el primer álbum de larga duración del Conjunto Acapulco Tropical, de 1971 y lanzado por RCA Camden, en el que se incluyen éxitos como *La novia fea*, *Acapulco Tropical*, *Cumbia alegre* y *Mar y espuma*; este último, un bolero costeño que le presta su título a esta tesis. En ese bolero sufriente, la aguda y lastimosa voz de un hombre costeño canta:

Yo quisiera ser el mar
Y que tú fueras la espuma
Para que no te apartaras
Como del cielo a la luna

En las playas, la espuma nace del choque de las olas con la costa; de la fuerza intempestiva del agua que arremete contra la arena o las rocas. Nada puede detener ese oleaje, a veces sosegado y a veces embravecido. Y por eso la espuma siempre está ahí, aglomerándose en la orilla. Burbujitas que vienen y van, de vez en cuando interrumpidas por agujeros diminutos, ardua y perenne labor de cangrejos playeros. Aunque dicho bolero nos habla del amor romántico —ese que se goza en su sufrir— me vale para dos metáforas.

La primera, que la música tropical y la gente *costeña morena* (o *negra costeña*) pueden ser como mar y espuma: existencias enlazadas, conjuntadas. La espuma (es decir, la música), como una huella, una prueba del movimiento impetuoso de las

vivencias afectivas de esta gente de la Costa Chica; un efecto de su oleaje interno que busca expresarse sonora, corpórea y sensiblemente. La segunda metáfora me hace pensar en las olas del mar como la *intensidad afectiva*; una sobrecarga de sensaciones y afectos sentidos en el cuerpo que nos mueven en la más íntima y, al mismo tiempo, comunal y resonante manera. Un oleaje que nos empuja y balancea; cuyo mecanismo no siempre conocemos y que más bien ignoramos; hasta el momento en que tocamos tierra, exhaustas y con vida. Y la espuma se convierte en ese vestigio de nuestro trajinar; del movimiento de nuestra existencia encarnada y nuestro paso por el mundo.

Esta tesis se ocupa de surcar el contenido de ambas metáforas. Los modos en que se despliega la *fuerza cultural* de la música tropical de la Costa Chica; las formas en que se imprime en la experiencia afectiva y encarnada (íntima y resonante en colectivo) del pueblo afrocosteño;¹ las maneras en que estas personas sienten, gozan, bailan y hacen suya a esta música; afirmando con ello su existencia en el mundo. Pero es un trabajo que no se contenta con la indagación en la dimensión afectiva de la música. Decididamente, busca decir algo respecto a las relaciones asimétricas y opresivas que el análisis de este fenómeno músico-bailable posibilita entreoír. Busca interrumpir el silencio blanco-mestizo de una academia – antropológica, al menos – que hace de las personas racializadas (en negativo) *sus* sujetos de estudio. Esta investigación escoge los márgenes e intersticios como lugares de posibilidad para una antropología crítica, actual, que debe prestar especial atención a la integridad

¹ En este escrito empleo diferentes denominaciones. El término *afrodescendiente* designa a las personas descendientes de la diáspora africana en América Latina y El Caribe, como consecuencia de la trata esclavista transatlántica y la expansión colonial iniciadas en el siglo xv; de acuerdo con la *Declaración y el Programa de Acción* aprobados en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia (Durban, Sudáfrica 2001). Por su parte, la denominación *afromexicana(o)* hace referencia a la población afrodescendiente en México; una categoría consensada desde el 2011, durante el foro político *Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento* (Charco Redondo, Oaxaca). Con este término aparece reconocida en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, desde el 9 de agosto de 2019 (Artículo 2º, apartado C). La categoría *afrocosteña(o)* la uso para referirme a las personas afrodescendientes de la Costa Chica, destacando con ello un pasado en común (en el prefijo afro-) y su pertenencia a la región, la cual es compartida por otros grupos (mestizos y pueblos originarios) en un intrincado intercambio y ensamblaje político-afectivo-cultural. *Negra(o) costeña(o)* y *costeña(o) morena(o)* son autoadscripciones de uso local, y cuando las retomo lo hago en este acotado sentido.

de quien escribe y del trabajo mismo; en un esfuerzo continuo por comprender las sensibilidades afrocosteñas, ética y respetuosamente.² Quien escribe asume las ambigüedades y contradicciones de la disciplina que eligió y del cuerpo que encarna; y desde ahí, busco hacerme parte de un esfuerzo conspirativo –de *conspirar*, ‘aspirar en conjunto’ – que quiere un futuro descolonial, antirracista y libre de opresión para todos los seres.

El Monstruo del Trópico: la saga de un grande

Entre las décadas de los treinta y setenta del siglo XX, Acapulco – bahía en el Pacífico sur mexicano – tuvo su época dorada como centro turístico nacional e internacional; enclave paradisiaco en las costas de la Mar del Sur. Motivo de canciones, tarjetas postales y películas, el puerto fue consolidándose como un lugar idílico que les ofrecía a sus visitantes experiencias indelebles bañadas de magia tropical. En ese mismo periodo, la industria discográfica y los medios masivos de comunicación – radio, cine y televisión – impulsaron y pusieron en circulación a una miríada de sonidos, ritmos y estilos musicales bailables, que se catalogaron con el epíteto de *música tropical*; vibraciones sonoras sentidas intensamente a lo largo y ancho de Estados Unidos, América Latina, el Caribe y las Antillas.³

La historiografía de la música tropical suele remontarse a la costa atlántica de Colombia, hacia 1940. Su nombre es un genérico para referirse a la diversidad musical de esa región, que devendría después en *música nacional* colombiana. Cumbias, vallenatos y porros fueron consignados primero como *música costeña* y adjetivados después al interior del país; bajo el peso de imaginarios racializantes que signaron *lo negro* (y *lo costeño colombiano*) como caliente, exótico, alegre y sensual. Hacia 1960 se hace corriente el uso del concepto «música tropical» como una

² Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (Nafarroa: Txalaparta, 2015), 364.

³ Luis Pérez Valero, «Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)», *El oído pensante* 6, no. 2 (2018): 46-76.

estrategia comercial de las industrias discográficas para organizar el número cada vez más creciente de agrupaciones, repertorios y derivaciones de estilos. Con lo que, de a poco, fue confeccionándose un ensamblaje de sellos disqueros, músicos, compositores e intérpretes; estudios de grabación y escenarios; promotores, estaciones de radio y prensa; así como un animoso público internacional; todos los cuales se movían en torno al tropicalailable.⁴

El devenir de la música tropical es sumamente enrevesado. Las políticas nacionalistas de Colombia la proyectaron continentalmente, haciendo de ella un objeto de deseo para coleccionistas, músicos y aficionados a este estilo musical. Ya simplificada en el mercado solo como *cumbia tropical*, para finales de la década de 1960 (y en adelante) fue un éxito comercial en países como México, en donde triunfaron algunos de sus grandes exponentes, como Los Corraleros de Majagual. Por este mismo periodo, Rigo Tovar y su Conjunto Costa Azul popularizaron su versión *mexicanizada* de la cumbia tropical; Aniceto Molina rompía los altavoces con su acordeón; Mike Laure triunfaba con la fusión del tropical y el rock & roll estadounidense; y los sonideros del barrio de Tepito y el Peñón de los Baños (en la Ciudad de México) difundían masivamente sus mezclas cumbieras; posibles gracias a sus redes de contactos fuera del país y a sus propios viajes por el sur de América, con lo que se hacían de discos colombianos (preciados por su alto costo y su valor simbólico) que –piratería mediante– luego circularon y cobraron un peso central para la difusión de la música tropical en México.⁵

Así como música tropical es una categoría omnímoda, ‘cumbia’ es otro nombre integrador usado, de acuerdo con Darío Blanco Arboleda, para «designar

⁴ Peter Wade, *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia* (Colombia: Vicepresidencia de la Rep. de Colombia/Departamento Nacional de Planeación/Programa Plan Caribe, 2002), 188-189; Juan Diego Parra Valencia, *Deconstruyendo el chucu-chucu: Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (Medellín: Instituto Tecnológico Colombiano, 2019), cap. 1 pp. 11, 19.

⁵ P. Wade, *Música, raza y nación...*, 189, 207; Parra Valencia, *Deconstruyendo ...*; Darío Blanco Arboleda, «Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad», en *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, coord. El Proyecto Sonidero (México: Tumbona Ediciones, 2012), 57 ss; Jesús Cruzvillegas, *Pasos sonideros* (México: Proyecto Literal/Secretaría de Cultura, 2016), 13, 58.

múltiples sonoridades y versiones regionales mestizas que tienen alguna influencia o ascendente simbólico de la música caribeña colombiana (principalmente cumbias y porros) y que se exportaron masivamente a toda Latinoamérica desde la década de los cuarenta del siglo XX». Un concepto que cobija a sonoridades distintas entre sí, cada una de las cuales adquirió especificidades allí donde se enraizó: apelativos, modos de cantarse y bailarse, ensambles instrumentales, bases melódicas, temáticas de las letras, etcétera.⁶

En México, lo tropical se asoció tempranamente con lo caribeño, específicamente con lo cubano y lo puertorriqueño (y por asociación, lo negro y mulato), a cuyas representaciones estereotípicas recurría la industria del cine y del espectáculo de mediados de siglo XX.⁷ La Ciudad de México se consolidó como un espacio importante para el impulso de estas manifestaciones artísticas, incluida la música, a donde acudieron a grabar sus discos figuras como Lucho Bermúdez, reconocido por varios como el precursor del fenómeno tropical. El centro y noreste del país no fueron las únicas regiones que se contagiaron de esta ola, pues Veracruz es otro enclave mencionado en los repastos genealógicos de la música tropical. Sin embargo, hubo una porción del trópico que ha pasado bastante inadvertida, con todo y la fuerza y vigencia que mantiene hoy en día entre sus fanáticos. Esa que recorre de Acapulco (Guerrero) a Huatulco (Oaxaca), franja pegada al océano Pacífico y a los pies de la Sierra Madre del Sur: la Costa Chica.

A principios de 1970 aparece en escena un fenómeno musical bautizado por la prensa como *El Monstruo del Trópico*: Walter Torres y su Conjunto Acapulco Tropical, que continúa activo desde hace casi cincuenta años.⁸ Inspirados por Los Corraleros de Majagual y la agrupación chilena Los Ángeles Negros, Acapulco

⁶ D. Blanco Arboleda, *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2018), cap.2 pp. 7, 25. Algunas de estas variaciones (re)apropiadas son: «chicha» en Perú, «cumbia villera» en Argentina, «colombiana» en Monterrey (Nuevo León, México); además de las tecnocumbias, electrocumbias, cumbias sonideras, cumbias andinas, y un largo etcétera. Blanco Arboleda señala que lo que podría unificar a todas las cumbias es que interpela a públicos que estructuralmente son los mismos (subalternizados).

⁷ Gabriela Pulido Llano, *Mulatas, negros y cubanos en la escena mexicana 1920-1950* (México: INAH, 2010).

⁸ El 23 de diciembre de 2020 falleció Walter Torres, el fundador y líder de la agrupación.

Tropical funda un estilo que marcó la estética de muchos grupos en la Costa Chica –y más allá– hasta el día de hoy. Con su nombre, *El Acapulco* no solo rinde homenaje a la tierra de sus integrantes, también quedó como testimonio de un momento de la historia en el que el puerto vivió su esplendor como «fantasía tropicalista».⁹

Es poco probable que las lectoras y los lectores mexicanos no recuerden la tonada de *Cangrejito Playero*, canción del grupo venezolano Los Melódicos, que Walter Torres y su agrupación hicieron famosa con su propia versión a ritmo de acordeón, congas, timbales, güiro, guitarra y bajo eléctricos. Una pieza que es siempre un referente de la *onda tropical* del pacífico sur mexicano y que suele invocar todo tipo de recuerdos en quien la escucha y la reconoce.¹⁰ Se dice que, en un principio, las compañías discográficas se negaron a contratarlos, por lo que *El Acapulco* producía sus propios discos que eran maquilados en la Ciudad de México y distribuidos de mano en mano, tanto en la zona costeña como entre los amigos y familiares residentes en la capital del país. Fue hasta comprobar el éxito de su proyecto que RCA Records se interesó en ellos y comenzó su distribución a mayor escala, por radio y televisión.¹¹

Este particular estilo de música tropical se esparció rápidamente a lo largo de la Costa Chica, y para fines de 1970 ya existían en la región grupos con el mismo

⁹Anadeli Bencomo, «Acapulco: del tropicalismo a la distopía urbana», en *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 11, no. 17 (2016): 2. En 1931 se terminó la carretera pavimentada México-Acapulco, que conecta la Ciudad de México con dicho puerto. A partir de entonces se convirtió en uno de los destinos turísticos más importante del país, tanto por su accesibilidad como por su cálido clima, su bahía y su arquitectura. Tras este auge se desplegó también la producción de postales con fotografías de sus paisajes tropicales y atardeceres, la bahía surcada por veleros y yates, palmeras cocoteras, clavados en la quebrada, mujeres en bikini y retratos de su «gente común». La construcción del aeropuerto, complejos hoteleros y la asidua presencia de actores y actrices, artistas y políticos —presencia derivada también del uso de Acapulco como set cinematográfico— incrementaron la reproducción idílica y glamurosa del puerto durante su época dorada. Samuel L. Villela Flores, «[Cristal Bruñido] Acapulco: 160 años de fotografía», *Dimensión Antropológica* 70 (2017): 153-177.

¹⁰ Como se deja constancia en los comentarios y las interacciones de uno de sus videos subido a la plataforma de YouTube, el cual tiene alrededor de 9.2 millones de vistas: <<https://youtu.be/uBnuyTDXRR8>>.

¹¹ Eduardo Añorve Zapata, «La cumbia y el bolero, continuum cultural de los afroindios de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011). Añorve comenta que, en aquél entonces, *El Acapulco* llegó a cobrar hasta 100 mil pesos (MX) por presentación.

formato, que se consolidaron desde entonces como míticos maestros: La Luz Roja de San Marcos (con el colombiano Aniceto Molina como acordeonista), Corralero Navy (que se disputa con Acapulco Tropical el inicio de la saga tropical en la Costa Chica), Los Magallones, Los Cumbieros del Sur, Grupo Miramar, Los Multisónicos de la Costa, El Condesa de Bertín Gómez, Mar Azul (actualmente con sus seis versiones, o quizá más) y otros tantos más. Hasta el día de hoy, prácticamente en cada pueblo costachiquense habita un músico, compositor o intérprete que forma parte, o lo hizo en su momento, de alguna agrupación tropical. La escena musical, ampliamente dominada por lo masculino, se desplegó a tal punto que en otras partes del país se logra ubicar a la Costa Chica y a sus principales municipios por referencia a estos grupos. Por supuesto, es una música que también ha trascendido fronteras nacionales, al acompañar el gusto y la añoranza de las personas afrocosteñas que emigran a Estados Unidos y a otras partes del globo.

La población afromexicana de esa región hizo suya esa forma de componer, cantar y tocar, al punto de ser los principales exponentes y consumidores de esta música tropical costeña. Con el paso del tiempo, esta música sigue desplegándose en variedad de estilos; interpelando a públicos diferentes (en otras lenguas costeñas, como el ñomndaa y el tu'un saavi) y dejándose escuchar en formatos de todo tipo: agrupaciones en vivo, sonideros costeños, tecladistas y cantantes solistas, compendios en mp3, colecciones de videoclips, y listas de reproducción en *streaming*.

En una serie de entrevistas sobre la presencia de la música tropical en la Costa Chica, una joven mujer afrocosteña me dio la siguiente sentencia: «Los ritmos que se conjuntan en la música tropical hablan de otras formas de sentir y entender los cuerpos. La forma de gozar y pensar el mundo».¹² Desde el 2011 hice de la Costa Chica un espacio en el que no solo desarrollé mi trabajo etnográfico y antropológico, también ahí establecí vínculos y relaciones afectivas con aquellas personas que me

¹² Lucero, en comunicación con la autora, 2019. A lo largo de la tesis, los nombres de las personas entrevistadas que no son figuras públicas —o bien, que expresaron su consentimiento explícito— han sido cambiados para garantizar su anonimato y privacidad.

ofrecieron la oportunidad de entender sus y nuestros mundos compartidos. Pero solo hasta iniciada esta investigación, en 2018, me percaté del lugar que ocupa la música tropical costeña en sus vidas (*música criolla*, como la nombra Añorve).¹³ Es decir, la había *notado* pero no me había *percatado* de ella: de su ubicuidad en cada ocasión festiva, de la intensidad con que se experimenta (sobre todo entre personas adultas y ancianas), de la enorme oferta y demanda de agrupaciones locales, de su fuerte carácter evocativo, y más. Con todo y que las expresiones musicales de la región han sido el centro de mi trabajo antropológico.

Este paso inadvertido por la música tropical parece ser sintomático de otro tipo de procesos que nos lleva, a quienes estudiamos ciencias sociales, por lo menos, a construir objetos de estudio «más serios» y «menos ociosos». Ello explicaría, en parte, la escasa bibliografía dedicada al estudio de la música tropical en México, y el aún más breve listado de referencias dedicadas a su versión costachiquense. En el país, la mayoría de los trabajos sobre las prácticas musicales de filiación afro englobadas bajo la categoría de música tropical – *músicas mulatas*, en la perspectiva de Ángel Quintero Rivera – están dedicados a las cumbias del noroeste, específicamente de Monterrey (Nuevo León); a los sonideros de diferentes ciudades, pero especialmente de la Ciudad de México; revisiones historiográficas de la rumba y el danzón; aproximaciones a la salsa y a algunos de sus grandes exponentes; y más recientemente, investigaciones sobre el reguetón.¹⁴

¹³ Entendido *lo criollo* en su sentido etimológico: lo criado, engendrado. La música tropical costeña es entonces música criolla en analogía con el chile, el maíz o el mango criollos: nacida y cultivada en esa franja de tierra pegada al mar que es la Costa Chica.

¹⁴ Sobre la cumbia, los escritos de Darío Blanco son un referente clave; por ejemplo: *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica* (Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 2018); «La música de la costa atlántica colombiana: transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica», *Revista Colombiana de Antropología* 41 (2006): 171-203; «Transculturalidad y procesos identificadorios. La música colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo», *Alteridades* 15, no. 30 (2005): 19-41. También los trabajos de Juan José Olvera, como *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social* (México: Conarte, 2005); y «Cumbia norteña mexicana», en *El libro de la cumbia*, comp. Juan Diego Parra Valencia (Colombia: Discos Fuentes/Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019); una obra donde se tratan diferentes manifestaciones de la cumbia en Latinoamérica. Respecto a la salsa, destaca el libro de Rafael Figueroa Hernández, *Salsa mexicana. Transculturación e identidad musical* (México: Universidad Veracruzana, 2017); y el trabajo de Astrid Cuero Montenegro, quien hace un acercamiento desde el antirracismo y las corporalidades racializadas. Por otra parte, en el libro *Cumbia!*, editado por

De la tropical de Costa Chica, hasta el momento Eduardo Añorve Zapata es uno de los pocos que le ha dedicado esmero al estudio y difusión de esta música criolla, que como él sostiene, es un legado netamente afroindígena. Desde el 2009, Añorve ha elaborado varios escritos que reivindican la relevancia social de la música tropical en la Costa Chica; analiza sus líricas prestando atención al imaginario colectivo sobre la costa y las representaciones de negritud; entrevista a incontables músicos e intérpretes de este fenómeno musical; y documenta en fotografías la forma de vivir y sentir esta prácticaailable.¹⁵

En la academia, la presencia de cumbias y boleros costeños queda documentada como una nota al margen, en tesis y estudios etnográficos que mencionan el importante lugar concedido socialmente a la música tropical; pero sin profundizar sobre ella. O bien, se limitan a apuntar su presencia como parte integral de los repertorios culturales afromexicanos de esa región. En los escasos escritos sobre el tema, la perspectiva imperante dirige una escucha vertical –de arriba hacia abajo– donde la música tropical de la Costa Chica se toma como mercancía o apropiación de prácticas exógenas, impregnadas luego de *localismos*.¹⁶ Pero los

Héctor Fernández L’Hoeste y Pablo Vila (Durham y Londres: Duke University Press, 2013), aparecen textos sobre la cumbia en México (José Juan Olvera), Rigo Tovar y el boom grupero (Alejandro L. Madrid); y sobre los sonideros en Puebla y Estados Unidos (Cathy Rangland). Sobre estos últimos, el libro *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* (México: Tumbona Ediciones, 2012) presenta las reflexiones de varios autores y autoras dedicados al estudio del fenómeno sonidero. Gabriela Pulido Llano es una autora obligada si de danzón y rumberas en México se trata, y entre sus últimas publicaciones como compiladora destaca la antología *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX* (Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018), que incluye textos sobre rumba, danzón y cumbia. Por último, sobre reguetón destaca el libro colectivo *Vamos pal perreo. Historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*, editado por Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz (México: UNAM/Fruta Bomba, 2020) y la tesis de maestría de José Fernando Ordoñez Alcantar, *Pa’ que explote la culosfera: el perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX). Una semiótica del culo* (tesis de maestría, México: UNAM, 2020).

¹⁵ Algunos de los trabajos de Añorve Zapata son: «La cumbia y el bolero, continuum cultural de los afroindios de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011); «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen» (Parte 1, 2 y 3), *Trinchera*, no. 814-815-816 (2015); «Los negros de la Costa Chica no venimos de África» (Parte 1 y 2), *Trinchera*, no. 1052 (2021); «De esa ‘efímera’ y relevante música de negros criollos», *El tapanco* (2021); «Entre lo *payo* y lo *físico*. El viejo habla del negro de la Costa Chica», *Ruta Antropológica*, no. 12 (2021).

¹⁶ Por ejemplo: Carlos Ruiz Rodríguez, «Al filo de la globalización: localidad regional y expresiones musicales afrodescendientes de la Costa Chica», en *Etnomusicología y globalización*, coord. Miguel Olmos (México: El Colegio de la Frontera Norte, 2019), 23-42; y «Del sonido *corralero* al *merequetengue*: glocalidad, localidad regional y translocalidad musical en la Costa Chica de México», *Revista CS 34* (2021): 265-299.

documentos sobre el tema no se reducen a textos escritos. El trabajo documental *De la costa para el mundo entero*,¹⁷ realizado por Emilia López y José Arteaga, proporciona un material sensible y valioso que acerca a las espectadoras y los espectadores a la importancia que la gente afrocosteña le concede a esta música; música propia, que versa sobre un modo específico de sentir y percibir el mundo.

Ciertamente, la música tropical costeña no ha formado parte imperante de los intereses antropológicos, históricos o etnomusicológicos en México, por lo que existe un amplísimo mar por explorar. Como previene Juan Diego Parra Valencia, la historia de la música tropical no puede relatarse de forma lineal y unidireccional, partiendo de un supuesto punto cero o de un pasado imperturbado que es posible reconstruir de atrás hacia adelante. Las líneas que dibujan su trayectoria se van enredando con cada vuelta, con cada retorno a exponentes míticos (como Lucho Bermúdez o Pacho Galán) y con cada proyección hacia cada punto de la Tierra por donde se diseminaron y en cuya fuga continúan. Por eso, cuando aquí me propongo explorar la música tropical de la Costa Chica, no puedo más que dar cuenta de tan solo una de aquellas madejas; hilos musicales y de sentido que se enmarañan en el transcurrir de las vidas de hombres y mujeres concretos, con nombres y apellidos.

Afirmar que lo que en ella se conjunta nos puede hablar de otras formas de sentir, entender y gozar el cuerpo y el mundo, me hace preguntarme si *con* ella (*por* ella o *a través* de ella) y, mejor dicho, mediante las experiencias humanas asociadas a la escucha, baile y disfrute de esta expresión musical, pueden convocarse historias de encuentros, contactos y alteridades. Toda vez que se trata de una música que es encarnación de historias y personas concretas; mujeres y hombres afrocosteños, de la Costa Chica. Esta es la motivación y el objetivo de este trabajo.

¹⁷ Emilia López y José Arteaga, *De la costa para el mundo entero* (México: LuzKemada, 2017).
<<https://youtu.be/1EFDRed7KT0>>.

De la naturaleza de la investigación: rutas, estrategias y premisas

El abordaje antropológico de la música tropical afrocosteña podría plantearse desde innumerables enfoques. Por ejemplo, un acercamiento desde la categoría de lo *popular* para dar cuenta de las relaciones y conflictos entre hegemonía-subalternidad; o una aproximación que parta del análisis de las industrias culturales, específicamente la industria discográfica y los medios masivos de comunicación, para ofrecer reflexiones en el marco de la antropología económica. O quizá, una investigación que se plantee explícitamente una perspectiva de género para el estudio de las corporalidades representadas en esta práctica musical (en sus líricas, videoclips y portadas de discos). Pero también podrían ser trabajos mucho más cercanos a la experiencia de recepción y consumo de la gente afrocosteña: su incidencia en la construcción de identidades y sentidos de pertenencia (locales y transnacionales); su papel en el proceso de socialización de las infancias al interior de los grupos; su presencia en espacios de cortejo sexo-afectivo entre las juventudes; o un análisis de contenido de los comentarios a los videoclips en plataformas sociodigitales; solo por mencionar algunas posibilidades.

El camino que tomé fue centrarme en la experiencia de escucha y disfrute de las personas afrocosteñas, tomando como objeto y método a la afectividad encarnada; es decir, la experiencia sensible y corpórea que conjuga afectos, memorias, percepciones y prácticas dotadas de sentido culturalmente; tanto a un nivel personal como colectivo y relacional. Pero este trabajo no quiere caer en cierto objetivismo¹⁸ que pretenda glosar los afectos afrocosteños nacidos entre la música tropical, cual listado de palabras-esencias que prescriben la dimensión afectiva de las personas. Mi intención es insistir en la cualidad multiafectiva de la vivencia de esta música; conformada sí por ciertas *constelaciones* o *familias* de afectos (emociones, sentimientos) que son modeladas cultural e históricamente, dependiendo de los

¹⁸ Alexandre Surrallés, «De la intensidad o los derechos del cuerpo. La afectividad como objeto y como método», *Runa* 30, no. 1 (2009): 34.

cuerpos de quienes se trate; pero que, como tales, se encuentran en movimiento constante, en un balanceo interminable entre la quietud y la actualización.

Esta precaución responde también a la necesidad de llamar la atención sobre cómo se ha representado la vida afectiva de las personas *racializadas-como-negras* en la literatura antropológica y etnográfica, pero también en el imaginario colectivo occidental. En la Costa Chica, los trabajos pioneros de Gonzalo Aguirre Beltrán inauguraron la imagen de la gente afrocosteña como *gente brava*, con un inherente *ethos violento* engendrado como respuesta a un pasado de abuso, explotación y opresión coloniales; supuesta violencia que también queda expresada en muchas de sus composiciones musicales, especialmente en los corridos, como analizan otros escritos.¹⁹ Al mismo tiempo, las representaciones más generalizadas entre la sociedad mexicana sobre la gente costeña — difundidas sobre todo a través del cine y la televisión — les muestran como perezosos, alegres, léperos e insolentes; y en el caso de las mujeres, a esas características se les añade la sensualidad, especialmente si son jóvenes. Este tipo de esencialismos es un ejemplo del proceso de racialización²⁰ que también atraviesa sus experiencias afectivas. Es por eso que mi acercamiento tuvo que ser especialmente cuidadoso, a fin de esquivar estos estereotipos y no contribuir a su reproducción.

Esta investigación anuda así varios filamentos: la música tropical afrocosteña y su experiencia aural y kinésica del baile y su escucha; la afectividad encarnada (en cuerpos racializados *como negros*, alteridades negativas) y el poder manifestado

¹⁹ Gonzalo Aguirre Beltrán, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro* (México: FCE, 1985), 141, 144, 161. Dos trabajos clásicos que describen el carácter violento de la población costeña son: Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, *Corrido y violencia entre los fromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* (México: Universidad Autónoma de Guerrero, 1988); y Veronique Flanet, *Viviré, si Dios quiere: un estudio de la violencia en la Mixteca de la Costa* (México: Conaculta, 1989).

²⁰ Se entiende por *racialización* a un proceso histórico de «marcación constitutiva de los cuerpos» que deriva del sistema colonial y esclavista europeo. En esta marcación, ciertos elementos del cuerpo (la piel, el cabello, la voz, los órganos sexuales externos, etcétera) se vuelven constitutivos de la diferencia jerarquizada entre grupos humanos; asociándose, además, con características culturales, morales y psicológicas de los grupos así codificados. Eduardo Restrepo, «Cuerpos racializados», *Revista Javeriana* 146, no. 70 (2010): 18. Todo proceso de racialización opera y cobra sentido a través de los opuestos; así, el sujeto racializado como negro es la negación constitutiva de su contrario: el sujeto blanco (modelo y medida para el resto de los grupos, según esta lógica). Esto se aborda más a profundidad en el capítulo 2.

tanto en potencias para actuar como en ejercicios de opresión y dominación hegemónica y colonial. Por lo tanto, me exige un compromiso político y ético que incide también en la práctica antropológica con la que simpatizo y en la elección de las autoras y autores a partir de quienes confecciono mi aproximación epistémica y metodológica. Pues, como sostiene Olga Sabido, «cada decisión metodológica está acompañada de criterios teóricos»;²¹ y políticos, añadiría yo.

Si bien a lo largo de los capítulos que integran este trabajo recurro a múltiples voces para dar cuenta del entramado *música-afectividad-alteridad negativa*, mi orientación está marcadamente trazada por ciertos nombres que, a veces de manera implícita pero siempre presentes, rondan cada una de estas páginas. Chimamanda Ngozi Adichie y su denuncia de los peligrosos estereotipos sobre África y sus descendientes en diáspora —lo que ella llama la *historia única*—, así como la ácida crítica de Binyavanga Wainaina sobre las representaciones esencializadas de lo afro, me ayudan a (re)pensar en la persistente reproducción de relatos, representaciones y actos racistas, que también se tejen de forma compleja con la música tropical.²² Pero también, me llevan a pensar en las luchas afro-reivindicatorias que desde la década de 1980 han ido despuntando en diferentes partes del mundo para gritar con firmeza sus propios relatos contestatarios.²³ Así entonces, por la naturaleza de esta investigación, explícitamente antirracista, me fue necesario idear una estrategia de acercamiento analítica a la que llamé *escucha cimarrona*.

²¹ Olga Sabido, «El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas», en *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje*, coords. Betzabé Márquez y Emanuel Rodríguez (México: UNAM), 245.

²² Chimamanda Ngozi Adichie, *El peligro de la historia única* (Barcelona: Penguin Random House, 2018); Binyavanga Wainaina, «How to write about Africa». *Granta* 92 (2005).

²³ Citlali Quecha Reyna, «La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial», *Anales de Antropología* 49, no. 2 (2015): 149-173; Gloria Lara Millán, «Las organizaciones afromexicanas: recursos, cambios y regulación institucionales en los albores del siglo XXI», *Cuadernos de Antropología* 30, no. 2 (2020): 1-26.

La propuesta de una escucha cimarrona

Mi punto de arranque es decididamente una crítica a la historia única de lo afro (es decir, lo africano y afrodescendiente) y, con ello, un riguroso intento de ofrecer una apreciación no estereotipada, ni de la música tropical ni de las personas que la disfrutaban. Por eso, metodológicamente es necesaria una estrategia abierta y expectante a la diferencia. La música criolla, tropical, es una música amada por algunos y despreciada por otros tantos. Amada por gran parte de la gente afrocosteña, que la siente suya y se sabe parte de las imágenes que evocan las letras de sus cumbias y boleros; despreciada por quienes ven en ella mal gusto o ejemplo de lo propio del vulgo, lo prosaico. En el bando despreciador no solo se encuentra «gente común» de la costa, también hay periodistas, académicos, promotores culturales *frasteros*²⁴ que coinciden en opinar que esta música es mercancía chusca, hilarante, gusto culposo de la gente morena de la Costa Chica. Sobre El Monstruo del Trópico, la prensa dijo que eran «descuadrados, desentonados, desafinados y cada quien terminaba como Dios le daba a entender».²⁵ Es decir, mala música. Y esta *mala sangre* parece haber contagiado a todo su legado.

La música tropical de la Costa Chica forma parte de eso que George Yúdice llama *músicas plebeyas*: prácticas sónico-bailables que se asocian con las clases excluidas, racializadas y subalternizadas; denostadas por «los purificadores» o «los árbitros del gusto».²⁶ *Música paralela*²⁷ que circula, se distribuye y se apropia de mano en mano; en los puestos de piratería a pie de calle; en los aparatos de sonido de las casas particulares, taxis y camiones de pasajeros; en las antologías de videoclips que se venden en los mercados costeños; que suena a todo volumen en la bocina de un

²⁴ En el trayecto de esta tesis uso el localismo costachiquense ‘frastero, frastera’ para referirme a las personas, perspectivas, prácticas y sentidos de mundo no costeños, es decir, forasteros.

²⁵ Eduardo Añorve, «La cumbia y el bolero...», 269.

²⁶ George Yúdice, «Músicas plebeyas», en *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*, eds. G. Maglia y L. Hernández (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2016); *Nuevas tecnologías, música y experiencia* (Barcelona: Gedisa, 2007), 96.

²⁷ Hermano Vianna, «A música paralela», *Folha de S.Paulo* (12 de octubre de 2003).

teléfono móvil o en la transmisión en vivo a través de Facebook. Y que, además, como el Acapulco Tropical de hoy, lo mismo aparece en anfiteatros y salas de concierto que en salones de baile y cantinas, o solares y canchas de básquetbol de la Costa Chica.

El porqué y el cómo esta música ha adquirido un papel proscrito o marginal en el repertorio de las particularidades culturales del pueblo afromexicano de esa región es un tema en sí mismo que no alcanzo a explorar del todo aquí. Sin embargo, me parece necesario plantear algunas anotaciones al respecto, no solo para contextualizar mejor a esta práctica músico-bailable, también para acentuar las razones que me movieron a la puesta en práctica de la estrategia de la escucha cimarrona. En este sentido, lo primero que hay que reconocer es la existencia de los ejercicios purificadores que fundamentan a las disciplinas científicas, y aquí me refiero explícitamente a la etnomusicología y la antropología.

A través de «ejercicios disciplinantes», que consisten en un arduo trabajo de racionalización, se elaboran mecanismos correctores o reguladores, inherentes a «los saberes expertos, especializados y autorizados».²⁸ Estas *voces expertas* normativizan las prácticas musicales desde sus discursos legitimados, al elaborar categorías puras y límpidas que no admiten contradicciones. Y más aún, la incidencia de figuras expertas es necesaria para asegurar una estética «adecuada» y «auténtica» y, en la oposición, fraguar lo inadecuado e inauténtico; pues en todo proceso de purificación –siempre inacabado– se engendran híbridos, contaminaciones, terrenos de exclusión y abyección.²⁹

En lo que respecta a la música afromexicana, los discursos purificadores provienen fundamentalmente del gremio académico, pero también surgen de las

²⁸ Lizette A. Alegre, «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. Lizette Alegre González y Jorge David García (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 18, 11.

²⁹ Ana María Ochoa, «Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America», en *The Sound Studies Reader*, ed. J. Stern (Nueva York: Routledge, 2012), 398; Lizette Alegre, «Más allá de la abyección...», 15.

voces expertas que conforman colectivos, organizaciones no gubernamentales y asociaciones civiles participantes de un campo afromexicano –en sentido bourdiano–, en la coyuntura de los movimientos de reivindicación etnopolítica.³⁰ Desde este espacio, gestado en la década de 1980, fueron confeccionándose repertorios culturales autorizados que devendrían en instrumentos de posicionamiento político; vías efectivas para reclamar el derecho a la diferencia y el derecho a la pertenencia de los pueblos afrodescendientes en México. En este sentido, la música y la danza se convirtieron en expresiones culturales ampliamente convocadas.

Pero no todas las formas músico-dancísticas practicadas por los pueblos afromexicanos fueron integradas en este repertorio; más bien, solo aquellas que cumplían con ciertos requisitos: *i)* una potencia estética que resultara atractiva hacia el exterior –que lograra impactar o sorprender al espectador–; *ii)* un uso del pasado que recuperara la imagen de los africanos en diáspora como seres en resiliencia y resistencia; y *iii)* una perceptible esencia africana que en su uso estratégico fuera identificable para la sociedad mexicana en general. Como la música tropical parece no cumplir con el perfil, es lanzada hacia los márgenes y hacia el territorio de lo abyecto: lo feo, lo inadecuado, lo *inaudible*.³¹

Tres veces abyecta –como música subalternizada, como mala música, como música inauténticamente afro– la tropical costeña (en 2022) ocupa un espacio de ambigüedad, ambivalencia y exceso; no completamente domesticada pero tampoco indisciplinada del todo. ¿Cómo abordar tal indeterminación? En consonancia con Mario Rufer, Lizette Alegre discute la posibilidad de la puesta en práctica de una *escucha híbrida* que tuerza y confronte los discursos hegemónicos, como

³⁰ La conformación de un «campo afromexicano» y el surgimiento y consolidación de «voces expertas» fueron temas que desarrollé en una investigación anterior: *Música y danza afromexicana: Reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica* (tesis de maestría, México: UNAM, 2017).

³¹ L. Alegre propone el término abyección sónico-aural como una herramienta para dar cuenta «de mecanismos de subalternización en situaciones radicalmente contextualizadas». La autora previene, además, que «la abyección sónica siempre implica la abyección de cuerpos y sujetos». L. Alegre, «Más allá de la abyección...», 18.

«herramienta heurística para el registro de la diferencia, de la ambivalencia, de las asimetrías entre discurso y experiencia cultural, entre orden y desajuste, que caracterizan el marco en el que la subalternidad se enuncia». Frente a una *escucha purificada* – dominante y hegemónica – que se da dentro de la jerarquía constitutiva formada por diversas presiones purificadoras en las disciplinas científicas (antropología, etnomusicología), las cuales autorizan a ciertas formas musicales como adecuadas: música *tradicional*, música de *resistencia*, música de *reivindicación política*, música *virtuosa*, entre otras. Una escucha purificada que, además, supone la ilusión de neutralidad objetiva y que crea auralidades abyectas y sujetos abyectos; habitantes del espacio de lo feo, lo desafinado, lo espurio, lo bajo y lo ilegítimo.

Como anota Alegre, la escucha híbrida es un posicionamiento político y epistémico que nos sirve (en tanto investigadoras) para reconocer las jerarquías constitutivas de las expresiones sónicas; desnaturalizar y cuestionar las purificaciones esencialistas; y dar cuenta de los conflictos de legitimidad, autoridad y canon que subyacen a las disciplinas de investigación que les estudian.³² Además de una decisión política, la escucha híbrida, en tanto registro de la diferencia, supone, de acuerdo con Rufer, «entrenarse en la complejidad [...] no ocultar lo que se oye cuando esto contradice y torsiona eso que suponíamos de un sujeto que resolvía fácilmente nuestras inquietudes académicas»; lo que implica entonces «habitar la diferencia, no romantizarla, trabajar con y a través de la contradicción».³³

En el caso del estudio de (y *con*) la música y el baile afrodescendientes, me gusta la idea de nombrar a esta escucha híbrida como *escucha cimarrona*, que nos lleva, además de lo ya dicho, a reconocer y cuestionar los modos en que las

³² L. Alegre, «Más allá de la abyección...», 11, 21. La propuesta de Alegre se sostiene en las discusiones planteadas por Bruno Latour, Richard Bauman y Charles Briggs respecto a la modernidad y el trabajo de purificación; así como por Mario Rufer, Judith Butler, Ana María Ochoa y Homi Bhabha. Es de este último de quien suscribe la definición de «lo híbrido»: la manera en la que los sujetos subalternizados tuercen, desestabilizan, confrontan o mimetizan las representaciones y discursos hegemónicos.

³³ Mario Rufer, «El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial», en *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, coords. S. Corona Berkin y O. Kaltmeier (Barcelona: Gedisa, 2012), 78, 79.

expresiones musicales de filiación afro – como la tropical costeña – son sometidas al dominio hegemónico y a su aparato opresor racial, de género y especie; es decir, una escucha que posibilita dar cuenta de la constitución múltiple de la opresión de los sujetos racializados en negativo. Pese a que la propuesta de Alegre no entiende a lo híbrido como infértil (al contrario), el peso histórico de tal adjetivo me hace dudar sobre su uso para referirme a las expresiones músico-bailables afrodescendientes. Basta recordar que Gonzalo Aguirre Beltrán dijo, en su momento, que los afroestizos, en tanto *híbridos*, se diluirían con el paso del tiempo a través del proceso de aculturación y la política integracionista posterior a la Revolución Mexicana (y, ¿qué eran los cuadros de castas sino catálogos visuales de hibridaciones?); y el Estado mexicano desplegó todo el relato eugenésico de su nación en el peso del «mestizo ideal» – que excluía a lo negro – como un híbrido perfecto.

Las expresiones estéticas de africanos y sus descendientes en América son testimonio y muestra de una explosión de fértil salud creadora, como le llamó René Depestre,³⁴ donde es virtualmente imposible (y en absoluto relevante) definir con precisión los elementos mezclados, a riesgo de paralizar un acto creativo que sigue en marcha. La escucha cimarrona, como una particular vía para el estudio de (y con) las expresiones musicales y dancísticas afrodescendientes, lo es en el entendido de que busca escapar, huir de las domas purificadoras, fugarse del control y la determinación de la historia única sobre lo africano y su diáspora; que también hizo de ellos supuestos entes pasivos, recipientes de la cultura de los otros.³⁵

De acuerdo con José Arrom, el vocablo *cimarrón* proviene del taíno ‘*símaran*’, que puede traducirse como ‘flecha fugitiva’; es decir, que escapa del dominio del

³⁴ René Depestre, «Saludo y despedida a la negritud», en *África en América Latina*, rel. M. Moreno Freginals (México: Unesco/Siglo XXI), 346.

³⁵ Entre esas voces que rondan implícitamente este trabajo, se encuentran Sidney W. Mintz y Richard Price, con su obra *El origen de la cultura africano-americana* (México: CIESAS, 2012). En este escrito, los autores enfatizan los procesos de creatividad, creación y re-creación cultural de africanos y sus descendientes en diáspora; como una respuesta a la idea imperante en la época (el original se publica en 1976) que las culturas afrodescendientes eran una copia o un trasplante de culturas africanas en América; o bien, una adaptación de la cultura de los colonizadores.

arco. Cimarrones eran las mujeres y los hombres esclavizados en América que huían hacia parajes alejados o se escondían entre las multitudes para escapar del control de sus amos.³⁶ Cimarrón se le llama al ganado o a cualquier otro animal domesticado que, tras huir, se asilvestra. Cimarronas son las plantas que crecen en el monte sin intervención humana deliberada. Una palabra que da cuenta de la base común sobre la que se constituyó la dominación de unos sobre otros, y la consecuente reacción de respuesta: civilizado *vs* salvaje, cultura *vs* naturaleza, humano *vs* animal. Verbalizado el cimarrón, *cimarronear* es la acción de evitación y escape de la opresión (una fuga física, simbólica, espiritual, afectiva, intelectual). Por ello, una escucha cimarrona (además de híbrida en el entendido de Alegre), cuestiona el cimiento fragmentado con que suele pensarse a la opresión.

La propuesta de una escucha expectante a la diferencia me lleva a reconocer que, en las escuchas sentidas de las y los otros, se gesta una apreciación afectiva y sensible del mundo que nos (con)mueve a instalarnos en él de una manera específica, a percibirlo y nombrarlo de tal o cual suerte. Junto a la escucha cimarrona (e híbrida), la invitación a un abordaje desde la *afectividad encarnada* permite insistir en que nuestro posicionamiento en el mundo posee un talante político, dado que lo sentimos y vivimos *desde el cuerpo*, cuerpos constituidos y marcados por las batallas de poder inherentes a nuestra realidad asimétrica y contradictoria.

La música tropical costeña está encarnada en cuerpos específicos, con experiencias afectivas (sentimientos, emociones, querencias) que responden a la realidad por la cual éstos transitan; y en la mayoría de las veces, con regímenes corporales contrarios al imperativo hegemónico del control sobre el cuerpo y las

³⁶ José Arrom, «Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen», *Revista española de antropología americana* 13 (Madrid: Editorial Universidad Complutense), 56. Si bien El Cimarrón se ha convertido en una suerte de antepasado mítico de las luchas afro-reivindicatorias, es importante precisar que con frecuencia las personas esclavizadas fugitivas tuvieron que adecuarse al sistema colonial del cual formaban parte, por lo que no en todas las ocasiones constituían comunidades («palenques», «quilombos») en franca oposición a la administración colonial. Antes bien, tuvieron que responder a coyunturas específicas que podían exigirles pactos, alianzas y contradicciones. Cf. Juan M. de la Serna H., «Los cimarrones en la sociedad novohispana», *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 18, no. 68 (2010): 52-55.

emociones mediante la razón. Como discutiré en los capítulos que forman este trabajo, se trata de cuerpos historizados, cuyo devenir ha recorrido múltiples caminos de opresión y adecuación, y vislumbrado también sendas liberadoras.

La representación de mujeres y hombres africanos y sus descendientes como hípermusicales, hípersexuales e hípersensuales, es un continuo repetido incansablemente en la historia única. La articulación de lo negro con lo emocional, lo sexual y lo animal (contra lo blanco, racional, civilizado y humano) no responde, como insisten las hermanas Aph Ko y Syl Ko, a opresiones separadas que en el análisis pueden conectarse de nuevo. Más bien, se trata de una sola y misma opresión, cuyas modalidades (raza, género, especie) están fundidas desde el origen: el especismo, como un ordenamiento onto-tecno-bio-físico-social que subordina a unos seres con base en la dicotomía humano/animal, y asume la superioridad moral del Humano sobre el resto de los seres existentes en el planeta;³⁷ el sexismo, bajo el cual los Hombres (heterosexuales y cis-normados) se ubican por encima de otros sexos, géneros y orientaciones; el racismo, esa jerarquía moral en la que lo Blanco se coloca en la cúspide como máximo ideal de perfección. Son tres formas en las que se expresa y experimenta el dominio de uno (hombre, blanco, heterosexual, cis-normado, corporalmente capaz, con capital económico, cristiano) sobre todos los demás seres encerrados en el espacio de lo «menos que humano», como argumentan las autoras.³⁸

Siguiendo a las hermanas Ko, si mi análisis de la música tropical afrocosteña es una crítica antirracista contra los estereotipos sobre lo negro, ineludiblemente tendrá que ser también antiespecista, en virtud de que lo que posibilita que africanos y sus descendientes sean encasillados como inferiores es su consideración como más

³⁷ Iván Darío Ávila, *Rebelión en la granja. Biopolítica, zootecnia y domesticación* (Colombia: Ediciones desde abajo, 2017).

³⁸ Aph Ko, «Por qué la liberación animal requiere una revolución epistemológica», en *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro*, de Aph Ko y Syl Ko (Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021), 177-190; Syl Ko, «Por 'humano' todo el mundo se refiere solo a 'blanco'», en *Aphro-ismo...*, 61-74.

cercanos a la naturaleza animal y, por tanto, sujetos al dominio de otros.³⁹ La cosificación de mujeres racializadas como objetos sexuales a explotarse en videos musicales y carátulas de discos (una práctica extendida en la industria de la música tropical y replicada también en la Costa Chica) forma parte de la misma lógica: *seres menos que humanos* sometidas a los más bajos impulsos de *su* naturaleza.

Así, aunque por mera operatividad a veces, o por convicción genuina en otras, aludimos a 'ismos' diferentes (racismo, especismo, sexismo), lo cierto es que el dominio de lo Humano suele dejar fuera a estos Otros por la misma razón: son alteridades negativas, seres que no cumplen con el estatuto completo de (hegemónica) humanidad. La escucha cimarrona, como recurso epistémico y metodológico, también deberá estar dispuesta a reconocer estas conexiones.⁴⁰

Música, afectividad y fuerza cultural

En el entendido que la música es «expresión del modo de ser de cada pueblo» (que no necesariamente su reflejo), es también una vía para entender la «experiencia de alumbramiento» de estados afectivos compartidos colectivamente,⁴¹ la forma en la que las personas se imbrican, en este caso, *en y con* la experiencia aural y kinésica de la música tropical afrocosteña. Relaciones, líneas (tensas o relajadas) que se enlazan en la convivencia amorosa o aborrecible; pues entre ambos polos del *ordo amoris*, es decir, el «orden de las cosas que pueden ser amadas y, por tanto, de las cosas que no pueden serlo»,⁴² transita nuestra vida compartida con los otros existentes en el mundo.

³⁹ Syl Ko, «Abordar el racismo requiere abordar la situación de los animales», en *Aphro-ismo...*, 101-110. Este punto se desarrolla a profundidad en el capítulo 5.

⁴⁰ La estrategia de la escucha cimarrona la despliego a lo largo de la tesis, especialmente del capítulo 3 en adelante.

⁴¹ José Andrés García Méndez, «Música y antropología: Notas para una relación olvidada», *Revista Cuicuilco* 23, no. 66 (2016), 13; John Blacking, *¿Hay música en el hombre?* (Madrid: Alianza, 2006), 64, 91.

⁴² Emma León Vega, *El monstruo en el otro* (México: Sequitur/UNAM, 2011), 40. Siguiendo a Max Scheler, la autora entiende al Amor y al Odio como criterios constitutivos del sentir y, por tanto, preformativos de nuestras relaciones con los Otros. Estas reflexiones se desarrollan más largamente en los capítulos 1, 2 y 4b.

Es por esto que mi planteamiento se quiere *relacional*, en movimiento, como las vibraciones sonoras y el cuerpo balanceado por la música. Mi manera de entender a la música tropical está ligada con la malla (*meshwork*) de Tim Ingold, en la que las relaciones no son conexiones *a posteriori* entre objetos delimitados, sino senderos constitutivos que se despliegan y se transitan. Y dado que mi concepción de los afectos es spinoziana –abierta, relacional, necesitada de los otros– la trama se completa con la comprensión de las relaciones y los seres como existencias en acto, gerundios abiertos e interactivos; movidos por la necesidad vital de seguir existiendo. Pero esta potencia nunca es completamente inocente y la vida en comunidad rara vez es armónica: el esfuerzo por perseverar en el ser (siendo) también implica el silenciamiento, la aniquilación y el sojuzgamiento de las potencias de otros. Y por ello, la apuesta de las hermanas Ko por una revolución epistemológica necesaria para reconocer las opresiones fundidas en su origen, es casi la última puntada de la trama antropológica que aquí presento.

El último punto es el concepto quilla que sostiene enteramente a esta pesquisa: la fuerza cultural. De acuerdo con Renato Rosaldo,⁴³ una práctica tiene fuerza cultural cuando ésta se vivencia y valora afectivamente de manera intensa y en resonancia colectiva, y por tanto, se muestra como profundamente significativa para determinado grupo social. Sobre todo, la fuerza cultural reside en la necesidad de ejercer o reproducir tal práctica, como una experiencia constitutiva de sus modos de vivir. Las prácticas con fuerza cultural tienen, además, cierta potencia para organizar la experiencia y la vida social de las comunidades; no solo de manera episódica sino estructuralmente e, inclusive, para catalizar otros procesos con el tiempo.

Como categoría, no solo me permite entender la manera en que la música tropical es vivida y sentida por la gente afromexicana de la Costa Chica en el presente, sino también me abre la posibilidad de conocer los modos en que valoran

⁴³ Renato Rosaldo, *Cultura y Verdad. La reconstrucción del análisis social* (Quito: Abya-Yala, 2000), 23-24.

y sienten sus recuerdos relacionados con esta música. Y también, los proyectos y planes imaginados para asegurar experiencias futuras en donde la música tropical (compartida) esté presente.

La música tropical costeña tiene fuerza cultural. Esta es la tesis de la que parto y de la cual emanan las preguntas guía, los objetivos y buena parte de la estrategia metodológica. Esta ruta se bifurca en dos hipótesis: *i)* La música tropical tiene fuerza cultural para las personas afrocosteñas de la Costa Chica; y *ii)* No es así para la gente frastera (personas no-afrocosteñas), para quienes esta música generalmente se somete a procesos de alterificación negativa. El concepto de Rosaldo tiene dos implicaciones fundadas en su nombre compuesto: la fuerza, que se refiere a la intensidad afectiva, sensible, energética y significativa con que se viven ciertas prácticas; la música afrocosteña en este caso. Y la cultura, que remite a una experiencia afectiva vivida por los individuos pero que resuena colectivamente, que está confeccionada de acuerdo a los determinados modos de ser de cada grupo; que responde a sus órdenes amorosos y a sus particulares sentidos de mundo.⁴⁴

Si bien la cualidad de lo vivenciado (su intensidad) solo atañe a aquél o aquélla que lo experimenta, esto no se reduce a su mera experiencia emocional individual o personal, porque es compartida comunalmente; lo cual no quiere decir que la experiencia afectiva pueda ser homogénea dentro de los grupos, sino que tendrá fluctuaciones y variaciones. La magnitud y cualidad que adopta tal intensidad afectiva depende del papel que juega dicha práctica en su propia matriz social y cultural; de la manera como sus emociones y sentimientos asociados se insertan en los esquemas o constelaciones afectivas que están entretejidos en ella; y de la posición y tipo de imbricación que tienen los individuos dentro de sus grupos, los cuales también se ubican en un campo mayor de relaciones que pueden ser altamente asimétricas.

⁴⁴ De acuerdo con Oyèronké Oyèwùmí, *sentido de mundo* resulta un concepto de mayor apertura «para describir la concepción del mundo por parte de diferentes grupos culturales», en contraste con cosmovisión o visión-del-mundo, que apela al dominio de lo visual. Oyèronké Oyèwùmí, *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género* (Bogotá: en la frontera, 2017), 39.

Es decir, estudiar la fuerza cultural de la música tropical o de cualquier otra práctica exige situarse en un entretejido de relaciones específicas que permitan comprender de qué modo ésta y su experiencia emocional se están constituyendo. Al proponerme explorar la fuerza cultural y la intensidad afectiva de la música tropical producida y gozada por la gente afrocosteña, no puedo obviar las *interacciones* por las que *transitan* (en singular y en comunidad); es decir, las diferentes relaciones de poder, clase, género, edad (etcétera) que son constitutivas y performativas de las maneras y modos de sentir; lo que Rosaldo llama «intersección ocupada»: la encrucijada de procesos en la que los individuos y los grupos se colocan y se entrelazan, más allá de ciertos límites.⁴⁵

En el caso de los afrodescendientes y sus expresiones músico dancísticas, ya mencioné cómo en la escucha purificada se entretajan las vetas de la raza, el sexo, y la especie; y en la música tropical, además, se atraviesan nociones de clase y posición social, del adentro y el afuera. De tal manera que la fuerza cultural no atañe solo a lo simbólico (en su densidad geertziana), pues lo corporal y encarnado se imbrican ineludiblemente: lo corpóreo empuja, es sentido, *afecta*, interviene en la apropiación del mundo, y como tal, está íntimamente ligado con los procesos de identificación y diferenciación; con los esquemas de ordenamiento amoroso en los que cada sociedad y cada grupo ubica a sus otros. Y, por lo tanto, la fuerza cultural se traba con las relaciones de poder asimétricas. Además, aunque es sentida en resonancia comunal, la intensidad afectiva también fluctúa temporalmente, dependiendo de las biografías y las vivencias de las personas que la encarnan.

Estas nociones me son útiles porque me posibilitan desplegar un entramado de procesos distintos, al tiempo que abre una brecha para indagar sobre lo que el propio grupo siente, en una coordinación rítmico-afectiva. El concepto-estrategia de

⁴⁵ Noción similar a lo que Stuart Hall llamó «contextualismo radical»: estrategia en la que, para el abordaje de cualquier práctica o fenómeno, se debe atender al ensamblaje de articulaciones que le constituyen y configuran, conexiones que a su vez son de «no necesaria correspondencia» y, por ende, tampoco son permanentes. Es un tipo de pensamiento intersticial que pone el énfasis en las coyunturas y en la posibilidad de transformar la realidad. Eduardo Restrepo, «Stuart Hall: derroteros y estilo de trabajo intelectual», *Desacatos*, no. 53 (2017): 170-179.

la fuerza cultural consiente enunciar el entrecruzamiento de la afectividad, la corporalidad, la pertenencia, la identificación, la memoria, los sentidos, los valores y creencias del grupo, las relaciones de poder, y la alteridad negativa.

Si la música tropical de la Costa Chica tiene fuerza cultural, *¿Cómo es que se expresa? ¿De qué modo esta música es dotada de sentido por las personas afrocosteñas?* En el entendido que la experiencia afectiva no es homogénea, sino que se da en los trayectos de múltiples intersecciones o líneas transitadas, la experiencia aural, kinésica y vivencial de esta música, como dije antes, está también diversificada (por edad, género, orientación sexual, clase y condición económica, lugar de residencia, trayecto de vida, entre otros); y así también, polifónicamente, está dotada de sentido. Así que para conocer de qué modo se expresa su fuerza cultural es necesario atender a esta diversidad de experiencias que, en conjunto, resuenan colectivamente y comparten líneas comunes.

Otra pregunta que guía mi indagación es: *¿Qué constelaciones afectivas se confeccionan, tejen y despliegan a partir de la escucha de la música tropical costeña?*, tomando en cuenta el particular ensamblaje de relaciones sociales asimétricas que le constituyen a la gente de la Costa Chica. Las experiencias sintientes no son monoafectivas, siempre se están tendiendo y evocando más de una emoción/sentimiento, incluso de forma simultánea y a veces contradictoria. Una parte central de mi investigación es conocer las constelaciones afectivas (formadas por el enlace, vínculo y relación de sentimientos y emociones diferentes, similares y antagónicas) que las personas afrocosteñas tejen a propósito de la música tropical (entre los que la escuchan, la bailan, la tocan, la disfrutan o la denostan), desde su colocación concreta y situada.

Como contracara de esto último, me pregunto si *acaso la percepción externa de esta música – sin fuerza cultural – puede revelarnos procesos de alterificación negativa de los afrodescendientes*; pues la diferencia, la alteridad manifestada en lo sónico y percibida en la escucha, en tanto «configuración aural del mundo», «contribuye con frecuencia a construir y naturalizar asimetrías sociales»; pues no se trataría

solamente del rechazo hacia un estilo musical: «la abyección sónica siempre implica la abyección de cuerpos y sujetos».⁴⁶

Ya mencioné que esta investigación considera a la afectividad encarnada en tanto se siente desde y en el cuerpo, por lo que la música tropical costeña se considera igualmente encarnada. Entre otras más, los cuerpos afrodescendientes están atravesados por historias de racialización y racismo que se hacen extensivas a sus prácticas culturales, como es el caso de la música y el baile. Estas racializaciones pueden ser asumidas, negadas, re-interpretadas, apropiadas, rebatidas, torcidas o in-corporadas por las mismas personas afrocosteñas. La tropical costeña (sus letras y videoclips), su particular historia, y las experiencias de las personas en torno a ella, son un medio que sirve para reflexionar sobre la alteridad afrodescendiente en esta región, sobre sus potencias de actuar y sobre las experiencias de contacto en un mundo diverso y asimétrico en el que el racismo mata, física y simbólicamente. Es entonces que el concepto de fuerza cultural termina por delinear el abordaje que propongo, al permitirme trenzar la relacionalidad, el afecto encarnado como existencia en acto, la escucha cimarrona (híbrida en Alegre) y el análisis crítico de la historia única sobre *lo negro* en la música.

Con todo lo anterior, el objetivo general de esta pesquisa es explorar la fuerza cultural de la música tropical costeña entre la gente afromexicana de la Costa Chica, y delinear las mallas afectivas que se configuran y despliegan a través de su escucha, ejecución y disfrute. Esto en un marco de pugna por su derecho a la diferencia, pero también a la pertenencia. Mi interés por la música tropical de la gente afrocosteña es entonces una inquietud por sus propias formas de sentir y entender su corporalidad al son de la tropical costeña; sus formas de gozar, pensar y dar sentido al mundo. Formas que no están determinadas, pero sí penetradas por historias de alterificación, racismo y exotización; y que afortunadamente han comenzado a tambalearse por la resonancia de historias-otras (las suyas propias), reivindicativas y contestatarias.

⁴⁶ L. Alegre, «Más allá de la abyección...», 11, 18.

Orientaciones metodológicas

Esta investigación se balancea entre lo *macro* y lo *meso*, de acuerdo con los niveles analíticos propuestos por Olga Sabido para el estudio de la dimensión sensorial y afectiva de la vida social. Macro, porque se interesa en los modelos o constelaciones afectivas de un grupo en particular, en «los mecanismos sociales que orientan colectivamente las formas de sentir»⁴⁷ y dotarle de sentido a la música tropical. Pero también porque indaga en los *esquemas de sentido sensible*⁴⁸ que históricamente han inventado y representado a lo negro en términos negativos. Meso, porque gran parte de la tesis explora las formas específicas de comunidad germinadas en y alrededor de situaciones músico-bailables vividas por la gente afrocosteña; cómo en las fiestas, bailes, festejos –por ejemplo– se aprende a sentir con otros,⁴⁹ y se van confeccionando memorias sensibles alrededor de ese evento.

Una de las principales características de la música tropical de la Costa Chica es su ubicuidad: que está presente en ocasiones festivas –seculares y rituales–, sepelios, festejos particulares, reuniones casuales, restaurantes, en el transporte público, en calles y mercados, bocinas a todo volumen, palapas en la playa, cantinas y *chachacuales*,⁵⁰ plataformas de música en *streaming* y redes sociodigitales. Acompaña el movimiento de las personas afrocosteñas a lo largo y ancho de esa franja costera, en otros estados del país y más allá de sus fronteras. Por esa razón, su abordaje antropológico exige una etnografía multisituada o multilocal, que examina «la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso» y que, por su naturaleza, no puede permanecer centrado en una sola

⁴⁷ O. Sabido, «El giro sensorial y sus múltiples registros...», 246.

⁴⁸ Cada sociedad y cada grupo social establece modelos de identificación-diferenciación y exclusión-inclusión para su relacionalidad con los Otros. Más aún, gestan ordenamientos ontogénicos que prefiguran nuestras relaciones con la alteridad. A estos modelos ontogénicos Emma León Vega les nombra *esquemas de sentido sensible*; los cuales forman parte de disposiciones grupales, integradas a sistemas socioculturales específicos, que regulan y modelan los modos de la experiencia afectiva frente a la alteridad. Esto se desarrolla más a profundidad en los capítulos 1 y 2.

⁴⁹ O. Sabido, «El giro sensorial y sus múltiples registros...», 248.

⁵⁰ Una suerte de burdeles itinerantes que se instalan en algunas localidades de la Costa Chica con motivo de ferias y festejos comunales.

localidad. Requiere, en cambio, la indagación de «trayectorias inesperadas [...] a través y dentro de múltiples sitios de actividad».⁵¹

El carácter multisituado de la investigación etnográfica me llevó por varios puntos de la Costa Chica. Localidades como la cabecera municipal de Ometepe y Cuajinicuilapa, San Nicolás Tolentino, Punta Maldonado, Montecillos y El Quizá (en Guerrero); la cabecera de Santiago Pinotepa Nacional, El Ciruelo, San José Estancia Grande, Collantes, Corralero, Santiago Tapextla, Santo Domingo Armenta, Pinotepa de Don Luis, El Azufre, Chacahua y Puerto Escondido (en Oaxaca). Estas estancias de trabajo de campo tuvieron lugar entre el 2018 y el 2020, antes de decretada la pandemia por la enfermedad de coronavirus COVID-19, que obligó a un cambio radical en nuestros modos de relacionarnos y, por ende, de llevar a cabo la labor antropológica y etnográfica.

A partir del 2020, la pandemia y la movilidad restringida (a causa de las cuarentenas) me impusieron el reto de idear otras formas de llevar a buen puerto la investigación. Así como en otros aspectos de nuestra vida la internet y las redes sociodigitales supusieron preciosas vías a través de las cuales pudimos estar (y sentirnos) cerca unas de otros, lo mismo ocurrió en el quehacer antropológico: la vida *on-line*, como un espacio amplificado de la vida *off-line*, fue consolidándose con más fuerza como una extensión del trabajo *in situ*. De tal manera que el abordaje multisituado me llevó también a plataformas como Facebook o YouTube, donde la música tropical se comparte entre familias y amistades afrocosteñas: suben videos, los comentan, los conjuntos musicales hacen transmisiones en vivo, se comparten fotografías, se postean eventos. El análisis de ese contenido me permitió entender los modos en que este fenómeno músico-bailable se expande y ensancha a gran escala; y me ofreció una ventana hacia las formas en que las personas se la apropian, la dotan de sentido y la exponen hacia los demás como algo enteramente *suyo*.

⁵¹ George E. Marcus, «Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal», *Alteridades* 11, no. 22 (2001): 111.

Dentro y fuera de la red, el *corpus* etnográfico fue tejiéndose a partir de conversaciones, entrevistas (estructuradas y semiestructuradas) y observación participante;⁵² siempre con la puesta en acto de la escucha cimarrona. Para explorar la fuerza cultural de la música tropical afrocosteña, desde la perspectiva de Rosaldo, se requiere de ciertos criterios de análisis durante la constitución del cuerpo empírico de la investigación: *i*) Definir si la práctica es *profunda* (si recoge tradiciones, conocimientos, sentires y emociones significativas para el grupo) o *convencional* (sin tal significación). *ii*) Identificar sus implicaciones sociales. Si la música tropical afrocosteña da lugar a procesos posteriores vinculados con otros aspectos de la vida cotidiana (cómo es que se relaciona con ellos); o si solamente corresponden a un momento único. Pues una práctica con fuerza cultural atañe a toda la colectividad, y es catalítica en tanto desencadena procesos que trascienden tiempo y espacio. En términos de observación y escucha, implica prestar atención a:

- Quiénes están involucrados con la música tropical y cómo se posicionan respecto de dicha expresión: quiénes escuchan, cantan, bailan, tocan, componen, venden, etcétera.

- En qué tipos de situaciones u ocasiones está presente la música tropical (días, horarios, actividades vinculadas); esto para entender qué lugar y relevancia se le da socialmente. Una ocasión músico-bailable puede ser desde una fiesta hasta la escucha en solitario de la tropical costeña.

- Para quienes la vivencian, qué tipo de afectos (sentimientos, emociones) y comportamientos se generan. Esto, de acuerdo a las posiciones que guardan las personas participantes en un campo de relaciones sociales determinadas intragrupal (clase, género, edad, posición en la familia y la comunidad) o intergrupalmente (con respecto a grupos que pertenecen a contextos culturales diferentes). Es decir,

⁵² Entiendo la observación participante a la manera ingoldiana: «*Observar* significa ver lo que está sucediendo alrededor y, por supuesto, también escuchar y sentir. *Participar* significa hacerlo dentro del flujo de actividades en las cuales uno lleva una vida, al lado de y junto con las personas y cosas que capturan la atención». Tim Ingold, «¡Suficiente con la etnografía!», *Revista Colombiana de Antropología* 53, no. 2 (2017): 148, cursivas en el original. En la red, mi observación participante también se llevó a cabo durante las transmisiones en vivo de grupos de música tropical, en las cuales las personas iban dejando comentarios, reacciones y peticiones de canciones en tiempo real.

considerando las «intersecciones ocupadas» de las personas entrevistadas, pero enfatizando la resonancia colectiva.

- Qué sienten antes, durante y después de la experiencia vivida. Aquí, cobran vital importancia sus relatos en torno a la experiencia sentida de la música tropical.

- Qué sucede después, cuando ya no operan las reglas específicas de dichas ocasiones músico-bailables.

Prestarles atención a estos criterios es central para reconocer la fuerza cultural de la música tropical en la Costa Chica, para explorar los modos en que esta expresión músico-bailable es valorada afectivamente por la gente afrocosteña. Pero el enfoque crítico de la investigación me orienta hacia un abordaje cauteloso. Coincido con Linda Tuhiwai cuando denuncia el «descaro» de investigadores e intelectuales al presumir «saber todo lo que es posible saber» de los Otros basándose en encuentros breves y casuales. Encuentros fragmentarios que, además, suelen ser seleccionados y pulidos para articularse perfectamente a «una narración totalizante con interpretaciones abarcadoras».⁵³

Las experiencias etnográficas que fueron sobrequilla de esta pesquisa son igualmente fragmentarias, pero no pretenden ser omniabarcadoras de la vida social afrocosteña. Abrevan de fuentes de indeterminación e improvisación, tal como la vida misma se funda en la impredecibilidad social, y no solo en la tiranía de experiencias disciplinadas y racionalizadas. Los relatos que describo, las situaciones que recojo y los comentarios que intercalo en la escritura y que sostienen a la investigación, provienen de momentos y encuentros no siempre planificados por mí; pero que logran tejerse a su propio ritmo, ofreciendo «retazos de sentido» de las experiencias afectivas que se rebullen en torno a la música tropical.

Como mencioné líneas antes, si una parte de la tesis afirma que la música tropical tiene fuerza cultural para las afrocosteñas y los afrocosteños, la contracara es que esta música no tiene tal relevancia para la gente frastera. En contextos y oídos

⁵³ Linda Tuhiwai, *A descolonizar*, 21-22; Raúl H. Contreras Román, *Imaginar futuros. La temporalidad del ganarse la vida en el Valle del Mezquital, Hidalgo, México* (tesis doctoral, México: UNAM, 2019), 33.

exógenos, esta música es más comúnmente sometida a procesos de alterificación negativa, pues está desprovista del contenido (fuerza) cultural que sí tienen las experiencias vividas y propias de la costa. La indagación de este camino implicó la puesta en práctica de una estrategia metodológica centrada en el afuera, con personas no-afrocosteñas: estudiantes universitarios de antropología.

La elección de los «sujetos de contraste» estuvo en parte impelida por la presencia del COVID-19, y en parte inspirada por el trabajo de Eugenia Iturriaga.⁵⁴ El ejercicio que realicé consistió en una versión adaptada de la técnica de escucha reactivada (*écoute réactivée*), desarrollada en el Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON), particularmente por Jean-François Augoyard y Pascal Amphoux. Esta técnica consiste en la selección de audios que se le presentan a los participantes, quienes, a partir de su escucha atenta, responden una serie de preguntas de nivel descriptivo (¿qué se escucha?), asociativo (¿qué evoca?), apreciativo (¿gusta o disgusta?), interpretativo y reflexivo. Mediante ello es posible analizar el sentido asignado a dichos sonidos, así como las reacciones afectivas del grupo.⁵⁵

Así, entre 2020 y 2021 realicé dos dinámicas en las que participaron 30 estudiantes en total, algunos de la licenciatura en Antropología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y otros más de las licenciaturas en Ethnohistoria, Antropología Social y Arqueología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). A partir de la escucha de cuatro ejemplos de música tropical costeña y la visualización de sus respectivos videoclips, quienes participaron respondieron a la serie de preguntas, ofreciéndome con ello un precioso

⁵⁴ Eugenia Iturriaga, *Las élites de la Ciudad Blanca. Discursos racistas sobre la Otrredad* (México: UNAM, 2018). En este trabajo, la autora analiza el racismo en Mérida (Yucatán, México) y los modos en que se expresa en los discursos cotidianos de las y los jóvenes de educación media superior. Iturriaga hace uso de la técnica de fotorrepresentación para obtener relatos menos autocensurados y dar cuenta de estereotipos y prejuicios.

⁵⁵ Jean-François Augoyard, «L'entretien sur écoute réactivée», en *L'espace urbain en méthodes*, eds. Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud (Marsella: Editions Parenthèses, 2001), 127-153. La explicación detallada del ejercicio, así como el análisis de las respuestas del grupo de estudiantes está en el capítulo 4 (Lado B).

material para el análisis de los procesos de abyección y alterificación negativa de la música; y más aún, de la persistencia y actualización de estereotipos sobre lo negro.

En conjunto, esta fue la estrategia metodológica que me permitió delinear y orientar el curso de la investigación. Sin duda, la constatación multiespecífica de nuestra vida —la agencia de un virus que cambió el rumbo de nuestras biografías— me llevó por derroteros no previstos, tal vez impensables antes de la pandemia.

Sobre el contenido de los capítulos

Por la naturaleza de la investigación, esta tesis no podía escribirse más que con la constante invocación de metáforas y evocaciones, un lenguaje que estuviera a tono con sus motivos: la música, el baile, los afectos, el movimiento y el mar. Cada uno de los capítulos que le integran está entrelazado con el otro, en un ensamblaje o una conjunción rítmica. Pero a la vez, pueden ser leídos como piezas sueltas, con un sentido propio. Sus páginas hacen un trajinar de autores y autoras, relatos de experiencias afectivas, comentarios etnográficos, repasos históricos y exploraciones de narrativas, propias y ajenas. Lo que resuena en cada uno de los capítulos es la afectividad encarnada de la música tropical costeña, la fuerza cultural que le posibilita respirar con vida, y la sombra de la historia única que a veces incrementa su potencia, y a veces le desploma.

La tesis inicia con la *obra viva*. Un apartado mayormente teórico en donde exploro la afectividad como esa primaria apertura y consciencia de mundo. Y, con Spinoza y otros autores más, despliego las implicaciones de una afectividad encarnada en un cuerpo tal como lo sentimos. El énfasis está puesto en los modos en que nuestra realización afectiva y sensible es siempre relacional, un anclaje y vínculo con los otros, con quienes nos enlazamos a veces cruenta y a veces tiernamente. No es un capítulo que indaga minuciosamente en la dimensión afectiva como campo de estudio antropológico, más bien, es un espacio en donde se conjuran voces que me

posibilitan entender cómo la afectividad es esa fuerza que mantiene a flote nuestro paso por el mundo; matriz de sentido social y cultural.

El capítulo 2 es un vaivén de lo fausto y lo infame. En él, hago un repaso por los relatos que repiten la historia única sobre africanos, africanas y sus descendientes en diáspora; retratos y narraciones que los representan como hípersensuales, tropicales y con inclinaciones *naturales* hacia la música y el baile. Más de perfil etnohistórico, por un lado, en este apartado convoco relatos de viajeros, autobiografías de personas exesclavizadas y estudios sobre la trata transatlántica para reconocer los procesos de racialización y alterificación negativa, así como las relaciones de extrañeza gestadas con y alrededor de lo negro. Y, por otro lado, analizo estas representaciones presentes en un documento audiovisual que pretende retratar la vida de la gente afrocosteña: *La Negrada*, filme de Jorge Pérez Solano, estrenado en 2018.

Ya en tierra, es en el capítulo 3 en donde sigo las trazas afectivas de la música tropical en Costa Chica. Exploro su llegada y existencia en estas costas de la Mar del Sur, como una forma de anudar su historia con el relato de la presencia africana y afrodescendiente en esta zona del Pacífico. Luego, a partir de algunos relatos sensibles que me fueron obsequiados durante el trabajo etnográfico, voy persiguiendo el lugar de la tropical costeña allí donde se le vio nacer: en qué lugares y cuándo suena, quiénes la escuchan y la bailan, quiénes la tocan, dónde se vende, cómo se siente, por qué se escucha. Incluyo algunos testimonios sobre experiencias aurales situadas que permiten entre-escuchar el sentido que le otorgan y las constelaciones afectivas que se despliegan con ella. Más que el resto, en este apartado se conjugan las experiencias (personales e íntimas) de mi propia escucha con los relatos y la memoria sensible de mujeres y hombres afrocosteños.

El capítulo 4, cual LP, se divide en dos caras para dar cuenta de la fuerza cultural de la música tropical. En el Lado A exploro qué tipos de afectos forman parte constitutiva y performativa de la experiencia musical y sensible de la gente afrocosteña, especialmente en las situaciones propicias para su experiencia

compartida: las fiestas. Los fragmentos etnográficos que aquí describo no relatan situaciones buscadas deliberadamente. La mayoría de ellas surgieron sin mayor previsión, con un comentario suelto dirigido hacia mí – «¿vamos?» – que me llevaba a formar parte de los ritmos de vida de las personas con las que conviví en Costa Chica. Otros fragmentos fui convocándolos desde el pasado, cuando la retrospección inherente a la escritura etnográfica me hacía recordar tal o cual situación, serendipias que cobraron sentido en el acto mismo del proceso escritural.

De esta manera, el *corpus* etnográfico y el análisis de la lírica de varios ejemplos de cumbias y boleros me permitió reconocer la presencia reiterada de dos afectos: la alegría y la arrechura. Este espacio lo dedico a la revisión cuidadosa de ambas experiencias de afectividad encarnada, movida por el interés en entender los modos en que se le atribuye sentido y relevancia sociocultural a esta música afrocosteña.

En el Lado B explico a detalle el ejercicio realizado con estudiantes de antropología, «sujetos de contraste» que me permitieron afianzar una de las premisas centrales de esta tesis: que la música tropical costeña no tiene fuerza cultural para las personas frasteras (forasteras, no-afrocosteñas). El resultado de la dinámica puesta en marcha con la técnica de la escucha reactivada me permite discutir el lugar de esta música para quienes no se vinculan con ella; y cómo los procesos de alterificación negativa y abyección a los que se ve sometida se relacionan con la configuración de otredades y sus regímenes de representación en el México actual.

Por último, el capítulo 5 está dedicado al afecto quilla de la tesis y de la experiencia afectiva de la música tropical: la alegría. Uno de los sentimientos más vinculados a la música tropical afrocosteña y que es, al unísono, un afecto profundamente racializado y banalizado. Tomando como puerto la manera en que es entendida y vivida por las personas afrocosteñas, la intención de este capítulo de cierre es preguntarse ¿cómo defender la alegría sin el peso de la raza? La respuesta trae entre sus olas a la escucha cimarrona y el despliegue de la obra viva de la tesis.

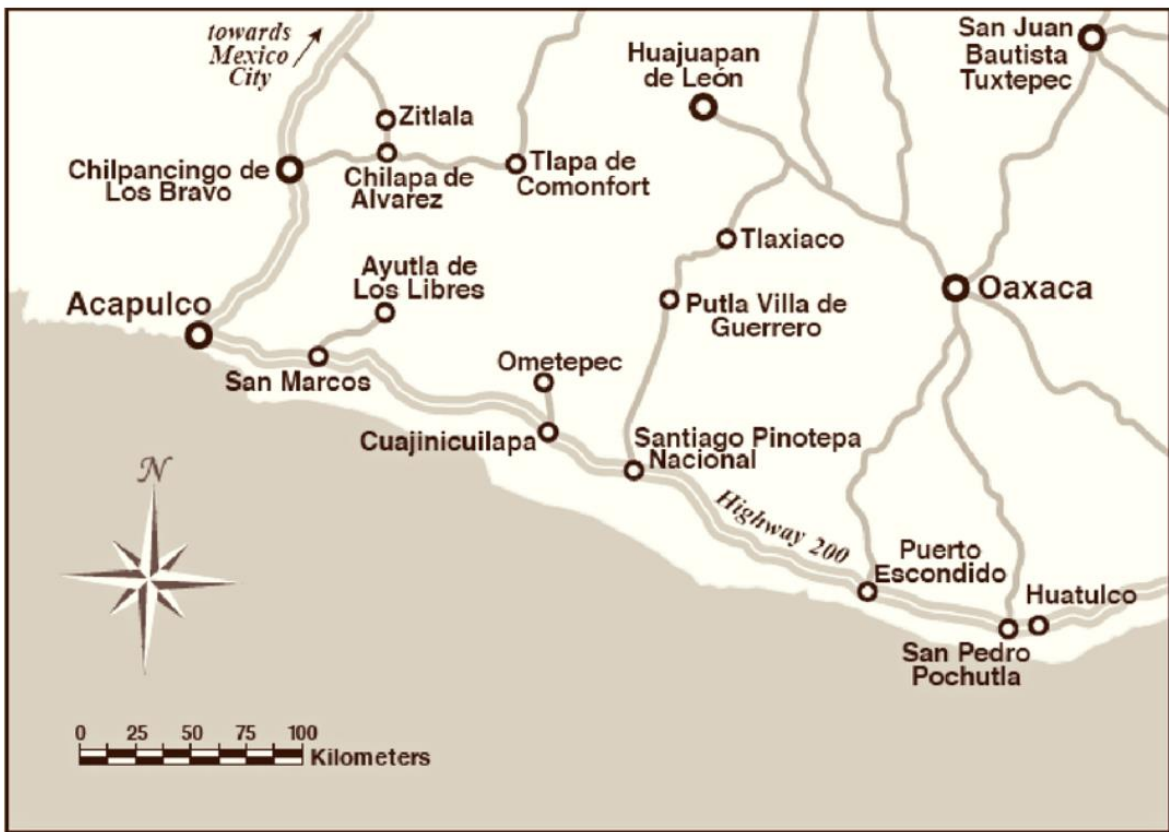


Figura 2. Mapa de la Costa Chica. Adaptado de Laura A. Lewis, 2020.

1

Obra viva: La fuerza de la afectividad encarnada

*Cuando las aguas me cubren, ahí estoy;
y la bajamar no hace sino mostrarme
de nuevo al descubierto.*

ZORA NEALE HURSTON¹

Este capítulo quiere ser la *obra viva* de la tesis. En el vocabulario náutico se hace una distinción entre ‘obra muerta’ y ‘obra viva’ de un barco, siendo la primera la parte que emerge sobre la línea de flotación y que es visible desde la superficie. La segunda –por debajo del agua– es la que hace posible la navegación y soporta las tarascadas y presiones de las olas.² Lo que se leerá a lo largo de la tesis solo puede mantenerse a flote gracias al trabajo de argumentación teórico-conceptual que aquí sigue. La noción de una *afectividad encarnada* mediante la cual percibimos, sentimos, interpretamos, significamos y nos posicionamos en el mundo, será el medio vital para escuchar y entender el lugar de la música (tropical costeña) en los grupos afroamericanos de la Costa Chica. Y esta noción también permite explorar cómo la música tropical se entreteje con estereotipos, representaciones (y autorrepresentaciones), discursos hegemónicos, procesos de dominación y subalternización, así como construcciones de alteridad y proscripción de *lo negro*.

¹ Zora Neale Hurston, «Qué se siente al ser yo de color», en *Cuerpo político negro*, comp. Mireia Sentís (Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo/BAAM, 2017), 16.

² José Antonio Marina, *El laberinto sentimental* (Barcelona: Anagrama, 1996), 253. Ésta y el resto de las metáforas náuticas han sido elaboradas a partir del *Diccionario náutico y de voces de la mar*, <<https://diccionario-nautico.com.ar/>>.

Espero que este primer apartado brinde los elementos suficientes para hacer comprensible –y navegable– el resto de la investigación y, sobre todo, que no falle en su función de mantener la embarcación a flote. No tiene por objetivo hacer una exploración exhaustiva de la afectividad ni reseñar la cuantiosa pila de escritos y obras que, desde diferentes ciencias y disciplinas, se han dado a la tarea de pensar esta dimensión de la vida y decir algo sobre ella. Lo que busco es, en cambio, mucho más modesto. La intención es delinear y ofrecer pistas que nos posibiliten remarcar el lugar de la afectividad –encarnada– no sólo en el análisis antropológico, sino como obra viva de la vida social; específicamente de uno de los ámbitos de significación fundamentales de la vida de la gente afrocosteña: su música.

Este capítulo se divide en tres partes. En la primera y la segunda, discurre sobre las implicaciones de la afectividad en la vida humana, la encarnación afectiva que hace del mundo y de nosotras cuerpos-sensibles-sintientes. Un vaivén entre postulados filosóficos, literarios, de ciencias sociales y neurociencias; todos los cuales están enlazados por un elemento común: la irreductible unidad cuerpo-almamente y la instalación, posición y afirmación en el mundo –un mundo diverso y asimétrico– de sujetos encarnados, mercuriales, oscilantes y contradictorios. Lo que vincula a la multiplicidad de argumentaciones que presento aquí es, además, un continuo énfasis en la relacionalidad como constitutiva de nuestra vida compartida en el mismo mundo en que todos y todas habitamos.

Desde aquí comienzo a tejer la propuesta teórico-metodológica de Renato Rosaldo: la *fuerza cultural de las emociones*. A lo largo de este trabajo, esta propuesta la iré acoplando con otras que la nutren, tuercen y posibilitan su uso como eje vertebral de mi pesquisa. Con lo que espero adquiera la especificidad que busco darle a mi abordaje respecto de otros que tocan la dimensión afectiva de las prácticas músico-bailables; la cual reside en la carga analítica que está colocada en la dimensión política-cultural implícita de la afectividad.

Si «nuestra realización en el mundo es originariamente sensible y por ello afectiva»,³ tal realización implica un posicionamiento en el mundo, una afirmación de nuestro *ser-en* y nuestro *ser-con*; anclaje y vínculo con los otros existentes con quienes mantenemos relaciones cercanas y distantes, cruentas y pacíficas, asimétricas y en complicidad. Es decir, un posicionamiento en el mundo que es político en tanto somos con otros⁴ (seres vivos y no vivos, reales o imaginados); en contacto y en un intercambio permanente de afectos y afectaciones germinadas *en* y *desde* el lugar que transitamos en el entramado social.⁵ El desarrollo de estas ideas es lo que integra la tercera parte de este capítulo.

Abiertos y expectantes, vivimos en movimiento

En la epístola dirigida a F. X. Kappus fechada el 12 de agosto de 1904, Rainer María Rilke escribió: «lo nuevo en nosotros, lo recién llegado, *ha penetrado en nuestro corazón*, ha llegado hasta su estancia más recóndita y ya tampoco está allí, ya está en la sangre. Sería fácil hacernos creer que no ha ocurrido nada, y sin embargo *nos hemos transformado*». ⁶ Pareciera que con ello Rilke nos dice que somos cautivos de la sintiencia, capaces de engañarnos negando lo que traspasa el corazón como una señal de pobre ingenuidad. El poeta insinúa que sólo podemos apropiarnos del mundo afectivamente, y afectivamente también nos transformamos y vivimos. Spinoza llegó a la misma sentencia, tres siglos antes.

En su *Ética demostrada según el orden geométrico* —publicada póstumamente, en el año de su muerte: 1677— Spinoza elabora un tratado sobre la naturaleza de los afectos, sus fuerzas y poderes; una geometría «genética» de los modos y cualidades

³ Emma León Vega, *Vivir queriendo. Ensayos sobre las fuentes animadas de la afectividad* (México: UNAM/CRIM/Sequitur, 2007), 16.

⁴ «[...] Ser con ellos en vez de ser a lado de ellos», Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (México: Editorial Planeta, 1993), 104.

⁵ Olga Sabido Ramos, «Sentidos, emociones y artefactos: abordajes relacionales. Introducción», *Digithum*, no. 25 (2020): 4.

⁶ Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta* (Madrid: Hiperión, 2015), 105, cursivas mías.

de las experiencias afectivas.⁷ Ahí, el filósofo insiste en que somos existencia en acto, seres sintientes en devenir constante, *afectantes* y siendo *afectados* por el mundo y, al tiempo, haciendo al mundo en tanto nos *afecta* e interpela. No hay lugar para las esencias ni las fijeza; es en el devenir constante donde nos constituimos, en el tránsito de nuestros caminos por la vida.

La realidad humana es activa, dinámica, cambiante y relacional; está en constante proceso de transformación de afecciones que se van estableciendo con respecto a un mundo al que también se afecta con su actuar. Y aunque enfatizamos el movimiento y la impermanencia, tenemos la sensación de que algo se mantiene; instalaciones provisionales tal vez, pero que permiten reconocernos a nosotras mismas en el recuerdo de las niñas que fuimos. Cambios que, por ser quizá microscópicos, nos brindan la ilusión de quietud: «tal vez de *dispacio* que ando ninguno me ha visto andar», canta José Larralde.

Por la fragilidad de las propias fuerzas entrópicas y ante la coacción de factores externos, somos seres necesitados y nos sabemos necesitados: sentimos nuestra necesidad y nos esforzamos en resolverla. Vivimos queriendo, porque «querer es el permanente fondo de existir, deseando siempre superar la carencia e integrar la demasía de realidades que nos encuentra. Nos vuelca sobre el mundo para nutrirnos de él y en él seguir afirmando nuestra presencia».⁸ De ahí que esta querencia esté vinculada con el esfuerzo constitutivo de conservarse propuesto por Spinoza: el *conatus*. Involucra la completa integralidad humana, cuyo cuerpo necesita de otros cuerpos con los que es, por así decirlo, continuamente regenerado sin por ello disgregarse.⁹ Y si es que existe algún tipo de esencia constitutiva de nuestro ser, esta se abraza del *conatus*: el impulso-fuerza por perseverarse, el

⁷ La mayoría de citas de la *Ética* de Spinoza hacen referencia a la versión editada y traducida por Atilano Domínguez (Madrid: Trotta, 2000). En algunos casos así indicados, empleo la versión traducida por Manuel Machado y editada por Francisco José Ramos (Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2017).

⁸ E. León, *Vivir queriendo...*, 42.

⁹ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, II, proposición 13, postulado 4.

esfuerzo por salvar las contrariedades, por asirnos en la vorágine de los actos realizándose constantemente.

Este núcleo y función de la sintiencia humana (necesitar y saberse necesitado) es condición sintiente y afectiva que portamos desde que nacemos; y desde que nacemos –nos dice el filósofo José Antonio Marina– tenemos una inexorable disposición afectiva hacia el mundo. Al igual que Spinoza, Marina reconoce nuestra cualidad sintiente como el motor de nuestra inexorable disposición afectiva: «No nacemos neutrales. Somos seres necesitados, a medio hacer, pedigüños que esperamos recibir la plenitud del entorno, hacia el que vivimos forzosamente abiertos y expectantes».¹⁰ El *conatus*, como «perseverar en el propio ser», es entonces una *fuerza por desear vivir*, una potencia que exige abrirse a los otros, enlazarse con los otros, afectados y afectantes. Por ello, este deseo de autopreservación no es solo singular: está ligado al *conatus general* de una unidad colectiva; un deseo que es constitutivo de nuestra condición ontológica, la cual es siempre relacional.¹¹ La de Spinoza es una filosofía de la vida,¹² una vida que no es posible sino es siendo compartida con *alegría*.

Las palabras de Rilke hacen eco de una expresión japonesa intraducible que fascinaba a Claude Lévi-Strauss: *mono no aware*, lo punzante de las cosas: «Es el hecho de que el espectáculo de la naturaleza no es solamente lo bello, lo encantador, sino también lo triste, lo doloroso, porque es una suerte de ‘devenir donde las cosas’ y el espectador están íntimamente mezclados».¹³ En palabras spinozianas, la vida es un vaivén entre la tristeza y la alegría: pasiones tristes que debilitan nuestra fuerza por existir; pasiones alegres que incrementan esa fuerza.

¹⁰ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 26.

¹¹ Judith Butler, «El deseo de vivir. La Ética de Spinoza bajo presión», en *Los sentidos del sujeto* (Barcelona: Herder, 2016). Sobre la noción de autopreservación en Spinoza, Butler precisa: «la persona que pretende preservar su propio ser se da cuenta de que no es mera ni exclusivamente suyo. De hecho, el esfuerzo por perseverar en el ser propio implica vivir de acuerdo a la razón, una razón que ilumina el modo en que el propio ser es parte de la vida en común», 77.

¹² Gilles Deleuze, *Spinoza: filosofía práctica* (Buenos Aires: Tusquets, 2004), 37.

¹³ Claude Lévi-Strauss citado en Catherine Clément, C. *Claude Lévi-Strauss* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 68.

Polifacéticas, las cosas punzantes traspasan al sujeto, «penetran en nuestro corazón» y se van a la sangre, que recorre cada rincón del cuerpo y cuyo paso nos transforma.¹⁴ Pero no se piense con ello que actuamos impelidos por este flujo pasional como si fuera errático o confuso. «Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point», sentenció Blaise Pascal, de lo que debe entenderse que

El corazón tiene sus razones: «sus», de las que el entendimiento no sabe nada y nunca podrá saber nada; y tiene «razones», es decir, evidencias objetivas y evidentes sobre hechos para los que todo el entendimiento está ciego; tan «ciego» como los ciegos para el color, como el sordo para el sonido.¹⁵

Tales razones del corazón que nos traspasan, perturban y transforman se sustentan en las mismas cualidades constitutivas que comportan sus diversas acepciones. *Emoción* alude a la acción, el dinamismo, el movimiento: lo que nos emociona nos mueve (movidos *hacia* y movidos *con*). Esto es lo que significan precisamente las palabras *emoción* y *afecto*. La primera, proveniente del latín *movere*, «mover de un sitio», significa poner en acción, poner en movimiento un estado de cosas. Mientras que la segunda proviene de *affectus*, la acción y efecto de algo que influye o produce un determinado estado (físico y psíquico).

En Spinoza las *afecciones* son siempre en acto; son lo que le sucede al cuerpo —es decir, al «modo», expresión de lo real—, el efecto de otros cuerpos sobre él. Y, al unísono, las ideas de esas afecciones; las imágenes y huellas de esos estados transitivos. En su terminología, la afección (*affectio*) remite al estado del cuerpo

¹⁴ La imagen de la afectación como un corazón siendo traspasado o una herida que sangra es muy abundante en la literatura y la poesía occidental. También está presente en sones y coplas mexicanas descendientes de la lírica hispana, compuesta al tiempo por «romances antiguos, tonadillas escénicas, canciones y aires populares» de los siglos XV, XVI y XVII. Antonio García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (México: Conaculta/Instituto Veracruzano de Cultura/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006), 46. Ejemplo de ello son estos versos del son jarocho *El cupido*: «Iba de izquierda a derecha/ persiguiendo una pasión/ Me dijo —apaga esa mecha/ Cupido en contestación/ —El amor es una flecha/ que traspasa el corazón».

¹⁵ Max Scheler, *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética* (Barcelona: Crítica, 2003), 84. Antonio García de León recopila una antigua copla del son jarocho *El cupido*, que le resultaría sorprendentemente familiar a Pascal: «Cupido me dio lecciones/ del amor y sus adioses / La pasión tiene ocasiones/ de sufrimiento y de goce/ y el amor tiene razones/ que la razón no conoce». García de León, *Fandango*, 93, énfasis míos.

siendo afectado; y el afecto (*affectus*) es el paso de un estado a otro, la transformación ocurrida por efecto de los modos afectantes.¹⁶ Emoción y afecto, en su etimología primaria, implican la acción que traslada de un estado a otro, desde lo químico-fisiológico hasta lo sensible, perceptual y cognitivo.

El término 'sentimiento', proveniente de *sentire*, también alude a aquello que se siente o experimenta por la acción real o simbólica de algo, al estado o reacción afectiva ante aquello que nos mueve y afecta.¹⁷ Y 'querer', en su acepción etimológica (*quarere*) se refiere a las acciones de buscar, intentar, tratar-de; y a la vez, remite a la experiencia sentida (*querencia*). Los afectos (sentimientos, emociones, querencias) acompañan con su ubicuidad toda nuestra experiencia. Ya que experimentar procede de la raíz *per-* que significa 'viajar',¹⁸ puede decirse que la afectividad es un fenómeno que nos pone en movimiento, nos traslada, navegamos con y por ella.

Vivimos en movimiento. *El barco de cada uno está en su propio pecho*, dice un refrán macua, de Mozambique.¹⁹ Pues el sitio donde tiene lugar la sintiencia –la capacidad de sentir, la emoción, el movimiento– no es otro que el cuerpo. Pero no solo en términos de la dinámica orgánica y la estructura anatómica, sino en la experiencia misma de lo que se siente respecto de la propia encarnación, y cuya vinculación se expresa en la máxima spinoziana de que el «cuerpo humano es tal como lo sentimos».²⁰ Esto implica precisamente la unidad del cuerpo-*anima mens*, entendida esta última como «mente» en su acepción moderna; cuya conjunción se activa en un orden de interacciones y afectaciones con el mundo: alma (mente) y cuerpo es una sola y misma cosa, siempre con existencia en acto y en un interminable intercambio de afectos y efectos.²¹

¹⁶ B. Spinoza, *Ética*, III, definición 3; Gilles Deleuze, *Spinoza...*, 62-63.

¹⁷ José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 19.

¹⁸ J. A. Marina y M. López, *Diccionario*, 51-52. Y añaden: «Así que sentir y experimentar son dos formas de viajar. Esta metáfora tal vez tenga su origen en la mirada, que parece salir del ojo para pasearse por el objeto visto. O tal vez que la emoción impulsa a un viaje, como hacen las drogas. No lo sé. Me limito a decir lo que he encontrado».

¹⁹ Mia Couto, *Cada hombre es una raza* (Madrid: Alfaguara, 2004), 85.

²⁰ B. Spinoza, *Ética*, II, corolario de la proposición 13.

²¹ B. Spinoza, *Ética*, III, escolio de la proposición 2; *Ética* II, proposición 11.

Dado que el cuerpo es una composición de muchas dimensiones y aspectos, y que la mente abriga actos y mecanismos compuestos también por una variedad amplia de objetos y contenidos mentales, la interacción cuerpo-mente con la diversidad de realidades, criaturas y situaciones no puede ser homogénea. La lógica de estos encuentros afectantes con los otros –«política de las pasiones»– se rige por la heterogeneidad, la disparidad de relaciones elementales que nos son constitutivas en tanto seres sociales. Este abrirse al mundo y a sus otros no es episódico, sino procesual; no se trata de estados estáticos, sino «procesos [...] *transicionales*, pasajes vividos de menos a más o viceversa» dentro de nuestra potencia de obrar.²²

El cuerpo es tal como lo sentimos

El cuerpo no debe ser pensado como un recipiente, una carcasa o la mera embarcación, pues el cuerpo es «tal como lo sentimos», insiste Spinoza; y en esa experiencia corpóreamente sentida tejemos significados sobre nosotros mismos, sobre el mundo y sobre los que existen en él. Tim Ingold nos dice que el cuerpo no solo se pone en el camino, «sino que *es* el camino», «el mismo movimiento, ejecución, o pasaje de mi propia existencia en el mundo»; es un «andando [*going on*]», «o mejor, un lugar en el que varios andandos se entrelazan».²³ Nuestro andando lleva una conjunción rítmica con los otros, unas veces armónica y otras tantas disonante; pero es en esa necesidad abierta y expectante del intercambio en donde fincamos el sentido de nuestra existencia (compartida) en acto.

Alexander Surrallés –quien bebe del mismo Spinoza– nos dice que la cualidad sensitiva del cuerpo es central en la afectividad; pues esta última tiene como materia prima «la relación sensorial que el sujeto tiene con él mismo» y, desde

²² Gregorio Kaminsky, *Spinoza: la política de las pasiones* (Barcelona: Gedisa, 1998), 34, 49.

²³ Tim Ingold, *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología* (Montevideo: Trilce, 2012), 36. Énfasis en el original.

luego, con quienes comparte mundo.²⁴ El cuerpo (integralmente hablando y no sólo el cerebro) está hecho para sentir y ser afectado. La inscripción corporal de tales experiencias sensitivas, los mecanismos sensoriales, perceptivos, cognitivos y culturales que ellas involucran constituyen el territorio específico de la afectividad. Y tal afectividad encarnada se vivencia en un cuerpo cifrado en una experiencia, también cifrada a su vez:

Nos cuesta trabajo admitir que los sentimientos, una evidencia tan descarada, tan firme, tan inevitable, sean de naturaleza tan críptica. ¿Cómo no voy a saber si estoy enamorado, furioso, aterrado o melancólico? No hay más remedio que distinguir: una cosa es la claridad de la experiencia y otra muy distinta la claridad del significado de la experiencia.²⁵

Contrario a Descartes, en Spinoza y quienes siguen su veta, la conjunción cuerpo-*anima mens* no se disgrega, por lo que resulta ilusoria la separación irreductible entre alma y cuerpo, sentir y pensar, razonar y emocionar. Occidente, heredero de una ontología dicotómica excluyente, ha perpetuado esta falacia que apenas ahora parece desmitificada seriamente en las ciencias sociales.²⁶ Más no necesariamente es así en la experiencia cotidiana – como advierten las palabras de Marina citadas arriba – en la que se dificulta abrazar la unidad: sentimos, a veces con claridad y a veces con ofuscación; pero no necesariamente entendemos el significado de nuestras afecciones. El «sentido común» –occidental, mexicano al menos– nos dice que mente y corazón van por caminos separados.

La jerarquía entre razón y emoción (mente y corazón) se teje con la jerarquización de las emociones –jerarquía occidental en este análisis– en la que

²⁴ Alexandre Surrallés «De la intensidad o los derechos del cuerpo. La afectividad como objeto y como método», *Runa* 30, núm. 1 (2009): 30.

²⁵ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 31.

²⁶ Por ejemplo, en la década de 1970 Gregory Bateson insistió en la «unidad sagrada», aquella formada por el sacro vínculo relacional entre cuerpo y espíritu, razón y emoción; y entre todas las creaturas terrícolas, el ecosistema, los fenómenos naturales, los fenómenos sociales, el arte y el cosmos. Más recientemente, los llamados «Giro sensorial» y «Giro afectivo» en las ciencias sociales han fincado su propuesta analítica e interpretativa en la ruptura de tales dicotomías.

algunas devienen más «elevadas», más «apropiadas» o más «civilizadas» que otras. Por tanto, nos dice Sara Ahmed, «la historia del triunfo de la razón» se narra también en la historia de la capacidad de controlar las emociones inadecuadas, prosaicas, «poco inteligentes».²⁷ Una (mente) y otro (corazón) no solo van por caminos separados, sino que, en la sociedad occidental contemporánea, la primera debe saber controlar y domar al segundo.

La unidad cuerpo-*anima mens* puede entenderse, como anota Marina, cual si de un «bucle prodigioso» se tratara: lo que creamos nos crea; somos afectantes y afectados. Nos apropiamos y damos sentido al mundo al ser afectados por él, y al tiempo nosotros somos causa de otros afectos. Y así, cuerpo y *anima mens* están imbricados en un bucle (sintiente, sensible y afectivo) respecto de su propia constitución y en relación con realidades otras, ajenas. Un bucle plagado de valoraciones y reacciones primarias respecto de las afectaciones sentidas en lo más profundo de la carne; y entre esta carne y la carne del mundo «no existe ninguna ruptura, sino una continuidad sensorial [y afectiva] siempre presente».²⁸

Es así que la afectividad, al mediar en los procesos de apropiación del mundo y darle sentido a la realidad, también implica un modo de ser y estar en el mundo, de vivir en él y con los demás; de posicionarse, afirmarse y re-afirmarse, reconocerse y reconocer a los otros. Por ello, como perspicazmente alerta Ahmed, los afectos, emociones, sentimientos y querencias no refieren *únicamente* a la experiencia personal. También tratan de vínculos, enlaces, lazos, nexos entre nosotros y lo que de ello nos afecta y con-mueve:

²⁷ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM/CIEG, 2017), 23. Aquí puede encontrarse un eco de la sociogénesis de la civilización desarrollada por Norbert Elias.

²⁸ David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 11.

Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar. Por tanto el movimiento no separa al cuerpo del «donde» en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con) movido por la proximidad de otros.²⁹

En el mismo sentido, Sartre afirma que la emoción es «un aspecto definido de la totalidad sintética humana en su integridad»;³⁰ mas no un estado o el resultado de un estado psicológico. Como líneas antes anoté, se trata de un movimiento de tránsito, emocionarse como proceso. Implica una forma de consciencia del mundo (conciencia emocional) que da forma y sentido a la apropiación de las realidades propias y ajenas. Significa la totalidad de las relaciones que se van estableciendo con uno mismo y con el mundo de manera conjunta. Como todos los autores aquí citados, para Sartre la consciencia emocional es una actividad corporeizada, el comportamiento de un cuerpo situado en un entramado social y «trastornado» por la interacción con otros cuerpos.

Esta relación de codependencia e interdependencia significativa y significativa entre *yo* y el mundo —repleto de tan diversos otros, humanos, no-humanos y alter-humanos, *reales* e imaginados, vivos y no vivos— está sabiamente expresada en el *ubuntu*, filosofía, cosmovisión y ética africana fundamentada en la máxima xhosa «ubuntu ungamuntu ngabanye abantu», traducida como: «lo humano no se realiza sino en medio (o a través) de otros humanos» o «la humanidad de cada individuo se expresa idealmente en la relación con los demás». En la traducción de Desmond Tutu: «yo soy porque somos».³¹

²⁹ S. Ahmed, *La política cultural...*, 36. En su digresión sobre la obra de Spinoza, Judith Butler llega a similares conclusiones. J. Butler, «El deseo de vivir...».

³⁰ Jean-Paul Sartre, *Bosquejo de una teoría de las emociones* (Madrid: Alianza Editorial, [1939] 2005), 7.

³¹ Jean-Bosco Kakozi Kashindi, «Una comparación entre ‘ubuntu’ como antología relacional en la filosofía africana bantú y el planteamiento ‘nosótrico’. Su relevancia en estudios sobre afrodescendientes», *Revista del Instituto Europeo de Estudios Internacionales*, no. 5. (julio 2013): 47-48.

La experiencia de uno mismo siempre está en relación de los demás, sometida a las dinámicas de la composición e interacción, para tomar palabras de Spinoza. Es un fenómeno activo, cambiante y relacional, solo posible de darse a través de las afectaciones encarnadas que se nos allegan, con ello el propio cuerpo vivido y vivenciado existe tal como se siente. A través de él, del cuerpo, aprehendemos al mundo – de un modo nuevo – con un aspecto particular en que deviene la realidad en que me inserto: construimos «un mundo mágico utilizando nuestro cuerpo de conjuro», sentenció Sartre.³² Nuestro barco está en nuestro propio pecho, tal como lo sentimos; y sus rutas, ineludiblemente, van siguiendo cartografías socioculturales.

Las diferentes razones del corazón

Son diversas las pascalianas razones del corazón que experimentamos corpóreamente y nos impulsan a relacionarnos de una manera con el mundo y los otros; y éstas han adquirido distintos nombres y han sido objeto de enfoques dispares. Aunque *grosso modo* no hay un acuerdo unánime sobre sus diferencias, en ocasiones se usan como sinónimos y con detalles casi imperceptibles o confusos.³³ Cada una es abordada a partir de diversos criterios. Por ejemplo, se discuten en términos de su duración e intensidad; cuáles son primarias debido a su raigambre orgánico y cuáles son subjetivas en tanto elaboraciones de segundo grado; cuáles son producto de la evolución natural y cuáles están en relación al moldeamiento cultural; o cuáles nos definen como especie y cuáles compartimos con otros animales. Muchas veces se traslapan los referentes establecidos para cada una de ellas.

En ocasiones se piensan como fenómenos separados y en otras más se hacen distinciones meramente analíticas. Por ello, antes de proseguir, es conveniente adentrarse un poco más en el tipo de pulsaciones que ponen en movimiento al

³² J. P. Sartre, *Bosquejo...*, 24.

³³ Alí Lara y Giazú Enciso, «El Giro Afectivo», *Athenea Digital* 13, no. 3, (2013): 101-119.

cuerpo entero, con el fin de encontrar entre ellas la que resulta más pertinente para decir algo sobre el poder de la música tropical en el corazón de la gente afromexicana de la Costa Chica.

Comienzo con los afectos que, como anoté arriba, tienen sus antecedentes analíticos en la primaria definición que Spinoza hace en su *Ética*: son afecciones sentidas en el cuerpo que, dependiendo de su valoración positiva o negativa, incentivan o limitan las potencias de actuar y desear vivir y, al mismo tiempo, las ideas (contenido mental, percepciones, pensamientos) que se disparan respecto de dicha afección. Es decir, los diversos procesos y actos mentales están orgánicamente relacionados con las afecciones sentidas en el cuerpo, ya que este es el objeto primario de las vivencias. Al tiempo, los actos mentales surgen de y obedecen a estas afecciones. Para que algo me afecte, siguiendo a Spinoza, debo percatarme necesariamente de ello, y esa percatación, como se ha venido diciendo, se realiza *en* y *a través* del cuerpo, pero siempre en relación con las acciones, afectaciones y respuestas de otros cuerpos y realidades.

Tal conjunción de cuerpo y mente ha sido explorada a lo largo de los años y es prácticamente la base para el abordaje actual de todos los fenómenos afectivos, ya sea bajo dicha nomenclatura o en términos de emociones y sentimientos. Por ejemplo, Luc Ciompi apunta que la afectividad es un estado psicofísico global (que repercute en la psicomotricidad y en la distribución energética), de calidad, duración y grado de consciencia variables; y que tiene efectos significativos en el pensamiento y el comportamiento.³⁴ Así, para muchos estudiosos, la afectividad es un fenómeno amplio que no sólo abarca emociones y sentimientos, sino también percepciones, cogniciones, pensamientos y expresiones corporales. El afecto es entonces, sucintamente, una noción general que engloba a todos los fenómenos emocionales (incluyendo a los procesos sensoriales, cognoscitivos y perceptivos) y, como se verá más adelante, estructura marcos de sentido personal, colectivo y cultural.

³⁴ Luc Ciompi, «Sentimientos, afectos y lógica afectiva. Su lugar en nuestra comprensión del otro y del mundo», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 27, no. 100 (2007): 428.

Antonio Damasio, siguiendo a Spinoza desde la neurobiología, se enfoca en las emociones como *reacciones de afectación* químico-orgánicas en las que uno está implicado siempre. En tales reacciones afectantes se despliegan los mecanismos evaluativos y la percatación de cambios en la realidad y en el cuerpo, los cuales están orientados al equilibrio u homeostasis integral de los sujetos sin que medien *necesariamente* procesos racionales. Las emociones también tienen un plano expresivo que puede ser comprensible socialmente: «son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se producen en la cara, en la voz, en conductas específicas».³⁵

De forma similar pero incorporando el papel de la cultura, para Lisa Blackman y John Cromby, las emociones remiten a pautas neuroquímicas que consolidan de manera performativa a las experiencias afectivas y a las fuerzas intensivas a través de las prácticas, expresiones, formas de hablar, etcétera.³⁶ En ellas hay criterios evaluativos y de percepción respecto de los cambios que se suscitan en la realidad y en el cuerpo pero, de nueva cuenta, no necesariamente de manera racional, pues prácticamente nunca alcanzamos a reflexionar sobre las mismas: Las emociones son «patrones de respuestas corpóreo-cerebrales que son culturalmente reconocibles y proporcionan cierta unidad, estabilidad y coherencia a las dimensiones sentidas de nuestros encuentros relacionales».³⁷

De manera general, en muchos escritos pareciera persistir la distinción entre emociones y sentimientos, tal vez mucho más tenue que entre afectos y emociones. Por ejemplo, si volvemos con Damasio veremos que hay una vinculación entre ambas modalidades, al relacionar «la percepción de un determinado estado del cuerpo junto con la percepción de un determinado modo de pensar y de pensamientos con determinados temas»;³⁸ y añade que estas percepciones son

³⁵ Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (Barcelona: Paidós, 2016), 38.

³⁶ Lisa Blackman y John Cromby, «Affect and Feeling», *Internations Journal of Critical Psychology* 21 (2007): 6.

³⁷ L. Blackman y J. Cromby, «Affect and Feeling...», 7.

³⁸ A. Damasio, *En busca de Spinoza...*, 100.

interactivas (de nueva cuenta el «bucle prodigioso» de Marina). Una consideración que es copia fiel de la spinoziana: las afecciones del cuerpo y las ideas de tales afecciones.

Sin embargo, aunque Damasio establece una vinculación entre sentimientos y emociones, los asume como dos fenómenos diferentes, reduciendo las últimas a un plano meramente orgánico. Esto se debe a que traduce las relaciones de mente y cuerpo en forma de subjetividad y sistema neuronal – respectivamente –, como dos sistemas que se relacionan, precisamente, porque corresponden a dos ámbitos separados. Cosa que no corresponde a la visión no dualista de Spinoza, para quien cuerpo y *anima mens* (mente, en su estricta traducción) trata de dos sustancias distintas pero no separadas; menos aún reducibles a lo cerebral (en el caso del cuerpo), ni a pensamientos o imágenes (en el caso de la mente) «que se forman en el fondo del ojo, o, si se quiere, en el cerebro».³⁹ Ambas están unificadas en un solo fenómeno pero son comprensibles bajo sus propios atributos.

Esto plantea un escollo de diferenciación y separación entre los sentimientos y las emociones que hace Damasio, al colocar a éstas últimas como una mera cuestión de respuestas neuroquímicas, del lado de lo corporal, pero sin intervención de lo mental y subjetivo. Mientras que los sentimientos quedan acotados como mera dinámica subjetiva, del lado de una mente, cuya función es la percatación íntima de los pensamientos sobre las cosas que de alguna manera provocan las reacciones cerebrales. Sin embargo, pareciera pasarse por alto el hecho de que los pensamientos y otros fenómenos mentales y subjetivos no son una entidad flotante ajena al sujeto (un sujeto encarnado y corporeizado), sino que provienen de él, es este quien los encarna en primera y última instancia. Algo que ya desde Spinoza quedaba claro, cuando señaló, en sus propios términos, que si bien «la sustancia pensante [*anima mens*] y la sustancia extensa [cuerpo] es una y la misma sustancia, que es

³⁹ B. Spinoza, *Ética*, III, escolio de la proposición 48.

comprendida ora bajo este ora bajo aquel atributo [...] la esencia del hombre no pertenece al ser de la sustancia».⁴⁰

Cerebro también es cuerpo, y nuestros mecanismos neurológicos de percepción y representación de la realidad están atravesados por nuestros procesos subjetivos: «Organismo sensitivo y mundo forman una unidad funcional. Cada especie animal vive en su mundo, y lo que llamamos realidad es lo que está más allá de cada horizonte, también del nuestro».⁴¹

Además, parece que en Damasio las emociones y sentimientos son fenómenos afectivos cuya distinción está también en la inmediatez y posibilidad de captar sus manifestaciones. En sus términos, las emociones son «públicas» debido a que implican una manifestación corporal característica. Sus expresiones gestuales —lo que retoma de Darwin— son relativamente sencillas de identificarse. Una situación me afecta negativamente, a lo cual respondo con tristeza expresada en mi comportamiento, mi postura corporal y mis gestos (un patrón psicofísico culturalmente reconocido como tal).

En cambio, los sentimientos, al ser producto evolutivo de la conciencia humana (ámbito de la subjetividad), son «privados», ajenos a todo aquel que no esté encarnándolos: puedo ver a una mujer encorvada, cabizbaja y llorando, y asumir que *ésta triste*, según los códigos que me permiten decir que esas son expresiones de tristeza. Sin embargo, no sabría si dicha mujer siente más bien melancolía, nostalgia, desasosiego, angustia, desesperación o desilusión. Podría ser que incluso ella misma tampoco lo sepa —que padezca alexitimia, es decir, la incapacidad para identificar sus propias emociones y sentimientos—. Así como pueden tener inmediatez, los sentimientos pueden irse gestando e incubando a lo largo del tiempo (el rencor, por ejemplo), y al sentirlos recurrimos a una memoria sensible; formamos imágenes mentales, pensamientos y elucubraciones que refuerzan el sentimiento, que guían nuestra acción y nuestro estar en el mundo.

⁴⁰ B. Spinoza, *Ética*, II, escolio de la preposición 7; y preposición 10.

⁴¹ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 80.

Para Damasio las emociones son públicas también en otro sentido: además de poder expresarse gestualmente, su dinámica neurológica puede «verse» a través de tecnologías especializadas que revelan las áreas cerebrales activadas por una u otra emoción, mientras que esto no es posible en el caso de las dinámicas subjetivas internas. Así, los sentimientos son privados en tanto se desenvuelven en la intimidad psíquica del individuo. Como se deja ver, en Damasio domina una interpretación, quizá propia de los neurocientíficos, en donde tanto lo público como lo privado se colocan en el plano orgánico individual. En cambio, para Ahmed los sentimientos y las emociones no se pueden reducir a estados psico-físicos individuales, sino que son una forma social y no la expresión individual de uno mismo. Como señalo más adelante, lo que sentimos en lo más íntimo de nuestro ser es resultado también de un modelamiento cultural (y epocal); es la reverberación y resonancia de modos colectivos y compartidos de sentir.

El uso corriente e indiferenciado que hacemos cotidianamente de los términos 'emociones' y 'sentimientos' hace artificiosa la separación tajante entre una y otra, y no es la intención de este trabajo el abonar a la confusión. Ya que todos los procesos afectivos están encarnados en las personas, su condición «privada» remite precisamente a los *qualia* de sus vivencias; esto es, a la cualidad intraducible e incommunicable de las emociones, sentimientos y querencias, tal como cada persona las siente (pero que están modeladas y regidas socioculturalmente). Lo «público» es más complejo, pues involucra tanto a la personal expresión corporal de los afectos (lo que remite al individuo que los experimenta) como a la captación de estas manifestaciones por un observador externo; no solo una investigadora, sino cualquiera que no sea el sujeto de la vivencia. Lo que no debe perderse de vista es el hecho de que emoción y sentimiento no son opuestos entre sí y que, más bien, forman parte de una misma unidad: la afectividad encarnada.

Tramas y vaivenes. El bucle prodigioso de la afectividad y la cultura

Si a decir de Sartre, construimos mágicamente un mundo empleando «nuestro cuerpo de conjuro», entonces el hechizo invocado se realiza invariablemente en una jerga cultural. Un eco de voces⁴² afirma que los afectos (sentimientos, emociones, querencias) se experimentan y expresan siempre culturalmente, en modos, lenguajes y discursos específicos. Para David Le Breton, los afectos no son estados absolutos, sino relaciones culturales, léxicos concretos situados en contexto: «parecen la emanación de la intimidad más secreta del sujeto, pero no por ello están menos social y culturalmente modelados».⁴³ Catherine Lutz concluyó que las emociones son categorías culturales intraducibles de un grupo a otro, e incognoscibles si no se toma en cuenta la lengua específica y el contexto en que se expresan.⁴⁴

Nuestra apropiación e instalación en el mundo es afectiva, y por ende también cultural. Ahmed advierte que en algunos estudios los afectos se analizan como si fueran una propiedad, algo que «se tiene» y se contagia; un atributo que viene de «afuera hacia adentro». El modelo de la sociabilidad de las emociones que esta autora propone, en cambio, insiste en que son los afectos los que crean un efecto de límites. A la spinoziana, es en el contacto donde se delinean los objetos del mundo; es en la emoción generada por el encuentro donde los otros van adquiriendo sus límites.⁴⁵ Límites culturales, gestados en la circulación e intercambio de los afectos.

⁴² Un riguroso estado del arte sobre esta cuestión sobrepasaría los objetivos de este escrito. Para balances a detalle puede revisarse: Gabriel Bourdin, «Antropología de las emociones: conceptos y tendencias», *Cuicuilco* 23, no. 7 (2017): 55-74; Giazú Enciso y Alí Lara, «Emociones y ciencias sociales en el siglo XX: la precuela del giro afectivo», *Athenea Digital* 14, no. 1 (2014): 263-288; Alexandre Surrallés, «Entre el pensar y el sentir. La antropología frente a las emociones», *Anthropologica* 16, no. 16 (1998), 291-304; entre otros.

⁴³ David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999), 9.

⁴⁴ Catherine Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesianatoll & Their Challenge to Western Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986). La importancia de la lengua y el contexto para entender las emociones también es planteada, entre otros, por Josep Ma. Ferriçgla.

⁴⁵ S. Ahmed, *La política cultural...*, 34-35.

Si los afectos (y los modos en que son sentidos) se modelan culturalmente, en bucle, podemos decir que la cultura tiene su matriz originaria en la afectividad, en el particular modo en que decidimos llevar nuestra vida por tal o cual camino, y en la manera en como anudamos nuestras relaciones con los demás (odiosa o amorosamente).⁴⁶ Los afectos, como tipos de «conductas relacionales» con el mundo, señala Josep M. Fericgla, constituyen «el campo básico», la matriz primaria sobre la que se crea una telaraña de conexiones y prácticas sociales que inciden en la configuración de sistemas, contenidos y mundos culturales que caracterizan y son reconocidos por una comunidad o grupo y sobre la que se mueve la vida social.⁴⁷ Toda respuesta, comportamiento, relación y proceso cultural es, a la vez, afectivo; pues ya sea en términos de emociones, sentimientos o querencias, esta dimensión central de la vida humana y social juega un papel crucial en la creación-invenición y re-creación de las culturas.

El mismo Damasio, con todo y la sobrecarga neurobiológica que caracteriza su perspectiva, introduce a la cultura cuando señala que las emociones y sentimientos, de todo tipo y cariz, son fenómenos afectivos relacionados por acontecimientos reales o imaginados. Contribuyen de tres formas en este proceso cultural: *i*) Como motivadores de la creación intelectual y resolución de problemas; *ii*) Como agentes para determinar el éxito o el fracaso de los instrumentos y prácticas culturales; y *iii*) Participando en la negociación de los ajustes que el proceso cultural requiere a lo largo del tiempo, para no solo sobrevivir sino vivir mejor.⁴⁸ La religión, la ciencia, la tecnología, la filosofía y las expresiones estéticas — nos afirma el autor — tuvieron su aparición prístina motivadas por el afecto.

⁴⁶ Tim Ingold, *La vida de las líneas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018). La metáfora de las líneas, hilos y nudos por los que transita y se traba la vida la desarrollo en otros capítulos.

⁴⁷ Josep Ma. Fericgla «Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones», *Opina Síntesis*, no. 94 (2000).

⁴⁸ Antonio Damasio, *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*, (México: Ariel, 2019), 30.

Esta observación pareciera llevarnos de vuelta a la perenne discusión sobre la naturaleza que define y compone el campo de la afectividad: un bando se inclina por una perspectiva naturalista-evolucionista-universalista, y otro lo hace por una culturalista-constructivista-relativista; debate antiguo y prolífico, razón por la que aquí no se retoma. Apunto apresuradamente que el primero, basado en una postura bioevolutiva, afirma la existencia de emociones primarias y universales (innatas) en todos los seres humanos, en tanto formamos parte de la misma especie, de acuerdo a lo sugerido en su momento por Charles Darwin en su obra *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* publicada en 1872. El segundo, en respuesta, sostiene que las emociones son construidas sociocultural y lingüísticamente, es decir, hay tantas como tantas culturas y lenguas existen en el globo.

Pero si compartimos la filosofía spinoziana de la unidad cuerpo-*anima mens*, ambas posturas ratifican el modelo cartesiano de dimensiones opuestas e irresolubles. Hoy, los recientes descubrimientos en biología y neurociencias no dejan lugar a dudas sobre la dimensión corporal de los afectos. Al mismo tiempo, los trabajos etnográficos, lingüísticos y antropológicos que continúan aportando al tema, confirman a las expresiones afectivas como una paleta de colores, tonos, matices e intensidades que varía según la época y la cultura.

Mientras que la perspectiva bioevolutiva simplifica el mundo afectivo como una lista de emociones básicas –cuyo número cambia constantemente– y universalizando –jerárquicamente– la experiencia humana; la perspectiva culturalista no sólo deja fuera los mecanismos orgánico-corporales, su condición encarnada, sino que también relativiza excesivamente el determinismo cultural, al grado que pareciera casi imposible cualquier tipo de comunicación o entendimiento intercultural.

Más bien, la realidad afectiva transita en algún punto medio entre ambos polos. Es aquí donde la propuesta de Renato Rosaldo me permite *dar cabo* a ambas posturas, es decir, remolcar una hacia otra. Este autor no plantea emociones básicas universales, pero sí recupera la vivencia sentida en el cuerpo, la *intensidad* (la fuerza,

el tono) con la que los afectos se encarnan. Y tal intensidad necesariamente tiene un soporte biológico (además de un cariz cultural). También enfatiza el hecho de que las experiencias emocionales están culturalmente modeladas y, más aún, son parte constitutiva de los modos de vivir y de las prácticas culturales que son fundamentales para los grupos, en consonancia con la afirmación de Fericgla respecto a la afectividad como matriz primaria de sentido.

Rosaldo advierte que «las ciencias humanas deben explorar la fuerza cultural de las emociones, con miras a delinear las pasiones que animan ciertas formas de la conducta humana» que adquieren centralidad (o marginalidad).⁴⁹ *Fuerza cultural de las emociones* es el concepto y la estrategia que posibilita conjuntar la parte orgánica con la cualidad cultural, subjetiva y compartida de las experiencias afectivas. Y que posibilita, además, la conjunción de la «inmediatez» con la que pueden aparecer las emociones, con la permanencia y prolongación de disposiciones afectivas particulares (de intensidad variable); permite vincular la pre-consciencia con la reflexión de la afectación; el discurso verbalizado con que se narra lo sentido y el discurso performativo del cuerpo, la entonación, el gesto con que éste se expresa.

Además de las ventajas de tal conjunción, el concepto-estrategia de Rosaldo me ayuda a poner un acento crítico en estas posturas polares y dicotómicas, las cuales ciertamente tienen implicaciones éticas y políticas específicas para esta investigación. Para Rosaldo, la fuerza cultural tiene dos vetas imbricadas: la fuerza, es decir, la intensidad con la que las emociones son sentidas en y a través del cuerpo (que, como insiste Spinoza, es tal como lo sentimos); y la cultura, que organiza la experiencia humana y que refiere «a las formas en las cuales la gente da sentido a su vida», donde se reúne «lo mundano y lo insigne, lo ridículo y lo sublime».⁵⁰

Referida específicamente a la música tropical de la gente afrocosteña de esta zona del Pacífico sur mexicano, el concepto de fuerza cultural quiere contrarrestar,

⁴⁹ Renato Rosaldo, *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (Quito: Abya-Yala, 2000), 39.

⁵⁰R. Rosaldo, *Cultura y verdad...*, 47. Surrallés también recupera la dimensión sensitiva de la experiencia afectiva, en un esfuerzo por disolver la dicotomía naturaleza/cultura. Véase A. Surrallés, «De la intensidad...».

por un lado, la afirmación que sostiene que las culturas *otras* poseen mundos afectivos –emocionales– específicos e inconmensurables; lo que puede hacernos creer en la ilusión de culturas homogéneas, cerradas, autocontenidas y armónicas. Más bien, las culturas son «conjuntos de intersecciones», «procesos abiertos», ámbitos donde «convergen distintos procesos que vienen desde dentro y más allá de sus límites»,⁵¹ y en los que las experiencias afectivas se dan de modo diferenciado. Son también sitio de conflicto y disputa, tal como el mundo afectivo lo es. Y, por otro lado, con la propuesta de Rosaldo busco hacer contrapeso a los argumentos que biologizan y naturalizan la presencia de determinados afectos entre grupos africanos y afrodescendientes; estereotipos sobre *su* pretendida disposición natural a la música, el baile y el gozo del cuerpo.

Nos advierte Spinoza que los humanos no somos «un imperio en un imperio».⁵² Por lo tanto, y en eco con el filósofo, somos seres dotados del hábito de la vida; vivientes, corpóreos y sensibles, que estamos expuestos a la afectación del mundo en que vivimos. Así, lo biológico y lo cultural, la experiencia corporal individual y la colectiva, el esfuerzo en perseverarse y el marco de las relaciones con los otros, se imbrican recíprocamente en la incitación mutua de vivir.⁵³

Evaluación sintiente del viaje de vivir

El diario de navegación

La característica central de esta *obra viva* que son los afectos, además de que diluye esa ilusión dicotómica entre naturaleza/cultura, consiste en su papel como agentes de balance y valencia que organizan nuestra experiencia diaria. Basta un repaso

⁵¹ R. Rosaldo, *Cultura y verdad...*, 41.

⁵² B. Spinoza, *Ética*, prólogo.

⁵³ J. Butler, «El deseo de vivir...», 85.

concienzudo de nuestro día a día, de la manera en que clasificamos las experiencias, las prácticas, los recuerdos, los vínculos sociales, los sabores, olores y sonidos, los estímulos hápticos, etcétera, para descubrir que nuestra evaluación sintiente es siempre afectiva –y cultural, claro está–. Tenemos días que calificamos de «buenos» o «malos» dependiendo de si atravesamos por experiencias positivas, de alegría, goce, tranquilidad. O, en cambio, experiencias negativas, angustiantes, tristes, melancólicas, vergonzosas, irritantes. Inclusive podemos evaluar como *irrelevante* o *indiferente* el encuentro con alguien si este no nos afectó significativamente.⁵⁴

Más aún, en lo individual, un mismo suceso puede afectarnos de forma diferente a la luz de los recuerdos y nuestro presente; o hacerlo de una manera entreverada, donde varios sentimientos contrarios, hermanos y opuestos se mezclen. Por ello Marina señala que los sentimientos son «experiencias cifradas», balances continuos de nuestra situación en el mundo, con profundidades variables, con altibajos y expresiones diferenciadas.

La forma en que percibimos el mundo y en que somos afectados por él y al mismo tiempo, le otorgamos sentido, adquiere –en palabras de Damasio– una forma de *relato*, un tipo de secuencia significativa en la que se hilvanan objetos y acontecimientos interrelacionados en el tiempo y el espacio: «La vida está hecha de una infinidad de relatos, sencillos y complejos, banales y significativos, que describen todo el ruido y la furia y la tranquilidad de nuestras existencias, y el hecho de que así sea está profundamente cargado de significado».⁵⁵

Nos narramos a nosotros mismos el relato de nuestra existencia, del cual somos protagonistas, acompañados siempre por los afectos que se despliegan ubicuamente. A veces estos relatos pueden ser límpidos y concisos, otras veces son borrosos y con tachaduras; y otras más no contienen palabras: están hechos de

⁵⁴ La indiferencia «aleja del corazón los movimientos impetuosos», según el *Panlético. Diccionario universal de la lengua castellana* de Juan de Peñalver. J. A. Marina y M. López, *Diccionario de los sentimientos*, 57.

⁵⁵ A. Damasio, *El extraño orden...*, 133.

imágenes, sensaciones o percepciones que tienen su propia lógica y coherencia. Si los afectos son constitutivos del sentido que damos a nuestras experiencias, necesariamente son también performativos: en el acto de narrar(nos), generamos aquello que se nombra. Y este relato en acto, aunque se trate de nuestra vivencia más íntima, también está dirigido hacia los otros; porque – de nuevo – la afectividad es siempre relacional y no puede darse más que en el contacto.⁵⁶

Este diario de navegación del día a día demuestra que organizamos las experiencias –nunca de forma definitiva y fija– según su afectación positiva o negativa, de placer o displacer; y de acuerdo a nuestros propios esquemas culturales y morales y los particulares mundos sensorios gestados. Pero también lo hacemos de acuerdo a la situación de nuestra propia *experiencia encarnada*. Por ello, a lo largo de esta pesquisa me resultó imprescindible recurrir a los relatos de tales experiencias encarnadas. Es decir, de los discursos sobre el transitar de su existencia en acto; la vivencia sentida (afectiva y sensiblemente) *sobre, con y de* la música tropical, que aparece en forma de retazos de sentido⁵⁷ y que se pasea por los recuerdos, el presente y las expectativas y deseos futuros.

Y estos relatos sentidos, pese a la inexportabilidad de sus *qualia*, están atravesados por historias concretas y compartidas, que incorporan, además, aspectos cognitivos y conativos de entramados sociales particulares.⁵⁸ En palabras de Rosaldo: experiencias encarnadas (sensorias y afectivas) que responden a intersecciones transitadas específicas de quien las vivencia y narra; pero cuyo sentido también resuena colectivamente.

⁵⁶ S. Ahmed, *La política cultural...*, 149-151.

⁵⁷ La noción de «retazos de sentido» o «retazos discursivos» la retomo de Ramón Ramos Torre, «Futuros sociales en tiempos de crisis», *Arbor* 193, no. 784 (2017): a378. Conviene precisar aquí que por *discurso* se entiende al «lenguaje puesto en acto» que se expresa en forma verbal (oral o escrita) o no verbal (gestos, movimientos del cuerpo); icónica (a través de gráficos, dibujos, fotografías); semiótica y sensorial (sonidos, sabores, olores, texturas, etcétera); o multimodal, es decir, una combinación de las anteriores. Eva Salgado, *Los estudios del discurso en las ciencias sociales* (México: UNAM, 2019), 14.

⁵⁸ Priscila Cedillo, «El género en clave sensorio-afectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción», en *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, coord. Olga Sabido (México: CIEG/UNAM, 2019), 71.

Vaivenes y cartografías

Cualesquiera que sean las modalidades afectivas y los modos en que se relatan, estas tienen implicaciones cruciales para la vida misma de los sujetos y de su relación con el mundo que habitan. Damasio, por ejemplo, afirma que las emociones son la expresión mental del proceso homeostático del cuerpo: nos dicen cómo nos sentimos, nos *alertan* del peligro, el dolor y el malestar, nos *dirigen* hacia lo que nos provoca bienestar, placer, confortabilidad.⁵⁹ Y es que el elemento que define intrínsecamente a los afectos es la *valencia*. Esto ya lo había establecido Spinoza siglos atrás, quien señaló esta característica en relación al *conatus* o empeño de conservación que es inherente a todo ser vivo: los afectos, al valorar positiva o negativamente las afecciones del cuerpo (las impresiones y efectos de otros cuerpos en nosotros), son sextantes sensibles del equilibrio de las potencias con las que se puede actuar, si estas disminuyen o se amplían.

Damasio, siguiendo sus huellas, afirma que el contenido de las emociones siempre refiere al equilibrio de la dinámica orgánica y corporal en la que surgen y se activan. Los mismos sentimientos, en su componente subjetivo e íntimo, «cartografían» el interior del organismo (el estado de los órganos y de los procesos internos); y en esta representación del interior (la experiencia de la sensación) está infundida la valencia, que nos permite entender una experiencia como agradable o desagradable «o situada en un lugar cualquiera entre la gama que une estos dos extremos».⁶⁰ Pero es importante destacar el bucle al que me he referido antes, y que no se trata solamente de experiencias viscerales, pues «nuestra relación con nuestras vísceras no es directa, sino que está mediada por ideas que ya están implicadas en

⁵⁹ La homeostasis es «el conjunto fundamental de procesos que se hallan en el corazón mismo de la vida», «el poderoso imperativo, carente de reflexión o expresión, que permite a cualquier organismo vivo, pequeño o grande, resistir y prevalecer». A. Damasio, *El extraño orden...*, 143.

⁶⁰ A. Damasio, *El extraño orden...*, 147-148.

las mismas impresiones que nos hacemos de otros y en la manera en que dichas impresiones emergen como cuerpos». ⁶¹

Además de la valencia, Marina nos habla de otra función vital de los afectos: el *balance*, una metáfora para «subrayar que el estado sentimental informa lacónicamente de una situación compleja», un continuo informe de nuestra experiencia vivida. ⁶² Con un proverbio igbo, Chinua Achebe nos dice: «la vida es como un cuenco de ajeno del que uno bebe a pequeños sorbos sin poder parar». ⁶³ El regusto amargo –en este caso– es ineludible al catar el sabor agradable o desagradable (según la experiencia de quien bebe); sorbo a sorbo, día a día, existiendo en acto afectivamente y sin poder parar.

Pero estas funciones evaluativas no se reducen solo a darle una valencia positiva o negativa a las afecciones que se provocan en la interacción con las cosas y seres del mundo. Como sostiene una de las principales tesis de Ciompi, los afectos no sirven solo de acompañamiento de las acciones y los comportamientos de forma ubicua o ineludible, sino que de hecho los guían y organizan. Es decir, tienen un «efecto conmutador» de la experiencia, crean «rieles cognitivo-afectivos», *coloreados* por ciertas emociones dominantes. Estos rieles, sin embargo, no son configurados mecánicamente; más bien, su efecto conmutador radica en que *organiza* la información sensible recibida en la experiencia de los sujetos: qué es lo que se focaliza; la manera en cómo adquiere una dirección u otra. Y así, van gestándose esquemas afectivo-cognitivos que, de establecerse, se convierten en rieles que delimitan los márgenes de lo que tiene sentido (y lo que no); y con ello canalizan las apropiaciones del mundo, configurando formas de ser, sentir y estar en el mundo y con los otros. ⁶⁴

⁶¹ S. Ahmed, *La política cultural...*, 135.

⁶² J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 27.

⁶³ Chinua Achebe, *Me alegraría de otra muerte*, Trilogía Africana (México: Penguin Random House, 2014), 265.

⁶⁴ L. Ciompi, «Sentimientos, afectos y lógica afectiva...».

Como ya mencioné, tales efectos conmutadores, junto con el componente energético necesariamente imbricado, tienen funciones evaluativas (qué afectos desgastan o aumentan más nuestra energía, cuáles nos impulsan a seguir nuestros proyectos y cuáles los limitan, por ejemplo). Su conjunción es el fundamento para una especie de economía cognitiva, orgánica y afectiva que permite expresar y gestionar el desgaste energético-afectivo, la dirección de la atención, el trabajo de la memoria y el comportamiento: condiciones necesarias para reducir la complejidad de realidades que ofrece el mundo.

Sin embargo, conviene advertir que no se trata de que vivamos una existencia que continuamente valora y calcula –consciente y deliberadamente– las valencias positivas/negativas de los seres, objetos y situaciones. Más bien, que en la experiencia encarnada en la que sentimos y dotamos de sentido, y en consecuencia con nuestro *conatus* –como ese esfuerzo en perseverar(nos) en la existencia– procuramos aquello que acreciente su potencia.⁶⁵

Esta última idea, presente en Spinoza, se relaciona con lo que Marina define para los sentimientos, al considerarlos como «el balance consciente de nuestra situación», en cuyos «mecanismos de percatación» intervienen varios factores, como el estado físico en que nos encontremos, nuestros deseos y proyectos, el sistema de creencias del que dispongamos y las experiencias anteriores que hayamos atravesado:

Los sentimientos son puntos de llegada y punto de partida. Son resumen y propensión. Resultan de la acción pasada y preparan la acción futura. Los sentimientos inician una nueva tendencia. Disponen para la acción o la inacción, que es también un modo de comportarse [...] El sentimiento es una experiencia consciente, que sintetiza los datos que tenemos acerca de las transacciones entre mis deseos, expectativas o creencias, y la realidad.⁶⁶

⁶⁵ B. Spinoza, *Ética*, III, proposición 28 y su demostración.

⁶⁶ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 36.

El efecto conmutador, las funciones de balance y de valorar la valencia de los afectos nos brindan una suerte de *sistema afectivos, constelaciones o esquemas sentimentales* –este último término de Marina– que nos permiten colocarnos y movernos en el mundo. Aunque aquí prefiero hacer uso del término *constelaciones afectivas* para referirme a estas mismas mallas de sentido y orientación, pues continúa con la metáfora del movimiento abierto, que solo se nos revela quieto en *apariencia*.

Las constelaciones afectivas funcionan como una especie de cartografías atravesadas por rieles cognitivo-afectivos –en sintonía con Ciompi–, por medio de los cuales interpretamos y significamos situaciones de la realidad; pensamos y actuamos con su guía. Esto es así porque, al basarse en el principio del movimiento, los afectos (emociones, sentimientos) «modifican el pensamiento, la acción y el entorno»; y a su vez, la acción modifica el pensamiento, el entorno y los afectos; el entorno influye en los afectos sentidos, sus pensamientos asociados y las acciones suscitadas; y determinados pensamientos influyen en nuestros afectos, dirigen nuestro actuar y modifican la percepción de nuestro entorno.⁶⁷

Todo este proceso es vivenciado directamente por los individuos, en un eco íntimo, pero como apunté desde el inicio, siempre en una vinculación con el mundo y con los otros. Por tanto, es constituido y constitutivo, performado y performativo, con implicaciones en la configuración de las relaciones sociales, en las prácticas que tejen mundos culturales donde adoptan una resonancia colectiva, como también apuntala Ahmed.

Por su parte, Ciompi señala que los rieles cognitivo-afectivos que se establecen para situaciones particulares van generando «mundos» completos que operan con los mismos principios, dominando *aparentemente* a una sociedad o época determinada. Así, suele hablarse de sociedades o épocas de confianza, de miedo, de esperanza, etcétera. Esto no quiere decir que tales mundos se establezcan de una vez

⁶⁷ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 27.

y para siempre: se reactualizan y pueden modificarse. Por ejemplo, podríamos pensar qué rieles se fueron tejiendo con la pandemia derivada de la enfermedad por coronavirus COVID-19: ¿cómo han cambiado los rumbos de nuestras experiencias afectivas? ¿cómo dirigimos nuestro andar en este nuevo mundo pandémico del encierro, la distancia de los cuerpos, los rostros cubiertos?

Puede decirse que la misma dinámica y configuración de los grupos va tejiéndose con base los principios e implicaciones de estos rieles, a modo de constelaciones afectivas que modelan y confeccionan características y valores al mundo de las personas que le habitan. Bajo su régimen, los comportamientos, creencias, redes semánticas, los modelos ideales y reales, los patrones y prácticas, como las mismas emociones y sentimientos, son valorados en función de si son adecuados o inadecuados, si son pertinentes o significativos. Al estar modelados histórica y culturalmente, tales constelaciones no son necesariamente armónicas u homogéneas a nivel intergrupar, es decir, no están exentas del conflicto y la disonancia.

Además, tales constelaciones afectivas están intervenidas por las variaciones individuales y situacionales, por ritmos inherentes a cada cual, dependiendo de su lugar transitado en el entramado social. A esta diferenciación en la experiencia encarnada del sentir es a lo que Rosaldo le llama «intersecciones ocupadas»: trayectorias por las que los individuos transitamos en tanto –como sugiere Ingold– somos un andando y un camino. A decir de Marina, en las formas y modos de nuestros afectos intervienen cuatro elementos, cuyo contenido cambia continuamente pero no así su «estructura»: 1) la situación real, 2) los deseos, 3) las creencias y expectativas, 4) la idea que el sujeto tiene de sí mismo y de sus capacidades.

La interacción entre estos, como respuesta a la frustración del encierro pandémico, por ejemplo, alumbrará constelaciones de tristeza, ansiedad, angustia, ira, inseguridad o cualquier otro sentimiento emparentado o contrario. Los cuatro factores enunciados por Marina son los «elementos coyunturales», mientras que los

«elementos estructurales», aquellos que no cambian o son difíciles de cambiar, refieren a cosas tales como el temperamento, el carácter o la personalidad de cada cual; y tendrán también un papel central en el modo de afrontar las situaciones.⁶⁸

Sea como sea, las constelaciones afectivas íntimas o en resonancia comunal, como los mundos a que dan lugar, poseen un entramado de afectos particular; un determinado complejo de emociones y sentimientos encarnados y sentidos, sin ser por ello cerradas y autocontenidas, y menos aún una proliferación caótica o un galimatías afectivo. Por el contrario, este entramado responde a una lógica, a patrones, normas y valores establecidos. Nos dice Sartre, al igual que lo hacen en sus propios términos Spinoza, Scheler y Ciompi, que los fenómenos afectivos poseen «sus estructuras particulares, sus leyes de aparición, su significación. No puede proceder desde fuera de la realidad-humana», pues es el ser humano «el que asume su emoción; por consiguiente *la emoción es una forma organizada de la existencia*».⁶⁹

Como seres vivos-corpóreos- sintientes, pertenecientes a la misma especie, compartimos necesidades y problemas comunes, ante los que nos colocamos y respondemos afectivamente, pero su concreción específica se hace diferenciadamente según el transitar de una época, un modo cultural, o un lugar social en una sociedad determinada.

Esta conjugación de la afectividad que relaciona el orden sintiente con el social y cultural ha sido objeto de estudio desde las pioneras observaciones de Spinoza, y ha trasminado disciplinas tan variadas como la filosofía, la antropología y la física más actual; en la medida que conecta, integra y unifica lo orgánico con lo social, la experiencia individual con la colectiva, lo público con lo privado, el pasado y el futuro. En ella fincamos nuestra apropiación del mundo y su experiencia; con ella organizamos nuestra realidad acorde a las maneras como las sentimos y evaluamos: si provocan placer o displacer, si son deseadas o indeseadas. Y así vamos moviéndonos por la vida, narrando sensible y afectivamente nuestros relatos

⁶⁸ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 103.

⁶⁹ J. P. Sartre, *Bosquejo...*, 7, las cursivas son mías.

experienciales. Nuestro actuar y nuestro pensar, la manera como nos integramos a una comunidad y nos identificamos con ella, se ven incididos por ello a un nivel constitutivo (y performativo). El mundo – tal como lo percibimos y apreciamos – se transfigura con nuestros sentimientos, afectando nuestra forma de mirar, escuchar y sentir. Y es que, «¿No es secreta astucia de este mundo sigiloso el incitar a los amantes para que todas las cosas se transfiguren en sus sentimientos?».⁷⁰

Vivir y experimentar este mundo sigiloso significa un complejo de fenómenos que integran dimensiones orgánicas, mentales, corporales expresivas, psicológicas y subjetivas, sociales y culturales; las cuales ponen en movimiento el «corazón y sus pasiones [...] [ante] los múltiples intereses de este mundo».⁷¹ Con sus variadas formas de darse (como sentimientos, emociones y querencias, llanamente conjugados como afectos) damos cuenta de las realidades afectantes, que son precisamente esto porque su ingreso a la experiencia, su percepción, organización y evaluación, son realizados *grosso modo* bajo una sintiencia afectiva, emocional y sentimental que es encarnada.

Esto es, no sólo expuesta al modelaje cultural en términos abstractos, sino abierta y dispuesta a ser afectada, balanceada, movida y conmovida. Las mismas tramas y vaivenes culturales están tejidos con afectos, emociones y sentimientos; pues al incidir en las percepciones y cogniciones, sensaciones y pensamientos, impulsan y moldean las reacciones y comportamientos, y condicionan las formas de relación con nosotros mismos y con los demás. De ahí que sean fundamentales para organizar y darles sentido a las interacciones y prácticas sociales. Y, con ello, para la configuración de la identidad de los grupos y para el tipo de relaciones armónicas y disonantes (de dominación, subalternidad, expoliación) establecidas entre ellos: cuestión última que aquí, por fincarse en los juegos de poder entre grupos, refiere a su dimensión política.

⁷⁰ Rainer María Rilke, «Novena elegía», *Elegías de Duino*. Tomado de la versión bilingüe de Juan Rulfo (Madrid: Sexto Piso, 2015), 111.

⁷¹ M. Scheler, *Gramática de los sentimientos*, 63.

A son de mar: música, afectos y política

Para cerrar este primer capítulo, a *son de mar*,⁷² es necesario hacer más contundente la siguiente declaración: la apropiación afectiva y sensible del mundo tiene, insoslayablemente, implicaciones de poder. *Dar sentido* al mundo es darle a cada ser existente *su lugar*, lo que nos imbuje de una suerte de dominio sobre él. Pero, además –como he venido apuntando hasta aquí–, en tanto la afectividad es necesariamente relacional y exige de nosotros una apertura al mundo y sus existentes, toda experiencia afectiva (que es la experiencia originaria) es siempre una historia de contactos, enlaces y proximidades.

Estos contactos pueden ser positivos y amorosos, pero también pueden ser odiosos y negativos. La percatación, el reconocimiento de mi cuerpo siendo afectado por otros cuerpos, va creando efectos de frontera entre mi cuerpo y el mundo, entre el adentro y el afuera.⁷³ Pero al unísono, va creando vínculos y enlaces; enredos tiernos y cruentos que evocan historias pasadas, porque no sentimos «en el aire»; sino que ese vernos afectados se instala en los rieles y las constelaciones afectivas (compartidas) que nos anteceden. Y así mismo, los cuerpos que nos afectan no solamente son diferenciados, sino que van constituyéndose de manera jerárquica: en nuestros relatos, en el nombrarles, performativamente van tomando modos odiosos o amables.⁷⁴

⁷² En el argot náutico, tal expresión se refiere a la rutina de preparar la embarcación para zarpar o enfrentar el mal tiempo.

⁷³ S. Ahmed, *La política cultural...*, 54.

⁷⁴ S. Ahmed, *La política cultural...*, 143.

Borrascas de la alteridad afrocosteña

Ya había advertido Adrienne Rich que «cuando alguien con la autoridad, digamos, de un profesor describe el mundo y tú no estás en él, se produce un momento de desequilibrio psíquico, tal como si te miraras al espejo y no vieras nada».⁷⁵ La ausencia de los afrodescendientes y *lo negro* en la historia nacional «oficial», en los rituales patrios y en general, en los regímenes de representación de *lo mexicano*, da cuenta de este viejo espejo, opaco por el paso de los años. Sentirse fuera-de y sentirse, además, percibidos como extraños por los otros es, desde luego, un desequilibrio de historias escritas con tinta indeleble y sin espacio en los márgenes.

Este sentimiento de extrañeza que se suscita en el encuentro con los otros puede tomar dos modos, en consonancia con las valencias positivas y negativas de la experiencia afectiva, y que aquí se nombran *amor* y *odio*. Cada sociedad y cada grupo confecciona y establece modelos de identificación-diferenciación y exclusión-inclusión para su relacionalidad con los demás; esquemas que están directamente engendrados por la experiencia encarnada de sus afectos en nuestro cuerpo y las impresiones de esos afectos, recordando a Spinoza.

Como he venido argumentando, no solamente se trata de la vivencia sensible, sino cómo esta misma está dotada de sentido y dota de sentido al mundo y sus seres. En tanto experiencias que resuenan colectivamente, de forma compartida (no necesariamente consciente) van gestándose ordenamientos ontogénicos que prefiguran nuestras relaciones con la alteridad. A estos modelos ontogénicos Emma León les nombra *esquemas de sentido sensible*, los cuales forman parte de disposiciones grupales historizadas, integradas a sistemas socioculturales específicos, que regulan y modelan los modos de la experiencia afectiva frente a la alteridad. Y, en el caso específico que aquí se trata, los modos de la experiencia afectiva y sensible frente a los cuerpos racializados como negros. Tales esquemas están alineados de acuerdo a un *ordo amoris* —en términos de Scheler—, es decir, el «orden de las cosas que

⁷⁵ Adrienne Rich, *Invisibility in Academe*, citada en R. Rosaldo, *Cultura y verdad...*, 19.

pueden ser amadas y, por tanto, de las cosas que no pueden serlo».⁷⁶ En este ordenamiento, ¿qué lugar ocupa lo negro en nuestra realidad mexicana? ¿qué lugar ocupa la música tropical costeña, para propios y extraños?

Aquello que se ama, se busca, se quiere. Nos impulsa a un movimiento para acercarnos y estrechar el enlace. En cambio, lo que se odia provoca la reacción contraria: un deseo de alejamiento, inclusive de aniquilación como modo de borramiento final. Es así que los esquemas de sentido sensible de cada sociedad (y de cada época) sirven para asignarle *su* lugar a cada cual; para establecer qué tipo de constelaciones afectivas deberán desplegarse, en un amplísimo espectro que va de los polos positivos del amor, a los negativos del odio. El espejo de Rich no refleja aquello tenido por indeseable. Pero lo que sí nos cuenta es que en la constitución del sentir se confecciona el sentido que le damos a los otros y al tipo de vínculos que trenzamos con la alteridad.

Experiencia (políticamente) encarnada de la música tropical

La afectividad encarnada, como obra viva que posibilita la navegación por el mundo, se manifiesta ostentosamente en aquellos conjuros que reconcilian cuerpo y *anima mens*: la música y el baile. Medios para re-afirmarse, re-conocerse y ratificar su existencia encarnada, en acto y movimiento, baile y música adquieren halos políticos porque les expresan a los otros un modo particular de ser en el mundo, una potestad absoluta de sus cuerpos y sus sinos. La experiencia traumática y atroz de la esclavitud forzada de millones de mujeres y hombres africanos, hizo mella en sus prácticas sentidas y encarnadas. Ya fuesen prohibidas o denostadas, lo cierto es que encontraron formas para re-crearlas e inventar otras más, así de fértiles fueron sus espíritus creadores, aún en las situaciones más adversas. En medio de circunstancias hostiles y violentas, el ejercicio de creación e imaginación de prácticas como la

⁷⁶ Emma León, *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana* (Madrid: Sequitur/UNAM, 2011), 40. El despliegue de los esquemas de sentido sensible referidos a lo negro se hace en el capítulo 2.

música es, sin duda, otra expresión del *deseo vivir*, el empeño por perseverar y conservarse, nuestra condición ontológica por excelencia, como sostiene Spinoza.

No es de extrañar entonces que estas expresiones estético-políticas también devinieran en obra viva, gracias a las que fue posible soportar las tarascadas del destino y mantenerse a flote. La música tropical costeña –como expondré en el lugar correspondiente– es heredera de estos florecimientos. Sentida y gozada junto a otras prácticas instrumentales más, es una brisa reconfortante en la vida de los afrocosteños. Sin embargo, reconocer y enfatizar su práctica y disfrute no implica desvanecer las circunstancias adversas y los eventos conflictivos a los que los afromexicanos de la Costa Chica se enfrentan, como sujetos atravesados por una trayectoria racializada, generalmente menospreciada pero no necesariamente victimizante. Y a su vez, dar cuenta de lo adverso no quiere decir que toda su experiencia afectiva esté regida o determinada por ello.

Más bien, significa valorar a la música tropical costeña como una manifestación de explosiva salud creadora, «movimiento en legítima defensa»⁷⁷ que, al poner a unos cuerpos junto a otros para así poder ser regenerados –tomando palabras spinozianas–, les da fuerzas para sostenerse ante la presión que tales contextos y circunstancias provocan. Casi como si el hacer música, cantar y bailar, tuviera un efecto apotropaico contra los estereotipos degradantes que reiterativamente fragua y actualiza el imaginario occidental. Ese es uno de los elementos de su fuerza como instrumento político.

Como se verá más adelante en la tesis, la invocación de lo aural-corporal también se encuentra en las representaciones más difundidas de lo africano y lo afrodescendiente; representaciones herederas del colonialismo y la racialización decimonónica, donde se vincula *lo negro* con la expresión musical y dancística como criterio de una identidad inferior que solo se remite a ello: «hombre negro que toca y canta», «mujer negra que canta y baila». Representaciones que, por momentos,

⁷⁷ René Depestre, «Saludo y despedida a la negritud», en *África en América Latina*, rel. Manuel Moreno Fraginalls (México: Unesco-Siglo XXI, 1977), 347.

distan mucho de ser inocuas: algunas evocan seres cuya negrura se torna tan enigmática y amenazante como las profundidades de un océano habitado por monstruos desconocidos, igual que las borrascas oscuras, que con sus movimientos trepidantes presagian naufragios que ponen en peligro la vida misma.

En eco con Judith Butler, quien discurre en torno al pensamiento de Spinoza, nuestra constitutiva apertura hacia la alteridad nos vuelve sujetos de representación, (negativa o positiva) y esos modos, en los que aparecemos y somos conjurados ante los otros, están directamente ligados con nuestro deseo de autopreservación: nuestro *conatus* también responde a los poderes que manifiestan los otros.⁷⁸ Si esto es así, entonces la elaboración negativa de la alteridad afrodescendiente atenta contra la aspiración del vivir (bien), disminuyendo las potencias de este deseo. Pero otras veces, aumentándolo como respuesta defensiva. En la ola de movimientos afro-reivindicatorios y de demanda de re-conocimiento en América, la fuerza cultural de sus prácticas musicales –la prolongada intensidad con la que son vividas– las configuró como armas de lucha muy potentes, empleando este estereotipo a su favor y de paso, revirtiéndolo, catalizando otra serie de procesos identitarios que habría que explorar.

Es precisamente en este marco en donde se trasluce la dimensión política y ética de este trabajo. Si como señala Rosaldo, la fuerza cultural y la intensidad sintiente y afectiva muestra qué tan conectados están los grupos con sus prácticas, la tarea es develar el papel que juega la música tropical costeña para su ser-en el mundo como gente afrocosteña; en medio del racismo, el rechazo y silenciamiento blanco-mestizo. Cómo es que sus cuerpos, constituidos y atravesados por historias de una alterificación negativa, hacen de la tropical costeña una forma de situarse y afirmarse, en el marco de las relaciones de poder que atraviesan toda su trayectoria histórica en nuestro país. Cómo es que esta práctica musical y su vivencia encarnada y sentida se expresan en relación con otros grupos, los que puede que escuchen y

⁷⁸ J. Butler, «El deseo de vivir...».

disfruten de este mismo tipo de música pero con una relevancia, tono e intensidad diferenciada;⁷⁹ o aquellos otros que la escuchan pero desconocen, o inclusive, desprecian la fuente humana y cultural de la cual provino.

En resonancia con varias voces, en este capítulo he insistido en que el carácter privado y subjetivo de la afectividad no está exento del modelaje ejercido por estructuras sociales y culturales, y aquí añado: jerarquizantes y racializantes. Su sentido vivenciado encarnadamente depende de la posición del sujeto en sus interacciones transitadas, como sostiene Rosaldo, lo que implica tener en cuenta la particular historia que atraviesa a dichos cuerpos. Los afectos «moldean las ‘superficies’ de los cuerpos individuales y colectivos. Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros».⁸⁰ No salimos ilesos del encuentro.

«Soy porque somos, y porque somos, soy» reza la máxima del ubuntu; pero soy porque tengo un cuerpo que existe tal como lo siento, afectado de múltiples y diversas maneras – nos alumbró Spinoza –. En su interacción y comunión con otros cuerpos, se modifica y adopta realidades nuevas: «mi cuerpo que percibe el sol es un cuerpo-sol»,⁸¹ y esto es posible porque, al fin y al cabo, como dijo una vez Ousmane Sembéné, padre del cine africano: «somos nuestro propio sol».

La travesía por este mar de afectos y sentires musicales hechos cuerpo, involucra historias terribles o asombrosas. Enlaza a una «socialidad de la emoción» (es decir, la circulación de los afectos entre *sus* cuerpos y objetos)⁸² cuya constante re-ubicación y continuo devaneo se mueve en los oleajes transitados del poder, con la asimetría y la pugna como rasgos dominantes siempre presentes. Como refiere

⁷⁹ Una característica de la música tropical costeña resaltada por gustosos que la investigan, como Eduardo Añorve Zapata, es que desborda fronteras: geográficas, de cultura, de lengua, de clase y de dermis. En la Costa Chica este estilo musical es escuchado por hombres y mujeres de matrices culturales diferentes a la negra costeña (mestizos y de pueblos originarios); sin embargo, la apropiación y relevancia que le otorgan no es la misma en cada caso, como en capítulos siguientes intentaré mostrar.

⁸⁰ S. Ahmed, *La política cultural...*, 19. Mía Couto nos advierte: «Al final somos cazadores que a sí mismos se hieren con su azagaya. En el lanzamiento certero va siempre algo de quien dispara». M. Couto, *Cada hombre...*, 11.

⁸¹ Ariel Suhamy y Alia Daval, *Spinoza por las bestias* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016), 60.

⁸² S. Ahmed, *La política cultural...*, 34.

Rosaldo, a través de la fuerza de esta profunda socialidad afectiva se «enfatisa la diversidad humana, el cambio histórico y la lucha política».⁸³

En tiempos de lucha por el re-conocimiento de los afroamericanos (un *re-* que ratifica la existencia, el derecho a la diferencia y a la pertenencia) ante la explotación, el saqueo, racismo y políticas de muerte, la insistencia en la cualidad de afectación positiva de la música tropical costeña tiene todo de político, aunque se exprese en una corporalidad diferente a las danzas de guerra. La manera como se llevará la navegación por estos y otros mares quedó explicitada en la Introducción, en el rubro correspondiente a la estrategia metodológica, donde se incluyen los criterios derivados de la propuesta de Renato Rosaldo, felizmente complementados con los otros autores aquí referidos.

Conviene mencionar que, por todo lo desplegado anteriormente, en la ruta de investigación que aquí presento se toma al fenómeno de la afectividad encarnada como un ángulo de lectura y escucha central para abordar uno de los ámbitos fundamentales de la vida de la gente afroamericana de la Costa Chica: las formas que adopta su socialidad afectiva, con énfasis en la expresión de su sintiencia en relación con los episodios músico-bailables donde tiene lugar la escucha y disfrute de la tropical costeña.

En esta ruta, la descripción y el análisis de la expresión sónica, afectiva y performativa de dichos episodios se vincularán con el tipo de situaciones, relaciones y procesos que atraviesan la experiencia de las mujeres y hombres afrocosteños, desde una perspectiva político-cultural. Específicamente, el papel de su vivencia músico-afectiva en su sentido de pertenencia e identidad; las relaciones asimétricas que atraviesan, inter e intraculturalmente; las construcciones de alteridad negativa; los rechazos y apropiaciones de las representaciones hegemónicas sobre ellos; así como las pugnas por sus propias narrativas de autorrepresentación no estereotipadas — o tal vez sí, pero en sus propios términos.

⁸³ R. Rosaldo, *Cultura y verdad*, 17.

De ahí que este trabajo deje fuera las discusiones sobre los planos evolutivos, biológicos, psicológicos o neurológicos sobre las llamadas «emociones básicas», y no suscriba la posición culturalista que pretenda ver una «afectividad afrocosteña» claramente delineada, limitada o encapsulada en sí misma. La discusión se sitúa en el plano de lo afectivo como obra viva, cultural y encarnada, del ser-estar (políticamente) en el mundo, con fuerza e intensidad cultural rosaldiana.

Para soltar amarras, es imprescindible, entonces, hacer un recorrido por los discursos, relatos y representaciones que históricamente han moldeado a los africanos y los afrodescendientes como seres-carne, seres-pasión, seres-música. Las inocentes metáforas náuticas a la que aquí se recurre, adquieren un carácter distinto en la crónica que continúa. Las historias que siguen a continuación penetran los «cuerpos negros» y los ojos que los des-cubren. Y es que, como dice Marina, no nacemos como páginas en blanco: «A ustedes y a mí nos parieron con mucho texto ya escrito en nuestros organismos, escritura que, como un palimpsesto, podríamos descubrir a la luz adecuada».⁸⁴

⁸⁴ José Antonio Marina, *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu* (Barcelona: Anagrama, 2007), 37.



Figura 3. Fotogramas de *La Negra*, dir. Jorge Pérez Solano, 2018 (escena del minuto 27:14 al 27:45).

2

Repulsa y maravilla. Música y baile en pleamar

Una cosa cualquiera puede ser, por accidente, causa de esperanza o de miedo

BARUCH SPINOZA

Por favor, intenta recordar que lo que ellos creen y lo que hacen, y lo que te hacen, no es una prueba de tu inferioridad sino de su falta de humanidad y de sus miedos. [...] Cualquier trastorno del universo asusta, porque atenta profundamente contra el sentido que tenemos de nuestra propia realidad. Pues bien, el hombre negro ha funcionado en el mundo del hombre blanco como una estrella fija, una columna inamovible: y conforme abandona el lugar que le han asignado, ceden los cimientos del cielo y la tierra.

JAMES BALDWIN

Todos los cuerpos están atravesados por historias. Y en ese entreverarse, el sentimiento, lo sensible y lo sentido se conjugan y constatan. La obra viva de este escrito, tal como expuse antes, es la afectividad encarnada y al unísono, la música tropical conjurada en el cuerpo de la gente afrocosteña. En este capítulo de vaivenes el movimiento es el sino: del sonido, de la carne, de las fantasías, de lo fausto y lo infame. Lo que aquí se quiere es hojear los relatos de música y baile que se han tejido sobre africanos y sus descendientes en diáspora, historias de maravillas y repulsas, repetidas incansablemente desde hace mil años, pero no por ello exentas de cuestionamiento. Toda estrella llega a su muerte y, como auguró Baldwin, la digna lucha hará ceder los cimientos del cielo y de la tierra.¹

¹ James Baldwin, «Mi mazmorra cedió: carta a mi sobrino en el centenario de la emancipación», en *Cuerpo político negro*, comp. Mireia Sentís (Madrid: ediciones del oriente y el mediterráneo/BAAM, 2017), 23.

La alteridad y lo aural

Nuestra apertura y expectación hacia el mundo es siempre sensible, sentida y dotada de significado, sostuve páginas atrás. Al sentir nos dirigimos *hacia algo o alguien*, nos movemos, nos percatamos de ese movimiento y le damos sentido.² La forma originaria en que captamos el mundo y somos afectados por él es a través de la percepción sensorial, la cual no es un acto físico «transparente», sino que es al unísono cultural e histórico, fisiológico y aprendido.³

El experimentar el mundo no puede escapar de las producciones de sentido, ni de las vivencias y formas de nombrar que (de)limitan fronteras y alcances entre yo y lo que me rodea (y con lo que me encuentro ineludiblemente ligada); confeccionando así valoraciones y pertenencias. Por lo que la percepción sensorio-afectiva es, además, inexorablemente política: en el contacto con los otros cuerpos del mundo vamos delineando fronteras;⁴ nos ubicamos en planos de interacción, esquemas de sentido sensible que prefiguramos nuestra orientación odiante o amorosa hacia los otros — como expuse un capítulo atrás —, lo que de paso nos transforma y confecciona.

De todos los sentidos que poseen los seres humanos, en este capítulo busco convocar especialmente (pero no solo) a uno: el sentido del oído, que imbrica a los fenómenos del sonido y la escucha, y que se relaciona directamente con la experiencia sensorial de la música. Si, como expuse líneas antes, la afectividad encarnada integra la experiencia sensible del mundo, el acto de escucha es asimismo encarnado. Es también un acto «situado», *por y en* las intersecciones transitadas de los sujetos — para recordar a Rosaldo —. Además, nos dice Ana Lidia Domínguez, es

² El latín *sentire*, de donde proviene «sentir», se vincula a la raíz indoeuropea *sent-*, «dirigirse a». Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos* (Barcelona: Anagrama, 1992), 16. No hay que olvidar la existencia de las «señales adumbrativas» que *pasan* por detrás de la consciencia, como señala Edward T. Hall. *La dimensión oculta* (México: FCE, 1972). Y *percatarse*, si se sigue a Husserl, es también una forma de conocimiento, un conocimiento *sensible*.

³ Constance Classen, «Fundamentos para una antropología de los sentidos», *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 153 (1997): 401-412.

⁴ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM/CIEG, 2015), 42-43.

un fenómeno *mediado*, «porque se trata de una actividad condicionada por una diversidad de circunstancias de índole fisiológica, simbólica, tecnológica y contextual».⁵ La escucha es otro modo de captar y dotarle de sentido al mundo. La auralidad, como cualidad de lo *aural* (de *auris*, ‘oreja’), se refiere a la experiencia en la que el cuerpo sensible y sentido se vuelca expectante a los sonidos y la resonancia de las cosas y, en dicha experiencia de escucha encarnada, se posiciona en el mundo, siempre en abierta relación con los otros.⁶ Ya no se trata meramente del acto fisiológico de oír, sino de cómo aquello que se escucha (o decide no escucharse) es dotado de sentido y significación; de cómo es ordenado en determinado espectro de la experiencia sensible colectiva: *ordo auris* integrado en el orden de lo que puede amarse y lo que no – como profundizo más adelante –.

Aunque podría pensarse que la música es el *summum* del sentido del oído, la captación de los sonidos no se da únicamente a través de este: somos capaces de «escuchar» con el resto del cuerpo, de tal suerte que ponemos en juego al resto de los sentidos. De la cabeza a los pies, sentimos recorrer las vibraciones y las resonancias de las ondas sonoras; una melodía puede llegar a estremecernos (de gusto o desagrado) y erizarnos la piel; el ritmo martillea el pulso del corazón y el estómago; una pieza musical es capaz de tranquilizar, arrullar, activar, movernos físicamente de nuestro sitio o ponernos en estado de trance. Apelamos a otros sentidos para referirnos a la música: decimos que hay tonadas pegajosas, ritmos sabrosos, canciones que apestan, composiciones brillantes, sonidos que calan, ruidos que aturden.

Cuando el fenómeno aural está intrincadamente enlazado con el componente kinésico del baile o la danza, el «escuchar» se vuelve, además, movimiento en el

⁵ Ana Lidia M. Domínguez Ruiz, «El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha», *El oído pensante* 7, no. 2 (2019): 94.

⁶ La auralidad entendida como una «apertura del ser hacia la resonancia de las cosas y del ser en tanto (auto)comprensión resonante del mundo. Subjetividad en estado de apertura significa, en suma, subjetividad comprensiva, resonancia armónica, memoria en la que se reúnen los afectos». Mateo Goycolea, «Epistemología de la escucha y comprensión de sentido», en *Crítica.cl* (2017): s/p.

tiempo y el espacio, sincronía de cuerpos en solemnidad compartida o en efervescencia colectiva. O uno y lo otro mezclado. El punto es que la experiencia musical (y bailable) es siempre multisensorial, nos afecta de múltiples modos.

Señora de los sentidos

Para Casiodoro, la música logra convocar y apoderarse de todos los sentidos:

Quando saliere ésta como reina de los sentidos, adornada con sus mudanzas, los demás pensamientos huyen y hace que las demás cosas vayan fuera, para que ella, tan solamente con ser oída, deleite [...] *Regala corporalmente al alma incorpórea y la impele adonde quiere*, y a la que no puede con palabras poseer clama mudamente con las manos. Habla sin boca, y *por el obsequio de cosas que sienten prevalece* para imperar y señorearse de los sentidos.⁷

La música «regala corporalmente» porque su escucha, como toda experiencia afectiva, es siempre encarnada: se da desde y en el cuerpo (tal como lo sentimos, diría Spinoza). En su aparición «los demás pensamientos huyen», y aquí Casiodoro se refiere a los pensamientos negativos, esos pensamientos negativos que estragan las potencias para actuar. Esta cualidad de la música para drenar pensamientos dañinos, ponzoñas y dolencias, ha sido valorada desde la antigüedad y, en nuestros días, son bien reconocidos sus beneficios para aliviar el estrés, estimular la memoria o mitigar dolores. El jesuita del siglo XVII, Juan Eusebio Nieremberg, cuenta que Asclepiades acostumbraba curar con música diversas enfermedades del ánimo. O que en Grecia se mandaba tocar la lira para aliviar a los enfermos; y que en Roma se aconsejaba tocar chirimías antes de enterrar a alguien para cerciorarse que estuviera completamente muerto, pues de lo contrario, la música le haría recobrar vigor y levantarse de su lecho. Que curaba el mal de ciática, contrarrestaba el veneno de

⁷ Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza* (Barcelona: Acantilado, [1663] 2004), 36-37, las cursivas son mías.

víboras y tarántulas y hasta desterraba la peste. Es más, nos relata Nieremberg, «Jenófilo fue celebrado por [haber] vivido sin enfermedad más de ciento cinco años, no usando otra medicina que la música».⁸

La música –aquello que cada grupo considera como tal– es un medio exquisito para evocar todo tipo de afectos y mundos. A su vez, se encuentra «inmersa dentro de complejas redes de significación y afecto»⁹ que, como Marina apunta, se tratan de experiencias cifradas y codificadas cultural e históricamente.¹⁰ A su vez, el baile y la danza conjugan y son expresión de estas afecciones, y por ello, en muchas culturas no pueden concebirse separadamente de lo estrictamente sónico. Si bien, los otros seres vivos también habitan mundos con sentido, el modo humano les otorga un sitio importante a las prácticas musicales. A propósito de un *concierto de lobos*, escribe Carl Safina:

Las voces de los lobos vacilan, cambian de tono. Oscilan entre la alegría y el dolor. Es sobrecogedor. Embelesados, escuchamos su canto. Parece que, por alguna razón, *nos importa*. Nuestra reacción contrasta con la de los demás animales que, por lo general, no hacen ni caso de nuestra música. Entonces, *¿será la música (y el modo en que nos conmueve) aquello que «nos hace humanos»?* ¿Serán los aullidos la música de los lobos, hecha exclusivamente por y para ellos?¹¹

La música nos penetra y nos afecta, no importa. Si la auralidad es un modo de consciencia sentida a través del acto de la escucha, y por ende, es también un modo de conocer y construir mundo con sentido, convengamos en que la experiencia aural es un proceso activo, relacional y social; es decir, ni pasivo ni

⁸ J. E. Nieremberg, *Oculto filosofía...*, 27-29. Sobre el impacto de la música en la salud puede consultarse, entre otros: William Forde Thompson y Gottfried Schlaug, «Music can heal the brain», *Scientific American Mind* 26, no. 2 (2015): 34-41; y Michael H. Thaut, «Music as therapy in early history», *Progress in Brain Research* 217 (2015): 143-158, <<http://europemc.org/article/med/25725914>>.

⁹ David Hesmondhalgh, *¿Por qué es importante la música?* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 50. La discusión de este punto, así como el análisis detallado del vínculo afectividad-cuerpo-tropical costeña se hará en el siguiente capítulo.

¹⁰ José Antonio Marina, *El laberinto sentimental* (Barcelona: Anagrama, 1996), 31. La argumentación de la afectividad como experiencia cifrada puede verse en el capítulo 1.

¹¹ Carl Safina, *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 236, las cursivas son mías.

«puramente psicofísico», como discutí antes. Y debemos asumir también que el cuerpo y la experiencia del cuerpo (tal como lo sentimos) es, en todo caso, multisensual – como la experiencia sensible de la música nos permite entender – y que no puede separarse órgano por órgano debido a que la experiencia sintiente y nuestro *sensorium* cuidadosamente confeccionado y modelado por la historia y la cultura, nos envuelve completamente en su unicidad.¹² La *escucha* significativa, dirigida, activa y como forma de aprehender y conocer el mundo, deviene entonces en auralidad, como señalé antes. Y «el campo de la auralidad propone el entendimiento de la escucha como una práctica social y como determinante factor de mediación de las interacciones humanas»,¹³ de las relaciones y lazos constitutivos que tejemos con los otros, es decir: *escuchar* para convivir en (y con) la diferencia.

Escuchar la diferencia

Vivir en la diferencia no quiere decir vivir armoniosamente. Por el contrario, con demasiada frecuencia implica la experiencia del conflicto, del desacuerdo, del choque y la disonancia. Y desde luego, de la violencia del sometimiento y la dominación. En la experiencia aural, no *todo* lo que escuchamos está cargado de significación, ni es necesariamente valorado positiva o negativamente. Activamos (pre-conscientemente) criterios de atención que nos permiten, dada la ocasión y la disposición, seleccionar lo escuchado de entre un cúmulo de otros sonidos residuales, confeccionando así nuestra memoria sonora.¹⁴

De la misma forma, existen voces y expresiones musicales cualificadas de inaudibles, y no por el número de decibeles sino por la negativa a desplegar nuestras

¹² David Howes, prólogo a *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, coord. Olga Sabido (México: CIEG/UNAM, 2019), 12; Olga Sabido «Introducción: el sentido de los sentidos del cuerpo», en *Los sentidos del cuerpo*, 18.

¹³ Natalia Bieletto Bueno, «Lo inaudible en el estudio de la música popular. Texto de reflexión crítica», *Resonancias* 20, no. 38 (enero-junio, 2016): 20.

¹⁴ A. L. Domínguez Ruíz, «El oído...», 96-97.

capacidades para su escucha: no *puede* ser escuchada, no tiene tal *posibilidad*. Y es que la escucha tampoco es un acto en blanco, pues en tanto que es encarnada – en un cuerpo historizado, culturizado y generizado – se gesta desde/en un sujeto posicionado; por lo que hay jerarquías constitutivas que le anteceden y que el mismo acto de la escucha puede reproducir activamente.¹⁵ Hay, además, voces y músicas *otras* que son *deliberadamente silenciadas* o rechazadas (abyectadas) por aquello que resuena en ellas: cuestionamiento, burla, contradicción o subversión frente a un orden establecido, un grupo que domina, una moral imperante, un dios rencoroso, etcétera.

Como expuse en el capítulo anterior, los esquemas de sentido sensible son lógicas de ordenamiento, social, cultural e históricamente establecidas; a partir de las cuales ubicamos a las cosas y los seres y organizamos el tipo de relaciones tejidas con ellos. Es decir, son esquemas no solo simbólicos sino sensibles, a través de los cuales sentimos, valoramos y nos vinculamos con la Otredad. La experiencia aural de la alteridad, por tanto, también está orientada por los mismos principios que rigen a los afectos: criterios de balance y valencia – lo que ya señalé antes – que se mueven entre el amor y el odio, entendidos no como afectos cualesquiera, sino como «parámetros estructurantes de toda clase de emociones»; «criterios preformativos de la experiencia y, por tanto, de la manera como las alteridades [...] son incorporadas a ella».¹⁶ En este mismo sentido, puede hablarse del confeccionamiento de determinado(s) *ordo auris*, lógicas organizadoras de los fenómenos aurales en las que amor y odio son criterios constitutivos – y performativos – de la escucha encarnada de una alteridad afectante.

¹⁵ Lizette A. Alegre González, «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. Lizette A. Alegre González y Jorge David García (México: UNAM, 2021), 21-22.

¹⁶ Emma León Vega, *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana* (México: CRIM/Sequitur, 2011), 45, 46.

Así, la música, en su señorío, puede devenir en «un útil de conocimiento» que nos «incita a descifrar una forma sonora del saber»,¹⁷ de percibir el mundo, de nombrarlo, actuar y desenvolverse en él. En suma, puede incitarnos a delinear estos ordenamientos amorosos de lo que puede ser escuchado y lo que no; y con ello, de la actitud afectiva que tomamos frente a los otros. Tal vez por ello Jacques Attali declaró que la música es intuición, vía hacia el conocimiento (del otro) y campo de batalla.¹⁸ Las músicas contrahegemónicas o abyectas – es decir, lanzadas al espacio de lo inaudible, como apunta Alegre – son una muestra del campo político-aural donde se desata una «guerra de posiciones» y en donde también se tejen las historias del contacto con la diferencia.¹⁹

En los mamíferos la escucha encarnada y en acto comienza a gestarse desde el útero, en donde el oído contribuye a la conformación de ciertas nociones del espacio, como el *adentro* y el *afuera*. En el caso del ser humano, además, el aprendizaje cultural y el proceso de socialización tomarán esa materia prima para la constitución de relaciones vinculantes basadas en similitudes y diferencias: lo próximo y lejano, lo familiar y extraño, nosotros y los otros.²⁰ Los procesos de constitución y captación de la alteridad se afincan en estas comparaciones y contrastes. Por tanto, la alteridad no es una cosa en sí misma, sino que se constituye en una relación,²¹ un entrelazamiento de las diferencias que amenaza con alterarnos; que nos interpela y demanda de nosotros una respuesta, un acto.

¹⁷ Para Steven Feld la *acustemología* sería una epistemología de la escucha: el sonido como forma de conocimiento, un conocimiento en acto, en movimiento. Steven Feld, «Acoustemology», en *Keywords in Sound*, eds. David Novak y Matt Sakakeeny (Carolina del Norte: Duke University Press, 2015), 12-21.

¹⁸ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 1995), 12; 35.

¹⁹ Cuando aquí hablo de lucha por la hegemonía entiendo a esta en los términos propuestos por Stuart Hall, para quien «la hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura [...] Se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, a cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no se trata de salir de él». Stuart Hall, «¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?», en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010), 289.

²⁰ A. L. Domínguez Ruiz, «El oído...», 95.

²¹ Michael Taussig, *Mimesis and alterity: a particular history of senses* (Nueva York: Routledge, Chapman & Hill, Inc., 1993), 130.

Y es que la condición de exterioridad que a cada uno constituye como *otro para otro* – recordemos aquí a Spinoza – «no se basa en una colocación espacial o conceptual que señale la distancia y diferencia de un objeto cualquiera, sino en relaciones de interdependencia donde los límites físicos, sociales y simbólicos tienen membranas flexibles y porosas». ²² Por eso se gestan en el contacto – como enfatiza Ahmed – no solo de cuerpos sino de marcos de sentido. Acorde con Alegre, la escucha es otro modo en que la diferencia se percibe y se construye (culturalmente). De acuerdo con el *ordo amoris* y el *ordo auris*, confeccionamos el mundo también auralmente, y en tal acto sentido van fraguándose los límites y las distinciones respecto a los otros; constitutiva y performativamente se germina lo odioso, lo diferente, lo feo, lo inaudible y lo excluido. En suma, lo Otro, lo extraño – y sus contrapartes – es el resultado de una confección social de la identidad, pues recordemos que «no hay extraños *en sí*, sino extraños *para* alguien». ²³

Esto tiene centralidad aquí porque la música tropical costeña no la considero como un objeto o un producto cultural más. Desde mi análisis – que integra la estrategia de una escucha de la analista abierta a la diferencia, como expondré en su momento – en esta música se condensan y expresan distintos procesos de alterificación que llevan a la experiencia de un *nosotros* distinto de *otros*; dependiendo del lugar del entramado social que está siendo transitado por el sujeto que escucha-siente. En esta experiencia de diferenciación aural se pueden imputar valencias discriminativas, positivas o negativas (es decir, de amor u odio) que llegan a situarse en el marco de relaciones asimétricas y de subalternidad; en el tejido de relaciones estrechas, de identificación y pertenencia a una región o un grupo; o alimentarse de sentimientos de superioridad, racismo y desprecio. Para entender cómo la tropical costeña es una vía factible para explorar tales procesos y relaciones

²² Emma León Vega, «El monstruo», en *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, ed. Emma León (México: Anthropos, 2009), 64.

²³ Olga Sabido Ramos, «El extraño», en *Los rostros del Otro...*, 31. Y añade: «Como en toda percepción sensible, también aquí podemos hablar de un filtro valorativo y jerárquico que se interpone entre lo que es escuchado y el sentido que se le asigna», 51.

de alterificación, me interesa exponer algunas rutas de contacto entre con los *cuerpos negros*, que ponen de manifiesto ese ordenamiento amoroso que he venido conjurando.

El relato de nuestro paso por el mundo ha sido siempre un relato sensible sobre el encuentro con los otros²⁴ y el deseo de ese encuentro: cuerpos puestos en movimiento por la búsqueda de tierras, riquezas, alimento, seguridad o aventura. Debe recordarse que estos contactos nunca se realizan en el vacío, «no pueden ser desprendidos de las respectivas dinámicas históricas que los abarcan».²⁵ Como afirmo más adelante, en el relato sensible contado por Occidente, África se asoció con lo asombroso, lo tenebroso, la maravilla y el enigma. Desde siglos atrás y hasta el día de hoy, los africanos y sus descendientes en diáspora se tomaron como figuras absolutizadas de alteridad – con palabras de Emma León – y con ello, sus *cuerpos negros* (o más precisamente *carentes* de blancura), sus olores y sus sonidos. La música producida por aquellos seres devino entonces no solo en desagradable (y, por tanto, in-audible para los oídos occidentales); también fue tomada como parodia, ruido chirriante, expresión diabólica «menos que humana». Y al unísono con la repulsa y la desvalorización, fue asignada como *sine qua non* de la negritud y la africanidad.

Si acaso – como advirtiera Safina – «la música y el modo en que nos conmueve» el cuerpo-*anima mens* son propios de la especie humana (dado que no podemos ser conmovidos más que como humanos); si, a razón de las «pruebas etnográficas», no existe grupo ni cultura sin algo que pueda ser nombrado (de una forma u otra) *música*; y si convenimos en que bien puede ser la señora absoluta de nuestros sentidos, ¿por qué terminó por atribuírsele como característica esencial a una fracción de la especie humana, sin otra razón más que ciertas marcas en el

²⁴ «El encuentro con el Otro, con personas diferentes, desde siempre ha constituido la experiencia básica y universal de nuestra especie». Ryszard Kapuscinski, *Encuentro con el otro* (Barcelona: Anagrama, 2007), 11-12. Este Otro no se limita a la especie humana, incluye a todo tipo de creaturas y modos de lo real (siguiendo a Spinoza): animales alter-humanos, minerales, vegetales, fuerzas de la naturaleza, seres mágicos e imaginarios, espíritus y antepasados. Es decir, toda una gama de seres no-humanos, sobrehumanos, sobrenaturales, vivos y no-vivos, con quienes mantenemos relaciones abiertas, entrelazadas, dinámicas y actuales dentro de nuestro orden de lo existente.

²⁵ Esteban Krotz, *La otredad cultural entre utopía y ciencia* (México: UAM/FCE, 2004), 61.

cuerpo, elegidas arbitrariamente? ¿Cómo pasó esto a ser una condena, y luego, bálsamo contra esta herida?

Iban cantando por la herida (de un monstruo con hambre insaciable)

¡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.²⁶

Se le ha llamado *middle passage* o la *travesía del Atlántico medio* a la dolorosa y terrible experiencia de millones de mujeres, niñas, niños y hombres africanos secuestrados y esclavizados para trabajar en otras tierras: la trata transatlántica, ese crimen de lesa humanidad que todavía hoy no se denuncia lo suficiente. El *middle passage* designa entonces «desde el punto de vista del esclavo, el paso del océano tras la marcha forzada que le ha conducido hasta el barco negrero y antes de las nuevas pruebas que van a convertirlo en un forzado de por vida».²⁷ Se estima que 12.5 millones de seres humanos fueron secuestrados de África con este propósito, pero una neblina impide conocer el número de todos aquellos que murieron en pleamar.

Este viaje nefasto comenzaba tierra adentro, con las razias²⁸ al interior del continente africano, seguidas del tortuoso camino hacia las costas de Senegambia,

²⁶ Jorge Artel, *La voz de los ancestros*.

²⁷ Catherine Coquery-Vidrovitch y Éric Mesnard, *Ser esclavo en África y América entre los siglos XV y XIX* (Barcelona: Casa África, 2015), 122. Al cotejar el número de seres humanos embarcados con el número de aquellos que desembarcaron, se estima que alrededor de 1.8 millones de africanos murieron durante la travesía en el periodo que duró la trata transatlántica. Sin embargo, estas cifras no incluyen a las víctimas mortales de los viajes de tierra adentro hacia las costas de África, así como tampoco el comercio ilegal y de contrabando. Véase el monumental trabajo de Hugh Thomas, *La Trata de Esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870* (Barcelona: Planeta, 1998) y el sitio web *Slave Voyages Data Base*, <<https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>>.

²⁸ Incursiones al interior de África que culminaban en emboscadas violentas para secuestrar a futuros esclavizados. Antes de la intervención europea, la esclavitud en África era bien conocida, ya fuese por el comercio transahariano o por la esclavitud doméstica practicada entre ciertos pueblos. Había grupos con amplia experiencia en la práctica de razias, conocimiento valioso que los europeos supieron aprovechar en su beneficio, al establecer alianzas y tratos directos con los jefes y líderes de estos grupos. La trata colonial transatlántica se diferenció de la esclavitud interna no

Sierra Leona, Costa de Marfil, Costa de Oro, Benín, San Tomé, el Congo y Angola;²⁹ donde esperarían hacinados en barracones (a veces meses enteros) hasta ser conducidos a las fauces de una bestia monstruosa de la que, sabían, ya no habría escapatoria: el barco.

Estas embarcaciones eran un auténtico «espacio de terror».³⁰ Espacios de muerte donde la tortura, la decadencia y el despojo humano fueron la norma, y cuyo interior fue «el vientre de la bestia mercantilista: una máquina de moler carne humana, trabajando incesantemente para alimentar las plantaciones y los ingenios, las minas y las mesas, la casa y el lecho de los señores –y, sobre todo, los cofres de los traficantes de hombres».³¹ El vientre de la bestia era, sin dudarlo, el peor lugar del mundo; y relatos autobiográficos de ex esclavizados dan cuenta del pavor que provocaba ese monstruo de madera. La narración rica en detalles de Olaudah Equiano (una de las más conocidas) nos dice:

El primer objeto que surgió ante mis ojos cuando llegué a la costa fue el mar, y un barco esclavista que estaba anclado a la espera de su cargamento. Esto me llenó de un *asombro* que pronto se convirtió en un *terror* que aún hoy no soy capaz de describir, como tampoco mi estado de ánimo en aquel momento [...] yo estaba convencido de que había penetrado en un mundo de malos espíritus y que iban a matarme [...] De hecho, *tan pavorosos eran mis temores e imaginaciones de aquel momento que, de haber poseído diez mil mundos,*

solo en el grado y la intensidad, sino en su cruento proceso de cosificación y su carácter racializado: las víctimas eran siempre de «raza negra», condición suficiente para devenir en esclavo. Véase C. Coquery-Vidrovitch y E. Mesnard, *Ser esclavo...*, 44.

²⁹ Aproximadamente 250 mil africanas y africanos fueron llevados hacia las colonias españolas. Al respecto puede consultarse a Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México* (México: FCE, 1972); Nicolás Ngou-Mvé, *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994); María Elisa Velázquez y Gabriela Iturralde, *Afrodscendientes en México. Una historia de silencio y discriminación* (México: CONAPRED, 2016). Algunos mapas sobre las regiones de embarque y procedencia de africanos y africanas esclavizadas puede consultarse en: <<https://www.slavevoyages.org/voyage/maps#introductory->>.

³⁰ Michael Taussig, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje* (Bogotá: Norma, 2002). Para una descripción detallada de los buques negreros puede consultarse a H. Thomas, *La Trata...*, especialmente el capítulo 15 «Un asqueroso viaje». En el sitio de *Slave Voyages* puede accederse a un video en 3D que recrea por dentro un barco esclavista llamado *L'Aurore*, que surcó el océano en el siglo XVIII, <https://www.slavevoyages.org/voyage/ship#slave->

³¹ Eduardo Bueno, *História do Brasil* (Sao Paulo: Folha de S. Paolo, 1997), 73, la traducción es mía.

gustosamente me habría desprendido de todos ellos para trocar mi condición [...] Cuando además eché un vistazo al barco y vi una gran caldera de cobre en ebullición y una multitud de negros de todo tipo encadenados juntos, todos y cada uno de sus rostros expresando *abatimiento y pesar*, no dudé más de mi destino, y, *abrumado* por el *dolor* y la *angustia*, caí inerte sobre la cubierta y me desmayé.³²

La confusión sobre lo que sucedía, el temor, el trauma del secuestro, junto con la visión de ese gigante desconocido de cuyo cuerpo se desprendía la más indescriptible y nauseabunda pestilencia, se revolvieron para encarnar un asombro pavoroso. La aparición del barco dejó una impresión tal en sus sentidos que acabó por ser un arquetipo de los terrores de la esclavitud. Y lo mismo el mar. A excepción de los habitantes de las costas, gran parte de las africanas y africanos forzados al exilio no conocían el océano, por lo que esta embravecida masa de agua salada causó no menos escozor. El dúo «océano-navío» apareció después como «vehículo» de un pasado traumático, como símbolo del «poder blanco», «sistema vivo antropofágico», devorador de almas y destinos.³³ No solo por el espanto del primer encuentro, sino por lo que ahí sucedía. Las repulsivas embarcaciones, conocidas de lejos por su olor (una mezcla de deshechos, excremento y orina, sal y cadáveres) no estaban adaptadas para esa carga humana, así que el hacinamiento era la norma.

Los vivos, los moribundos y los muertos se apiñaron en una sola masa. Algunos desafortunados en el estado más lamentable de la viruela, pacientes con oftalmia, algunos completamente ciegos; otros, esqueletos vivos, arrastrándose con dificultad, incapaces de soportar el peso de sus cuerpos miserables. Madres con pequeñas crías colgando de sus pechos, incapaces de darles una gota de

³² Olaudah Equiano, *Narración de la vida de Equiano Olaudah, el Africano, escrita por él mismo. Autobiografía de un esclavo liberto del siglo XVIII* (Madrid: Miraguano Ediciones, [1789] 1999), 62, las cursivas son mías. En el sitio web *Documenting the American South* se puede acceder a numerosos escritos autobiográficos de hombres y mujeres libertos de habla inglesa, que entre los siglos XVIII y XIX dejaron constancia de sus experiencias de vida, tanto en África, durante la travesía y una vez en el continente americano, <<https://docsouth.unc.edu/neh/texts.html>>.

³³ Daiana Nascimiento Dos Santos, «Atlántico negro: el océano en la narrativa de esclavizados», *Acta Literaria* 54 (2017): 35.

alimento. Cómo los habían llevado a ese punto fue sorprendente: todos estaban completamente desnudos. Sus miembros tuvieron abrasiones por haber estado tirados en el suelo durante tanto tiempo. En el compartimento inferior el hedor era insostenible. Parecía increíble que los humanos sobrevivieran en esa atmósfera.³⁴

Encadenados por los tobillos, de dos en dos, semidesnudos y confundidos, eran además continuamente sometidos a vejaciones. Cuando había buen clima, los subían a cubierta para que tomaran el aire fresco y fueran revisados por el cirujano de la nave, y después se les untaba aceite de palma en las heridas.³⁵ Es entonces cuando estos prisioneros se aventuraban a lanzarse por la borda para ponerle fin a tal martirio. Si tenían éxito, podían consolarse con la muerte; pero si no, se les castigaba con azotes. La muerte era preferible antes que el sometimiento y el dolor a manos de esos «malos espíritus». Jacques Savary, hombre de la trata, escribió a finales del siglo XVII:

Desde el momento en que se embarca a los esclavos, hay que izar velas. La razón de esto es que estos esclavos aman tanto a su país que se desesperan al ver que lo abandonan para siempre, y esto les hace *morir de pena* [...] unos se arrojan al mar, otros se golpean la cabeza contra la madera del barco, otros retienen el aliento para tratar de ahogarse, mientras que otros tratan de morir de hambre negándose a comer [...]³⁶

Ya fuese por inanición voluntaria, saltos al mar o revueltas frustradas,³⁷ estos suicidios eran un escape al terror de la esclavitud, un camino de vuelta con los ancestros, a quien Zapata Olivella no duda en suplicarles en *Sombras de mis mayores*:

³⁴ Extracto del diario del capitán de la nave inglesa *Fawn*, donde relata sus impresiones sobre el barco negrero ilegal *Dois de Fevereiro*, capturado por su tripulación en 1841, en las costas de Brasil. Citado en E. Bueno, *História do Brasil*, 73, la traducción y las cursivas son mías.

³⁵ C. Coquery-Vidrovitch y E. Mesnard, *Ser esclavo...*, 132.

³⁶ H. Thomas, *La Trata...*, 407.

³⁷ Eric Robert Taylor, *If we must die. Shipboard insurrections in the era of Atlantic Slave Trade*, (Louisiana: Louisiana University Press, 2006).

«Necesito vuestra alegría / vuestro canto / vuestra danza / vuestra inspiración / vuestro llanto».

Los peligros en altamar también eran sufridos por el resto de la tripulación. Las condiciones de vida a bordo de los barcos negreros eran detestables, y no fue raro engañar a «pobres diablos» para que trabajaran de marineros a cambio de evitar la prisión.³⁸ Las enfermedades eran las primeras causas de mortandad y una de las más terribles fue el escorbuto. Para paliar el agobio solía recurrirse a un remedio antiquísimo del que ya se habló antes: la música. Durante los viajes por mar la música también se empleó como profiláctica contra tal enfermedad. Así lo consigna Agustín Grisolle en su *Tratado elemental y práctico de patología interna*, cuando recomienda, junto con una buena higiene y el consumo de frutas ácidas y ron, el divertimento de los marineros con música, baile y canto.³⁹ Pero esta medida preventiva también cumplía otros impuros intereses: la burla y el entretenimiento de la tripulación a costa de los cautivos. En varios relatos autobiográficos de ex esclavizados, así como en notas y diarios de capitanes y cirujanos, quedó constancia del siguiente hecho:

Siendo el ejercicio considerado necesario para la preservación de su salud, a veces se ven obligados a bailar cuando el clima les permite subir a cubierta. *Si lo hacen a regañadientes o no se mueven con agilidad, son azotados*; una persona está a su lado todo el tiempo con un «gato de nueve colas» en sus manos para tal fin [...] Los pobres miserables son frecuentemente obligados a cantar también; pero cuando lo hacen, sus canciones son generalmente, como naturalmente se puede esperar, lamentaciones melancólicas del exilio de su país natal.⁴⁰

³⁸ C. Coquery-Vidrovitch y E. Mesnard, *Ser esclavo...*, 130. Zapata Olivella acusa a un contraamaestre de un barco negrero: «has recogido la escoria de tu tripulación entre truhanes y asesinos expulsados de otros barcos». Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010), 100.

³⁹ Augustin Grisolle, *Tratado elemental y práctico de patología interna: tomo III* (Madrid: Imprenta de Gasper y Roig., 1847), 106.

⁴⁰ Alexander Falconbridge, *Slave Trade on the Coast of Africa* (Nueva York: AMS Press, [1788] 1973), 23, la traducción y las cursivas son mías.

En el mismo relato de Savary, este refiere que los capitanes les hacían tocar música para consolarlos y evitar así fugas y suicidios. A su juicio, la música y el baile les harían más soportable la situación a los esclavizados y, al mismo tiempo, a la tripulación. En las ocasiones en que eran conducidos a cubierta, los marineros prevenían las enfermedades (en sus cuerpos y en los de los esclavizados) al divertirse con estos espectáculos forzados («¡que toquen, bailen y canten, o los abucheos serán suplidos por azotes!»). El movimiento del ánimo al son de la música quedó encadenado a los «cuerpos negros» en plena pleamar. De ahí en adelante, en el imaginario europeo, los africanos y sus descendientes estuvieron *obligados* a rendirse al señorío de la música.

Pero si confiamos en el verso de Jorge Artel, estas mujeres y hombres cautivos que «*se refugiaban en su música oscura de vibrátiles fibras*», pudieron tomar esas ocasiones como espacios de inspiración (y aspiración); momentos de desahogo, medios para cantar mensajes de consuelo en lenguas que el resto de la tripulación no conocía y por lo mismo, no iban dirigidos hacia ella. Ese *deseo vivir* que es el *conatus*, el esfuerzo por mantenerse y perseverar en la existencia —para recordar aquí a Spinoza— haría de la música y el canto un medio fundamental para tal fin: no daría alimento ni los liberaría del barco, pero su afectación corpórea ayudaría a que las potencias vitales resistieran aún más.⁴¹

Los barcos negreros, esos monstruos de hambre insaciable, también se convirtieron en húmedos nichos de donde nacieron formas culturales, «joyas traídas del cautiverio», en la expresión de Paul Gilroy. Como «espacios de muerte» estas naves fueron «un umbral que permitió tanto la iluminación como la extinción».⁴² En ciertas lecturas, el barco no solo disolvió, sino que, en la obligatoria convivencia, también formó parte de «memorias translocales»;⁴³ espacio de encuentros, de

⁴¹ «El alma se esfuerza cuanto puede en imaginar aquellas cosas que aumentan o favorecen la potencia de actuar del cuerpo». Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, III, preposición 12.

⁴² M. Taussig, *Chamanismo, colonialismo...*, 23.

⁴³ Paul Raoul Mvengou Cruzmerino, «El Barco (negrero) en palabra, imagen y acción. Notas para pensar las memorias de la diáspora afro en Latinoamérica», *Cuicuilco* 25, no. 73 (2018): 213.

creatividad al límite, de complicidad y esperanza entre los sujetos de la diáspora africana, sin por ello romantizar la tragedia. Por ejemplo, es en la experiencia terrorífica de la travesía donde se creó el *malungaje*, la relación afectiva entre compañeros de viaje que compartieron el infortunio y la desventura en el mismo navío.⁴⁴ Es también en altamar donde se plantó la semilla de lo que se ha llamado *culturas del Atlántico negro*, «marcadas por sus orígenes criollos, híbridos, en Occidente»,⁴⁵ mezcla y resultado del encuentro forzado entre hombres y mujeres de diferentes lenguas y culturas, a lo largo de los siglos. Contra todo pronóstico, pareciera que ahí comenzaron a florecer cantos nuevos, ritmos y melodías creadas y re-creadas para desterrar el dolor de haber sido arrancados de sus tierras y sus cielos, pese a que la fetidez del barco le hiciera preguntarse a la imaginaria Amínata (en *El libro mayor de los negros*, de Lawrence Hill) «¿Cómo podría florecer algo con semejante peste?».

Miradas vacías, oídos sordos

Así como el barco fue protagonista de asombros y terrores, los *blancos* no fueron menos sospechosos: también fueron monstruos para el africano. Equiano describe qué esperaba de esos extraños hombres: «les pregunté [a los compañeros de cautiverio] si aquellos hombres blancos de aspecto horrible, caras rojas y cabello largo nos iban a comer». Hugh Thomas comenta que algunos cautivos de África «estaban seguros de que el vino tinto que los europeos bebían tan alegremente procedía de la sangre de los negros», que el aceite de oliva era producto de exprimir los cuerpos negros y que el queso de fuerte olor venía de cerebros africanos.⁴⁶

⁴⁴ Término proveniente de *malungo*, de origen bantú. Al «compañero de barco» también se le llamó *máti* (Surinam), *batiment* (Haití), *shipmate* (Jamaica), entre otros. Sidney Mintz y Richard Price, *El origen de la cultura africano-americana* (México: UAM/Universidad Iberoamericana/CIESAS, 2012), 83-84.

⁴⁵ Paul Gilroy, *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* (Madrid: Akal, 2014). La discusión sobre creatividad cultural, criollización e inventiva afrodescendiente se hará en otro capítulo.

⁴⁶ O. Equiano, *Narración de la vida...*, 63; H. Thomas, *La Trata...*, 446.

Parece que el temor a ser devorados por aquellos seres venidos del otro lado del mar es una constante en las autobiografías de esclavos libertos. El canibalismo, cual máxima infamia, rondaba los miedos de blancos y negros. Este hábito *anormal* ha sido uno de los más señalados por viajeros, misioneros y colonos, como una condición inexorable de los pueblos sometidos.⁴⁷ Pero en el caso de las africanas y africanos, el canibalismo también puede leerse como la metáfora de una crítica hacia la esclavitud y la explotación.⁴⁸

Olga Sabido nos recuerda que «la extrañeza no implica necesariamente una experiencia negativa», pues las *atribuciones de sentido* que hacemos de la experiencia del encuentro tienen, por fuerza, referencias históricas, religiosas, políticas, etcétera,⁴⁹ y con ellas, actos correspondientes a tales referentes. De lo contrario, ¿cómo explicar que ante el mismo temor —la antropofagia de los otros— se dieran respuestas tan dispares? Las condiciones en que se hacía frente a este miedo eran por demás asimétricas. Los unos, replegados en el pasmo, planeando escapatorias. Los otros, avanzando, aniquilando, sin que por eso pueda llamárseles *valientes*. De nuevo Amínata, a propósito de sus captores, se decía a sus adentros:

Nunca he conocido una persona que llevara a cabo cosas terribles y me mirara a los ojos apaciblemente. *Mirar cara a cara a otra persona implica dos cosas: reconocer su humanidad y afirmar la propia*. Cuando comencé mi largo recorrido desde mi hogar, descubrí que había gente en el mundo que no me conocía, no me quería, y a la que le importaba un comino si vivía o moría.⁵⁰

⁴⁷ El canibalismo, señala Foucault, es uno de los consumos prohibidos que, vinculado con el desenfreno, reactiva la imagen de «salvajismo bestial»; condición de la anormalidad más paroxíptica: el monstruo. Michel Foucault, *Los anormales* (México:FCE, 2002), 101-110.

⁴⁸ John Thornton, «Cannibals, Witches, and Slave Traders in the Atlantic World», *The William and Mary Quarterly* 60, no. 2 (2003): 275-277. Al respecto, Maina Mutonya me señaló que en buena parte de las tradiciones orales en África existe un *leitmotiv* sobre los «ogros, monstruosos y comedores de hombres», y que quizá esto pudo haber profundizado sus temores hacia «los blancos». Le agradezco al Dr. Mutonya esta importante observación.

⁴⁹ O. Sabido Ramos, «El extraño», 25-26.

⁵⁰ Lawrence Hill, *El libro mayor de los negros* (México, Almadía, 2016), 43, las cursivas son mías.

Cuando en las historias de contacto hablamos de relaciones de intersubjetividad, solemos suponer que se da, *de facto*, un reconocimiento del uno en la otra, un consenso (en este caso) de humanidad *entre sujetos*. Esto no sucedía en la trama de africanos esclavizados y sus captores y amos. Por el contrario, más que semejanza lo que opera es un contraste negativo, pues para unos y otros el estatuto de seres humanos se pierde. Los esclavistas devienen, para los esclavizados, en *monstruos*, que es la categoría máxima de la alteridad negativa: seres portentosos que expresan una superioridad maligna, aniquiladora. Y los africanos y sus descendientes son despojados de su humanidad, con lo que se convierten en «extraños aborrecibles» –en palabras de Sabido– compartiendo el estatuto de «subhumanos» junto con otras criaturas que son proscritas a un espacio de infrahumanidad que legitima la violencia dirigida hacia sus cuerpos.⁵¹

Si bien es complicado negar que pudieran existir muestras de simpatía, cariño, dependencia dulce y erotismo en estos vínculos,⁵² no puede obviarse la relación de poder dispar, en la que primó el deseo de imponerse y subyugar; para lo cual los cautivos debían transmutarse en objetos, *bienes muebles, piezas de ébano*. Por *acto de magia* –recordando a Sartre– los africanos y sus descendientes fueron sujetos a un proceso de elaboración de su identidad y transformados en mercancías, bestias subhumanas, aborrecibles; al mismo tiempo que despertaron deseos sexuales y admiraciones compasivas.

Lo que pretendo enfatizar es la experiencia de la diferencia y la alterificación negativa, donde la jerarquización sensual del cuerpo colonial, como anota Alain Corbin,⁵³ siempre era inacabada y abierta. Si «la condición de extraño supone una manera de posicionar a determinados seres humanos en un momento dado»⁵⁴, el lugar de los africanos fue, paradójicamente, siempre ambiguo, una doble realidad:

⁵¹ La expulsión de lo negro al espacio de lo menos-que-humano se discute en el capítulo 5.

⁵² S. Mintz y R. Price, *El origen...*, 74-77.

⁵³ Alain Corbin, *Historia del cuerpo (volumen 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (Madrid: Taurus, 2005), 187.

⁵⁴ O. Sabido Ramos, «El extraño», 35.

amenaza y seducción. Pero en donde no cabía ambigüedad era en el supuesto papel que les correspondía dentro del orden del mundo.

La apropiación afectiva y sentida del mundo incluye, desde luego, a las criaturas que lo habitan: extraños y cercanos. Ambos son posicionados de acuerdo a nuestros esquemas de sentido sensible que les atribuyen unas u otras cualidades afectantes, ordenados según el amor o el odio que despierten; fabricados así, en polos opuestos de la experiencia del sentir: maravillosos o terribles.⁵⁵ Los africanos y sus descendientes han sido, desde tiempos antiguos, objetos de elaboraciones monstruosas, no por superioridad maligna sino por anomalía despreciable, con lo que *su* lugar se clava en los márgenes de la humanidad de esclavistas y amos. «Así, cuando una persona o comunidad percibe la disparidad o alejamiento de su particular límite de humanidad, puede verse impelida a determinar en el Otro una totalidad no más bella y mejor (movimiento ascendente del Amor) sino más fea y peor».⁵⁶ Lo que el Otro es, constituye una guía para lo que soy (más precisamente, lo que *no* soy); la estrella fija en el horizonte de lo familiar.

Lo negro: cuando no se ve nada

La subhumanidad deplorable de *lo negro* y su incardinación a representaciones sensibles, inculcadas al por mayor, tienen una larga traza histórica y se corresponden con los esquemas de sentido sensible compartidos y reproducidos por el imaginario occidental. Por lo común, suele remitirse al engendramiento del «racismo científico» ilustrado, cuando se buscaba constatar «objetivamente» la inferioridad de la *raza negra* a través de mediciones del cuerpo y de fantasiosas especulaciones acerca de la correspondencia del tamaño y la forma del cráneo con la inteligencia y atributos morales y culturales. Esta «falsa medida del hombre» se

⁵⁵ En eco con Scheler, León Vega dice: «cualquier contacto con el mundo y con las alteridades que lo habitan está mediado y configurado por el Amor [...] criterio nuclear y formativo de la experiencia en sí misma que rige la forma de incorporación de las cosas del mundo en términos de preferirlas o detestarlas». E. León Vega, *El monstruo...*, 45.

⁵⁶ E. León Vega, *El monstruo...*, 59, cursivas en el original.

encargó, por un lado, de exaltar la superioridad intrínseca de la *raza blanca*;⁵⁷ y por otro, de *denigrar* («ennegrecer», en sentido etimológico) a los exiliados de África e inferiorizar a otros grupos humanos; quienes eran considerados como desviaciones.

La constante repetición de historias abominables sobre estos *otros inferiorizados*, relatos que aparecían lo mismo en novelas de ficción, diarios de viajes o textos académicos-científicos entre los siglos XVIII y XIX, terminó por cimentar y designar a un tipo particular de ser humano; o más bien, un ser cuya humanidad «se pone en suspenso» o cuya mera sospecha de tenerla es lo que resulta estremecedor. Pues África y lo negro se convierten –en la mirada occidental y blanca– en categorías encerradas «en la precariedad absoluta y en el vacío del ser», que designan una «figura viviente de la desemejanza», y cuyo lugar correspondiente es un mundo aparte.⁵⁸

Sin embargo, estas elaboraciones de monstrificación negra datan de siglos atrás y se localizan en otras geografías. De acuerdo con Tidiane N'Diaye, fuentes escritas y ciertas crónicas de tradición oral informan de la existencia de valoraciones negativas de los cuerpos negros entre las sociedades árabes preislámicas. Si bien en tiempos pasados los pueblos árabes mostraban admiración y respeto por los *hombres de color oscuro*, no tardaron en dar paso a la desconfianza y la aversión. N'Diaye menciona que los poetas mestizos árabe-africanos eran conocidos peyorativamente como *aghribat al-Arab*, «los cuervos árabes», con lo que expresaban su opinión sobre el color negro y también sobre la mezcla.⁵⁹ Para el autor, el tráfico esclavista a través

⁵⁷ Stephen Jay Gould, *La falsa medida del hombre* (Barcelona: Drakontos, 2017). Aquí, Gould analiza cómo los científicos (entre los siglos XVIII y XIX) realizaron mediciones craneales de diferentes personas de grupos racializados, con la intención de cuantificar su inteligencia. Esta cuantificación «objetiva» fue usada como un criterio clasificador de los grupos humanos –en una sola escala de méritos–, lo que a la postre justificaría la posición inferior y oprimida de esos grupos.

⁵⁸ Chinua Achebe, «Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Conrad», *Tabula Rasa*, no. 20 (enero junio, 2014): 16-19; Achile Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo* (Barcelona: NED Ediciones, 2006), 98.

⁵⁹ Tidiane N'Diaye, *O genocidio ocultado. Investigação histórica sobre o tráfico negreiro árabe-muçulmano* (Lisboa: Gradiva, 2008), 41, la traducción es mía. Fernando Ortiz refiere que, tanto en España como en Cuba, se vinculaba a los «cuerpos negros» de los africanos con los córvidos. *Los negros curros* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986), 159. Sobre los cuervos, Boria Sax nos dice que «en la imaginación humana, los córvidos siempre han sido criaturas de extremos. Son traviesos y solemnes, ruidosos y claros a la hora de expresarse, sagrados y profanos.

del Sahara y que antecedió al transatlántico, tuvo que haber sido inseparable del racismo, la elaboración monstruosa y el orden amoroso en que los negro-africanos fueron colocados. «Negar la dignidad humana de quienes deben someterse siempre es un medio simple y vilmente efectivo», y esta negación corrió a cargo de letrados y eruditos árabe-musulmanes, quienes «se dedicaron a *ennegrecer* a los esclavos africanos con teorías fantasiosas, pese a que nunca pusieron un pie en el África Negra antes del siglo XIV». ⁶⁰

N'Diaye relata que los negros-africanos ya estaban condenados colectivamente a la poca inteligencia y la «ligereza de espíritu» desde el siglo IX, como se lee en los escritos de Saïd ben Ahmad Saïd, entre 1050 y 1060. Este erudito elaboró una clasificación de los pueblos en siete grandes familias, correspondientes a siete climas diferentes que determinaban sus características. Así, el clima ardiente del territorio de los negros determinaba sus humores nublándoles la inteligencia. ⁶¹ Una concepción plasmada mucho antes que los científicos europeos y la proliferación del spencerismo o el (mal)llamado darwinismo social repitieran argumentos parecidos.

La maldición bíblica de Cam, según la cual el «pueblo negro» es castigado por la ira de Dios con la servidumbre eterna, parece elevarse todavía sobre sus hombros. Casi mil años después de las palabras de Ahmad Saïd, los medios de comunicación masiva continúan explotando este *yacimiento de fantasías* –como lo llama Achille Mbembe–, al afirmar que negros y africanos se encuentran dominados por las pulsiones, los sentidos y la emotividad (en contraposición de la racionalidad europea). Estupidizados por el calor del trópico, se les representa cuales bestias sexuales sin rastro de pensamiento lógico, pobres salvajes atrasados a quienes Occidente quiso *pacificar* y civilizar. Tales son las características que la

Muchos son completamente negros, pero hay leyendas por todo el mundo que nos cuentan que alguna vez fueron blancos». *Cuervo. Naturaleza, historia y simbolismo* (Madrid: Siruela, 2013), 43. Así, los africanos y sus descendientes también figuraron como ambivalentes.

⁶⁰ T. N'Diaye, *O genocidio ocultado...*, 42; 43-44, la traducción y las cursivas son mías.

⁶¹ T. N'Diaye, *O genocidio ocultado...*, 44, la traducción es mía.

ignorancia y el racismo más encarnado les atribuyen.⁶² La diferencia entre la esclavitud interna en África y la trata transatlántica está que solo la segunda racializó a los cautivos: *renegridos*, se les obligó a cumplir su destino en la tierra.

Si me detengo en estas sentencias no es por apología a lo terrible, sino porque abre camino a uno de los intereses de esta pesquisa: el proceso de racialización de la música, y con ello, de los afectos asociados con ella. Aunque a estas alturas del siglo XXI parecería ser casi de sentido común la certeza sobre la inexistencia de las razas –biológica, antropológica y genéticamente hablando–, en la realidad cotidiana y fuera de los debates académicos y científicos, continúan empleándose categorías raciales que toman un efecto de verdad. Más que «realidades científicas», las *razas* fueron engendradas como categoría ideológica que buscó justificarse científicamente de manera temprana. La raza, como «teoría viajante», es un modo de clasificación de los grupos humanos; un ordenamiento a partir de criterios arbitrariamente elegidos por el bando opresor; una taxonomía para negar todo lo común y afirmar la desemejanza.⁶³

Nos advierte Mbembe que la raza se afirmó como un cuerpo de saberes y discursos, fantasías y formas de explotación y dominio; una «locura codificada» en la que

⁶² Véase Ferran Iniesta, «El estigma de Cam. El negro en el pensamiento occidental», en *Imaginar África. Los estereotipos sobre África y los africanos*, eds. Antoni Castel y José Carlos Sendín (Barcelona: Catarata, 2009), 11-34; y Donato Ndong-Bidyongo, «Acerca de los estereotipos sobre África», en *Imaginar África...*, 169-182.

⁶³ Es su acepción etimológica vinculada a *radix* («raíz»), *raza*, en un primer momento, hizo referencia a los linajes familiares. Fue hasta el siglo XIX cuando adquirió su expandido carácter de clasificación jerárquica de la especie humana, gracias al trabajo, entre otros, de Arthur de Gobineau y los primeros antropólogos evolucionistas. Max S. Hering, «'Raza': variables históricas», *Revista de Estudios Sociales*, no. 26 (2007): 16-27. Por otra parte, Joshua Goode –en eco con Edward Said– entiende a la raza como una «teoría viajante» que «tiene distintas interpretaciones en distintos contextos, a pesar de que sigue existiendo en la misma forma estructural sin importar a dónde vaya». J. Goode, «La raza como teoría viajante: Discursos antropológicos a ambos lados del Atlántico a principios del siglo XX», en *Raza y política en Hispanoamérica*, coords. Tomás Pérez Vejo y Pablo Yankelevich (México: Bonilla Artigas Editores/Colmex, 2017), 147.

negro es aquél –o inclusive aquello– *que se ve cuando no se ve nada*, cuando no se comprende nada y, sobre todo, cuando no se busca comprender nada. Dondequiera que esté, el negro libera dinámicas pasionales y provoca una exuberancia irracional que desafía constantemente al sistema mismo de la razón. [...] Nadie –ni quienes lo inventaron, ni quienes fueron bautizados con ese nombre– desearía ser un negro o ser tratado como tal.⁶⁴

En un bucle nefasto, la esclavitud y su lógica de explotación justificaron el desprecio por lo negro, al tiempo que el desprecio y el robo de la dignidad africana bombeaban las arterias de la bestia esclavista. Es la llamada «razón negra» que critica Mbembe: ese modelo de saber, de extracción y depredación que hizo del cuerpo negro una carcasa, un ser vacío de contenido que solo va llenándose por el trabajo cotidiano de quien lo fabula –que es siempre el Otro–. Aunque ciertamente la *raza* puede entenderse como un ideario, un discurso ideológico, una teoría o un concepto clasificador, su impacto no queda meramente en el plano simbólico o representacional; pues, aunque pueda ser entendida como una construcción histórico-social –y no una certeza biológica– tiene «una tremenda presencia y fuerza social» en la realidad.⁶⁵

Pero lo que busco destacar aquí es que la raza es, además, una categoría afectiva y sentida: los cuerpos ubicados en la casilla de «raza negra» son captados sensiblemente (sensorial y emocionalmente) de un modo particular, de acuerdo con los esquemas de sentido gestados. Su jerarquización es la expresión de ese orden amoroso al que me he referido antes, el cual organiza la experiencia afectiva de la alteridad afectante: lo no-blanco ubicado en la posición inferior y negativa de ese espectro afectivo y de sentido; lo blanco colocado en la cima de esa jerarquía, una posición que es ventajosa también en términos económicos, políticos y simbólicos.

⁶⁴ A. Mbembe, *Crítica...*, 26. Para el autor, la idea de raza es «una negación de todo lo común», 105. En efecto, la función de dicho concepto, hasta el día de hoy, es la de clasificar, separar, segregar y dividir al *Homo sapiens*.

⁶⁵ Peter Wade, «El concepto de raza y la lucha contra el racismo», *Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 40, no. 118 (2022): 171.

Las *razas*, como categorías, cumplieron el cometido de criterios clasificadores y, aunque sin importar el sexo ni el género todos los cuerpos negros fueron colocados en el mismo saco, lo cierto es que hubo (y hay) una diferencia importante en la experiencia de hombres y mujeres.⁶⁶ Ellos, explotados por su fuerza y su resistencia física; ellas, además de eso, ultrajadas en la carne para satisfacer el erotismo colonial y al tono, re-producir más cuerpos de trabajo. Las mujeres africanas y sus descendientes fueron bien pronto asociadas a una sexualidad salvaje, bestial y *natural* que contrastaba con la modestia y el recato, ambos bien valorados en las damas blancas europeas. Hipersexualizadas, se les confeccionó como el revés del ideal femenino; por lo que cualquier vejación cometida por colonos y esclavistas se tenía por justificada. No solo se exprimió su fuerza de trabajo, también se les explotó sexualmente acusándolas de *provocadoras, promiscuas, tentaciones del diablo*.⁶⁷

El color (oscuro) de la piel, la forma del cabello, los rasgos del rostro o la forma de otras partes del cuerpo no fueron lo único que chocó a los dominadores; lo *ruidoso* o *ridículo* de sus músicas, cantos y danzas los impresionó de igual manera. Y a sus ojos, la mujer negra se contoneaba más que ninguna otra. Como con la mirada o el olfato, «las atribuciones de sentido que surgen de lo sonoro» también se relacionan «con la captación sensible negativa del Otro», lo que mencioné páginas atrás.⁶⁸ Para la supremacía blanca, la alteridad afectante de lo negro mueve las pasiones del corazón hacia el polo negativo de la experiencia afectiva; y el *ordo auris* hace de sus voces y músicas objetos de antipatía e incompatibilidad, «dando lugar a constelaciones sensibles que enriquecen y reafirman el sentido negativo con toda

⁶⁶ Y, además, en la experiencia de identidades trans, como explora Riley Snorton en *Negra por los cuatro costados. Una historia racial de la identidad trans* (Barcelona: Bellaterra, 2019).

⁶⁷ Sobre el tema, puede revisarse a Angela Y. Davis, «I Used to Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad», en *Feminismos negros. Una antología*, ed. Mercedes Jabardo (España: Traficantes de Sueños, 2012), 135-186; Patricia Hill Collins, *Black Sexual Politics. African americans, gender, and the new racism* (Nueva York: Routledge, 2004), 27; Rina Cáceres, «Negociando autonomía y libertad en un mundo esclavista de frontera...», en *Mujeres africanas y afrodescendientes: experiencias de esclavitud y libertad en América Latina y África. Siglos XVI al XIX*, coords. María Elisa Velázquez y Carolina González (México: INAH, 2016), 175-208. El análisis del vínculo racialización-sexualidad-colonialidad se hace en el capítulo 5.

⁶⁸ O. Sabido Ramos, «El extraño», 52.

una gama de coloraciones e intensidades posibles», de acuerdo con el repertorio de valores culturales y los contextos particulares de cada grupo.⁶⁹

Las constelaciones afectivas desplegadas bien pueden pasar por afectos como la repulsa, el enfado, la sospecha, el miedo, la indiferencia o la burla. Ya se relató que los marineros en cubierta se divertían obligando a los cautivos a bailar y cantar para ellos. Estos espectáculos en los que *remedos de lo humano* «hacían lo suyo», fueron perpetuados a lo largo de la historia —y las geografías— en circos y zoológicos humanos; eventos privados; *villages noirs* de las exposiciones coloniales parisinas; minstrel shows estadounidenses; postales y notas de viajeros; programas de televisión, cine, canciones: «¡Hey amigo! Lo compré / para ve' bailar a usté' / ¡perezoso, mueva los pies!», le ordena Cri-Cri a su negrito bailarín.

Todo en mi ser es música y es canto

Si conmovemos con la música es algo *propiamente humano*, por misterioso arbitrio, la musicalidad de los africanos devino en subhumana. Su «natural predilección» por la música y el baile (tan finos artes, pero nunca en ellos) parecían confirmar que sus mentes y cuerpos están dominados por los sentidos y no por la razón. Responden a un instinto primigenio que los coloca apenas por encima de los grandes simios, confirmándose así la base originaria y fundida de la opresión donde racismo y especismo se conjugan, como nos invitan a re-pensar las hermanas Ko.⁷⁰

Si acordamos que es innegable que «muchas culturas de África y de Afroamérica tienen el canto, la música, la danza, la poesía, en el centro mismo de su vida social y cultural, de sus ritos y tradiciones, familiares y públicos»,⁷¹ no por ello se sigue que esto es una suerte de núcleo que los define, «elemento emblemático y

⁶⁹ E. León Vega, *El monstruo...*, 55.

⁷⁰ Aph Ko y Syl Ko, *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro* (Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021). Esto lo desarrollo extensamente en el capítulo 5.

⁷¹ José Manuel Pedrosa, «Negros músicos, negros poetas. Estereotipos y representaciones en Occidente de la oralidad africana y afroamericana», *Oráfrica. Revista de oralidad africana*, no. 4, (2008): 12.

constitutivo de la diferencia racial».⁷² La música, el ritmo, los movimientos del cuerpo que la producen y gozan, se configuraron como igualmente inferiores que el ser que los expresa. Expresiones estéticas que, desde luego, jamás alcanzarán los grados de refinamiento de la «música europea» ni la supuesta delicadeza del ballet; o a lo más, se apreciarían como curiosidades, caricaturas o parodias.

Por ejemplo, durante el Siglo de Oro español (entre los siglos XVI-XVII) fueron abundantes las representaciones de «negros cantantes», «negros bailarines» y «negras pícaras» en obras literarias y dramáticas. En las narrativas de los viajeros europeos que pasaron por lo que hoy es México y que datan del siglo XIX, se les achaca la «música ruidosa» y la predilección por el baile y el amor carnal. Y los parajes que tuvieran mayormente presencia africana y afrodescendiente eran concebidos con cierta «atmósfera» en la que la música y el baile no podían faltar, así como tampoco la conversación distendida y los licores fuertes.⁷³ El alemán Günter Tessman publicó en 1913 un tratado sobre los fang de lo que actualmente es Guinea Ecuatorial, Gabón y Camerún. Reafirmando el relato único –para recordar la advertencia de Chimamanda Ngozie Adichie– de la innata musicalidad en los africanos, el autor dice: «El negro, sentado al lado de la hoguera nocturna en la selva [...] pertenece a la música con su lenguaje sonoro y melodioso. ¡Pertenece al sentimiento! El sentimiento es el todo en el arte negro».⁷⁴

⁷² P. Gilroy, *Atlántico Negro...*, 104. Y como revés, el movimiento intelectual y político caribeño de la *Negritud* hizo del ritmo y la música una marca constitutiva de los cuerpos negros que servía para interpelar el orden blanco hegemónico y colonial.

⁷³ Fernando Ortiz, *Los negros curros*, 155-184; María Dolores Ballesteros, «La visión de viajeros europeos de la primera mitad del siglo XIX de los afromexicanos», *Cuicuilco* 24, no. 69 (2017): 200; Livio Sansone, *De África a lo Afro: uso y abuso de África en Brasil*, (Ámsterdam: Saphis, 2001), 34; Eduardo Restrepo, «'Negros indolentes' en las plumas de corógrafos: raza y progreso en el occidente de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX», *Nómadas*, no. 26 (2007): 31. Historizar la supuesta innata musicalidad de los africanos y sus descendientes es un tema que rebasa por mucho el espacio y los objetivos propuestos para esta investigación. No obstante, me resulta vital ofrecer, por lo menos, este brevísimo bosquejo.

⁷⁴ Günter Tessman, *Los pamues (los fang): monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África Occidental* (España: Universidad de Alcalá, [1903], 2003), 721. El movimiento de la *Negritud* también revirtió los estereotipos negativos sobre la emocionalidad para tornarlos positivos. Léopold Sédar Senghor (uno de los iniciadores del movimiento) forjó un proyecto epistemológico en el cual la emoción tiene un lugar central como forma de conocimiento.

Por supuesto, al decir que el sentimiento es el todo en el arte negro, Tessman no ofrece elogio alguno; por el contrario, constata la superioridad europea, racional y alejada de los instintos naturales junto a los cuales se colocó a los sentimientos y a las emociones en la consideración cartesiana – como ya revisé antes –. Afirmar que «el sentimiento es todo en el arte negro» o «que la música es todo en el alma negra» es la muestra concisa de racializaciones asumidas: «Se está dicho, y parece verdad, que el negro es un niño grande. Voluptuoso, enamorado de la vida, de la danza, de la música y el canto».⁷⁵

Cuando aquí escribo sobre *racialización*, hago referencia a aquellos procesos mediante los cuales los cuerpos (colectivos) de grupos humanos se producen, inscriben y significan como entidades fijas y atemporales; dentro de esquemas cognitivos y sensibles que configuran a las *razas* como realidades objetivas biologizadas o etnitizadas. En la racialización, en tanto proceso histórico de «marcación constitutiva de los cuerpos» que deriva del sistema colonial y esclavista europeo, ciertos elementos del cuerpo (desde la piel, el rostro, el cabello, los órganos sexuales externos o la forma del cráneo; hasta la voz, el olor corporal, el modo de caminar y la gestualidad) se vuelven constitutivos de la diferencia jerarquizada entre grupos humanos; asociándose, además, con características culturales, morales y psicológicas de los grupos así codificados.

Sin embargo, estas marcas constitutivas se dan «dentro de regímenes de corporalidad situados»,⁷⁶ es decir, contextualizados; y pese a no ser permanentes, son producto de un trabajo continuo de elaboración ideológica. Todo proceso de racialización opera y cobra sentido a través de los opuestos; de tal modo que el sujeto racializado como negro es la negación constitutiva de su contrario: el sujeto blanco, el cual es modelo y medida para el resto de los grupos. Así, lo blanco está racializado en términos positivos, mientras que lo negro se racializa en desventaja. Una lógica

⁷⁵ Luis López de Mesa, citado en Eduardo Restrepo, «Imágenes del 'negro' y nociones de raza en Colombia a principios del siglo XIX», *Revista de Estudios Sociales*, no. 27 (2007): 51.

⁷⁶ Eduardo Restrepo, «Cuerpos racializados», *Revista Javeriana* 146, no. 770 (2010): 22.

clasificadora que atraviesa estructuralmente a las sociedades; y al unísono, es reproducida en la cotidianidad de la vida.⁷⁷ Aquí enfatizo la propiedad sensible de estos esquemas de ordenamiento —como líneas atrás mencioné— porque no únicamente *se piensa* a los cuerpos no-blancos *como si*; también *se les siente* y se les capta sensiblemente, pues toda incardinación de los imaginarios (de lo imaginado) es siempre sentida y encarnada.

En este caso, la racialización como proceso es gestado en la relación asimétrica y el ejercicio de poder de un grupo (blanco) sobre otro (negro); relación en la cual los africanos y afrodescendientes se vuelven sinónimos de lo no-blanco. Con este proceso de inscripción se derivan estigmas, estereotipos y formas de exclusión y rechazo en las que los Otros son escindidos de *lo propio* en modos generalmente denostativos y violentos, «pero en los que a su vez se forjan nociones de identidad y etnocentrismo».⁷⁸ Lo relevante aquí es que tales estigmas y estereotipos contribuyen a la reproducción y mantenimiento del marcaje constitutivo sobre los cuerpos-otros, lo que más adelante discuto.

Para este confeccionamiento de la identidad del Otro y su ubicación en el orden amoroso de los esquemas de sentido sensible, se asume que la especie humana puede clasificarse jerárquicamente en cuadrículas, en apariencia inamovibles y sedimentadas (las *razas*), que son arbitrariamente ordenadas de acuerdo con características del cuerpo (el fenotipo, «la sangre», la gestualidad, los olores y

⁷⁷ De acuerdo con Philomena Essed, la vida cotidiana es heterogénea en términos de los tipos de relaciones, situaciones sociales y posiciones transitadas por los sujetos; y al mismo tiempo, presenta suficiente uniformidad para que puedan reproducirse ciertas estructuras. La autora llama «racismo cotidiano» al conjunto de prácticas que producen, mantienen y actualizan tales estructuras y racializaciones en la heterogeneidad de las relaciones sostenidas en la vida cotidiana. Philomena Essed, «Hacia un concepto de racismo como proceso», en *Estudiar el racismo. Textos y herramientas*. Documento de Trabajo no. 8 / Document de Travail no. 8, coords. Odile Hoffmann y Oscar Quintero (México: Proyecto AFRODESC/ EURESCL, 2010).

⁷⁸ Citlali Quecha, «El racismo y las dinámicas interétnicas: una aproximación etnográfica entre afromexicanos e indígenas de la Costa Chica», *Revista Antropologías del Sur* año 4, no. 8, (2017), 153. Como apunta Odile Hoffmann, en la actualidad, los procesos de racialización también tienen cabida en los discursos contra-hegemónicos y de reivindicación política, cultural y corporal de los grupos subalternizados. Odile Hoffmann, «Entre etnización y racialización: los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México», en *Racismo e identidades. Sudáfrica y Afrodescendientes en las Américas*, ed. Alicia Castellanos (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008), 163-175.

sonidos, etcétera); a las cuales, además, se les atribuyen en correspondencia cualidades y habilidades físicas, morales, psicológicas y culturales que se supone les son propias y que heredan a su descendencia —lo que se conoce como «racialismo»—. Cuando se asume *verdadera, objetiva e inobjetable* la existencia de tales jerarquías, con base en estos preceptos ideológicos y en cuya cúspide se ubica a lo blanco como escala y medida del resto, es cuando hablamos de racismo. Sin embargo, como todo trabajo ideológico, el mecanismo de esta jerarquización y reticulado queda invisibilizado; y tampoco aparece de forma necesariamente consciente o reflexionada en los actos de la vida cotidiana.

Cuando en la actualidad hablamos de racismo es necesario partir del reconocimiento de la existencia de varias «lógicas racistas» que se han desplegado a lo largo de la historia, y no únicamente de aquella que confecciona a la raza como una realidad biológica dada —racismo «clásico» o «científico»—. En el llamado «racismo cultural» la diferencia racial queda subsumida en la diferencia cultural, y la cultura del Otro se toma como un criterio de exclusión en función de su inferioridad o amenaza con relación a la propia. El «colorismo» o «racismo colorista», por otra parte, se finca en el convencimiento de la superioridad de un grupo frente a otro en función de su color y tono de piel, ojos y cabello; jerarquía en la que los colores claros adquieren más privilegios y accesos frente a los colores oscuros.⁷⁹ Sin embargo, estas lógicas racistas ciertamente pueden expresarse conjuntamente, enredadas y traslapadas unas con otras.

En este capítulo he desplegado algunas revisiones y relatos que nos hablan de varias rutas que ha seguido el racismo antinegro,⁸⁰ el cual condensa una convergencia de los tres modos de racismo mencionados. Primero, grupos humanos

⁷⁹ Mónica Moreno Figueroa, «Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México», en *Mestizaje, diferencia y nación. Lo «negro» en América Central y el Caribe*, coord. Elisabeth Cunin (México: INAH, 2010); Juris Tipa, «El racismo colorista en los medios de comunicación en México», en *Expresiones contemporáneas del racismo en México. Cuerpos, medios y educación*, coords. Juris Tipa, Saúl Velasco y Uriel Nuño (México: Universidad de Guadalajara/UPN, 2021), 64.

⁸⁰ Sobre racismo antinegro puede verse, por ejemplo: Mónica Moreno Figueroa «¿De qué sirve el asco? Racismo antinegro en México», *Revista de la Universidad de la Ciudad de México*, no. 874 (2020): 63-67.

quedan contenidos en una misma cuadrícula fraguada a partir de la selección de ciertos rasgos somáticos —raza negra—. Luego, a los pueblos relegados a esa categoría se les asocia con determinadas prácticas culturales, sin importar la diferencia de origen, época, lengua, sentido del mundo, y demás. En Occidente, a los africanos y sus descendientes se les imagina, siente y representa colectivamente como cuerpos negros que, invariablemente, coinciden en atributos: propensión a la violencia, hipersexualización, inclinación por la música y el baile, exacerbación de las pasiones, por mencionar solo algunos que tocan directamente el tema aquí tratado. Y, además, el tono oscuro de su piel se vuelve un criterio identificador exógeno, a partir del cual se les excluye o se les vuelve diana de ataques, exotización o burla. Es así que las expresiones de este racismo antinegro no refieren únicamente a la raza en tanto tipo biológico, sino a lo negro como una confluencia de rasgos somáticos y extrasomáticos, prácticas culturales y comportamientos individuales que, desde la supremacía blanca y en su orden amoroso, se toman por inferiores e indeseables.

El racismo supone en muchos casos, además del menosprecio y el rechazo del Otro, un deseo por mantenerse a sí mismo immaculado o no contaminado, con lo que pueden desplegarse así estrategias de aniquilamiento (reales o simbólicas): negando, asesinando, segregando o levantando muros; respuestas al deseo de alejamiento dictado por el *ordo amoris* que se despliega. La raza (entendida en términos biológicos, étnico-culturales o de color) es entonces, como anota Hall, «el eje central de un sistema jerárquico que genera diferencias», además de un «sistema de significado» para organizar y clasificar significativamente el mundo y nuestra relación con los otros existentes.⁸¹ Por tal motivo, el racismo es necesariamente encarnado; no es solo idea o discurso: es también acto sentido.

⁸¹ Stuart Hall, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación* (Madrid: Traficantes de sueños, 2019), 46. Los trabajos dedicados a historizar la raza y analizar el racismo son cada vez más abundantes. Pueden consultarse, entre otros: Michel Foucault, *Genealogía del racismo* (Buenos Aires: Altamira, 1996); Gabriela Iturralde y Eugenia Iturriaga coords., *Caja de herramientas para identificar el racismo en México* (México: Contramarea, 2018); Alicia Castellanos y Juan Manuel Sandoval coords., *Nación, racismo e identidad* (México: Nuestro Tiempo, 1998); María Elisa Velázquez

Como toda experiencia afectiva y de sentido, la racialización solo puede darse en *relación con*, y la clasificación de los grupos humanos no aparece como dada, sino como continuamente confeccionada (cultural, históricamente y geográficamente), al derecho y revés de cada orden amoroso fraguado. Por lo que estas sedimentaciones «no solo constituyen los cuerpos propios y sus experiencias, sino también perfilan significativamente el tipo de relaciones que se establecen con los cuerpos de los otros». ⁸² Lo cual supone que en el racismo se tejen las percepciones del Otro con el ejercicio de poder que se hace sobre otros cuerpos. Los africanos solo devinieron en «seres aborrecibles y raza maldita» por el encuentro con sus Otros, quienes se posicionaron en el lado opuesto del espectro blanco-negro. ⁸³ Un lugar que tampoco es incuestionable ni eterno.

Del mismo modo y por extensión de los cuerpos y sus existencias en acto, las expresiones estéticas de africanos y sus descendientes, como la música y la danza, fueron sometidas a un intenso proceso de racialización que con el paso del tiempo cobró su «efecto de verdad». Por ejemplo, la música tropical también funge como categoría que, en el mercado y la industria de la música, articula nociones de raza, género y especie al representar reiteradamente a lo negro como «caliente», «salvaje», «exótico»; y a las mujeres negras como «esclavas» de un deseo innato por mover el cuerpo y sus pasiones.

El mulato Nicolás Guillén declamó: «Tengo el alma hecha ritmo y armonía / *todo en mi ser es música y es canto* / desde el réquiem tristísimo del llanto / hasta el trino triunfal de la alegría». Todo en su ser es música y es canto: manifestación primaria de un deseo de vivir que acompaña todos los órdenes de la vida. Desde luego, aquí el poeta asume la antañona imposición para reafirmarse valioso. José

coord., *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México* (México: INAH, 2019); Peter Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (Quito: Abya-Yala, 2000); Michel Wieviorka, *El racismo: una introducción* (Barcelona: Gedisa, 2009).

⁸² Alicia Castellanos, «Notas para estudiar el racismo hacia los indios de México», *Papeles de población*, no. 28 (2001), 170.

⁸³ E. Restrepo, «Cuerpos racializados», 17. A lo anterior se le suman otras «interacciones transitadas», como la clase, la condición económica, el género, la orientación sexual, la edad, la religión, etcétera. En el capítulo 5 se desarrolla más esta idea.

Manuel Pedrosa recorre la literatura occidental que, con base en una distorsión de este impulso vital, reprodujo incesantemente imágenes, las cuales siguen conformando gran parte de las representaciones occidentales sobre África y los africanos como tipos o arquetipos: el «negro poeta, bailarín y cantante», la «negra exótica que baila y se contonea».

Los tópicos del negro cantor-poeta-danzante-músico, tanto los positivamente idealizadores como los negativamente caricaturescos, tienen una razón de fondo y de ser. Ellos (los negros) representaban (y representan) la parte no desarrollada (en términos y valores de la civilización occidental), no tecnologizada, no letrada de las civilizaciones —la *blanca* y la *negra*, la dominante y la dominada, la supuestamente *avanzada* y la supuestamente *atrasada*— que convivieron (y que conviven) en el África y en la América coloniales y neocoloniales.⁸⁴

Pero no fue solo con los europeos que la música de africanos y afrodescendientes transmutó en racialización aural, en «música de raza negra». N'Diaye relata que Ibn Khaldun, un erudito árabe-berber del siglo XIV, expresó en su obra *al-Muqaddima* que los pueblos negros se caracterizaban por

la *ligereza*, la *inconstancia*, la *emotividad* y que tienen ganas de bailar tan pronto como escuchan música. Es por esta razón que son calificados como *estúpidos*. Ibn Khaldun agrega que *la alegría y la satisfacción resultan de la dilatación y difusión de su espíritu animal*. Inversamente, la tristeza se produce por la contracción de éste último.⁸⁵

El deseo incontrolable de bailar para dejar fluir bajos impulsos les fue achacado a los africanos (especialmente a las mujeres) aún antes de la trata esclavista a través del Atlántico. Desde entonces, los africanos han sido pensados como más alejados de la razón, ligados *naturalmente* a la emoción y a los sentimientos, y de

⁸⁴ J. M. Pedrosa, «Negros músicos...», 13-14, las cursivas son mías.

⁸⁵ T. N'Diaye, *Genocidio ocultado*, 43, la traducción y las cursivas son mías.

estos, proclives a la alegría y el erotismo; lo que se manifestará en su música y su danza, un destino heredado, como era de suponerse, a sus descendientes. Esta cadena de asociaciones⁸⁶ quedó forjada desde hace siglos: negro-emoción-estupidez-música-baile-sexualidad. La «música negra» (y con ella el movimiento y el cuerpo, sobre todo el erógeno) se racializa una vez que se asume e interioriza que le es *natural* –de lo que suele seguirse: «objetivamente»– a la raza negra; y ciertos estados afectivos asociados –como la alegría– también son racializados bajo esta misma lógica.

La racialización se da con independencia del lugar en el espectro amoroso y el esquema sensible donde se ubique a los sujetos y sus prácticas. Es decir, admirarse del «talento musical innato» de las personas racializadas como negras opera con el mismo principio lógico de quien afirma que la raza negra es menos capaz de hacer aportes intelectuales o científicos: uno se ubica en el plano de la simpatía y el otro en el del desprecio; pero ambos parten de un precepto ideológico-afectivo que coloca a lo negro en una categoría aparte, de naturaleza distinta.⁸⁷

Afrotropos. Dos postales desde el trópico

Abolida la esclavitud y asumida la inexistencia de las razas como realidades objetivas-científicas-biológicas, ¿por qué se afirma que tan crueles bosquejos sobre lo negro continúan reproduciéndose en pleno siglo XXI?⁸⁸ ¿Es cierto que poco o casi nada han cambiado los esquemas sensibles occidentales? ¿Se han gestado cambios

⁸⁶ Como Stuart Hall, entiendo las cadenas de asociaciones y equivalencias como trabajo ideológico: «¿Qué es la ideología sino, precisamente, este trabajo de fijar el significado por medio del establecimiento, por selección y combinación, de cadenas de equivalencia?». S. Hall, «Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas», en *Sin garantías...*, 196.

⁸⁷ Alicia Castellanos, «Notas para estudiar», 170. El análisis puntual de la racialización de la música, el baile y la alegría se hace en el capítulo 5.

⁸⁸ Esta asunción (la inexistencia de las «razas») parece estar más asumida en el campo académico y especializado. Una cosa son las refutaciones realizadas al concepto desde las disciplinas científicas, humanísticas y artísticas, y otra la vivencia y la experiencia sentida del común de las personas, quienes se relacionan con los otros admitiendo la veracidad de la «raza». De ahí la sonada frase: *las razas no existen, pero el racismo sí*. Como más adelante se discutirá, las expresiones de racismo no son homogéneas, ni uniformes ni manifestadas con la misma intensidad.

significativos en el ordenamiento amoroso de lo negro en tanto Otros? Actualmente, ¿qué lugar ocupan estos relatos de repulsa y maravilla, la estrella fija en el horizonte que señala Baldwin?

Permítaseme ofrecer un bosquejo de respuesta por medio de dos estampas. Con esto busco ilustrar la forma en que son desplegadas las imágenes y los discursos de lo africano, lo afrodescendiente y lo negro, que habitan o pueblan imaginarios y representaciones que continúan actuales en la realidad mexicana contemporánea; mucho más ahora que los tiempos pandémicos recrudecieron las duras condiciones de existencia de miles de personas que se ven forzadas a migrar de sus lugares de origen en busca de otro modo de vivir; y que en su tránsito no solamente se enfrentan con la inseguridad de los caminos y el crimen organizado, sino también con la violencia racista. La primera postal les cuenta a las lectoras lo siguiente:

[...] Débiles é informes bosquejos destinados a servir de modelo á otros seres más perfectos. Hasta la civilización ha olvidado á estos parias de nuestra especie. *Faltos de iniciativa y de genio creador*, estos desdichados pueblos gimen todavía bajo la barbarie de las edades primitivas. Mientras centenares de pueblos marchan á su alrededor procurando alcanzar los beneficios de la civilización, *ellos se mantienen tenazmente envueltos en sus tinieblas*, rechazando el apoyo y eccitación de sus hermanos que les tienden una mano amiga, y *prefiriendo á los bienes de la vida civilizada las miserias del estado salvage*.

[...] No sintiendo ninguno de nuestros sentimientos de avaricia y ambición, *consideran la vida como un corto momento del que deben disfrutar tanto como les es posible*. [...] La poligamia más desenfrenada reina en el Congo, y toda la influencia de los misioneros no ha alcanzado mas que la prohibición de las uniones incestuosas. *La limitada inteligencia del Congo no ha llegado á comprender la santidad del matrimonio*, el amor mútuo de los esposos y las delicias de una familia bien unida: *no siente ningún apego á sus hijos que mirará vender con la mas completa indiferencia. La borrachera, una música estrepitosa, danzas obsenas y el sueño, tales son los placeres que afeccionan estos idiotas*.

La segunda es una estampa visual, que habré de describir:

El tiempo parece detenido en aquel paraje del trópico, donde los caminos sin asfaltar, la venta de pescado secado al sol y las casas carentes de refrigerador todavía tienen cabida. Casas en obra negra contrastan con el colorido de las hamacas, en las que esas gentes se pueden pasar el día entero meciéndose de un lado al otro sin más preocupaciones, mientras la vida sigue igual día tras día. Presos de la pereza tropical, pasan gran parte de su tiempo sin tener mucho qué hacer.

Los ratos de esparcimiento siempre están acompañados por alcohol y las noches son invadidas –sin falta– por el estruendo de la música soez y el contoneo lascivo de las mujeres y los jóvenes homosexuales. En la vida de esta gente la monogamia no se conoce, y los hombres tienen a bien conseguirse más de una mujer, a quienes no les dedican cuidado ni atención a causa del tiempo que les roba su disposición al juego y a beber grandes cantidades de cerveza.

No hay mucha ganancia que llevar al hogar, debido a que el hombre no trabaja y pasa el día durmiendo. Para procurarse un dinero extra, las mujeres pueden ser capaces, incluso, de vender a sus propios hijos.

Como he insistido, la auralidad no elimina la participación de otros sentidos. Las dos estampas o postales sensibles recurren a los mismos tópicos discutidos párrafos atrás: poca inteligencia, incivilización, promiscuidad, pereza, propensión a las bebidas alcohólicas, la lujuria y desde luego, la música y el baile sensual. Que la lectora no se sorprenda al constatar que, de un relato al otro, hay más de ciento setenta años de diferencia. El primero de ellos apareció en la publicación *El Globo. Costumbres, usos y trages de todas las naciones*, impresa en 1847, en Barcelona.⁸⁹ Una suerte de guía de viajes ilustrada profusamente con láminas a color. En las líneas citadas, el viajero advierte sobre los hábitos salvajes del «pueblo negro en general»,

⁸⁹ José J. De Olañeta ed., *Viaje por las costumbres, usos y trages de África*, serie Viajeros y Filósofos, (Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1983 [1847]), 1-2; 204; 207, las cursivas son mías.

aunque sus viajes hacen referencia específicamente al África Subsahariana. El segundo es la descripción de varias escenas de la película mexicana *La Negrada*, rodada en diferentes pueblos de la Costa Chica de Oaxaca y estrenada en 2018, cuyo guion y dirección estuvo a cargo de Jorge Pérez Solano.⁹⁰

La familiaridad entre uno y otro no se limita a la repetición de tópicos antiquísimos, hay también una intención similar para darlos a conocer a un público. El viajero de 1847 anotaba:

Instruir hablando á la imaginación y á los ojos, hé aquí el objeto que nos hemos propuesto; y no dudamos que las personas que se dediquen á leer esta obra de suyo tan útil, atendido el estado de civilización de nuestra España, como interesante y agradable, encontrarán en ella un vasto campo á sus deseos de curiosidad é instrucción.⁹¹

Por su parte, el cineasta defiende su trabajo como «una ficción cinematográfica que no presenta estereotipos, sino que pretende ‘retratar la realidad de una zona que sufre mucha marginación, desigualdad y falta de oportunidades’»; y para quien es importante «poner el foco» en las condiciones en que viven «los pueblos negros para que el resto del país conozca esa realidad».⁹² Así que, para ambos, la intención es de *instruir*, conducir la mirada del espectador y lector. Quizá estemos más tentadas a dispensar la actitud vilipendiosa del viajero del siglo XIX, pero es difícil pasar por alto las desafortunadas declaraciones del cineasta, tan

⁹⁰ La sinopsis oficial de la película reza: «El *queridato* es socialmente aceptado entre la población negra de la Costa oaxaqueña. Juanita y Magdalena son dos mujeres unidas en el mundo espiritual por su ‘tona’, su animal guardián, y en la vida material por Neri, esposo de Juanita y amante de Magdalena. La muerte de Juanita le dará a Magdalena la esperanza de ser su única mujer. Sin embargo, Neri tiene otros planes. *La Negrada* es el primer largometraje de ficción mexicano totalmente protagonizado por afrodescendientes de distintas comunidades de la Costa de Oaxaca». Jorge Pérez Solano, dir., *La Negrada* (México: Tirisia Cine, 2018). El tráiler oficial puede verse en <<https://vimeo.com/281111405>>.

⁹¹ De Olañeta, *Viaje por las costumbres...*, 4.

⁹² Jorge Pérez Solano entrevistado por Lisbeth Mejía, «Jorge Pérez Solano: defiende a ‘La Negrada’», *El imparcial* (14 de agosto de 2018), las cursivas son mías. <<http://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/204634/jorge-perez-solano-defiende-a-la-negrada/>>.

cercanas a la sátira dirigida a Ubaydallah en el año 697 E.C., donde se afirmó sobre los negros que «Dios no les dio *luz* en su tez».⁹³

El tono de piel que utilizo en la película no llega a *lo totalmente negro que yo hubiera querido*. Me dijeron que si me *metía* más iba a encontrar más negros, pero son *más salvajes*. Igual lo hago la próxima vez, allá se les llama azules o rojos, porque *a cierta hora del día parece que desprenden un haz con esos tonos; bien bonito*. Pero, o eran *muy tímidos o muy salvajes*, o no querían ni que me les acercara o me decían que les daba pena.⁹⁴

¡Místicas criaturas! Ya no son incomprensibles, solo incomprendidas, como míticas otredades.⁹⁵ La correspondencia de las representaciones sensibles de siglos atrás y las *intenciones naturalistas* de la película – reafirmadas por la participación de habitantes afrocosteños que no son actores ni actrices profesionales, lo que a decir de la crítica le da un halo de «autenticidad» a la película – se agravan porque este filme se consideró como la primera cinta cinematográfica en *retratar* a la población afroamericana. Ignorados en los regímenes de alteridad nacional, deliberadamente silenciados por la figura paradigmática del mestizo (que no incluye lo negro, bajo riesgo de degenerar),⁹⁶ este material ofrecía una oportunidad sin igual para contribuir

⁹³ N'Diaye, *Genocidio ocultado*, 45. El poema completo dice: «Los negros no ganan su salario / por medio de una buena acción / A los hijos de un nubio negro y fétido / Dios no les dio luz en su tez», la traducción y las cursivas son mías.

⁹⁴ Jorge Pérez Solano entrevistado por Sergio Raúl López, «*La negrada*, filme de ficción que aborda la tercera raíz en México», *La Jornada* (10 de agosto de 2018), las cursivas son mías.
<<https://www.jornada.com.mx/2018/08/10/espectaculos/a07n1esp>>.

⁹⁵ Witold Jacorzynski, *Del salvaje exótico al Otro cultural: conflictos éticos en la antropología* (México: Publicaciones de la Casa Chata, 2016). Aquí el autor elabora una tipología de Otros: el *Otro Formal* (incomprensible y radical), el *Otro Mítico* (incomprendido y ambiguo), el *Otro Exótico* (sujeto antropológico por excelencia), *Otro Próximo* (donde se desdibujan las fronteras), *Otro Negativo* (confeccionado como complemento o revés de Occidente) y *Otro Cultural* (al que se le reconoce su diferencia y se apuesta por la convivencia respetuosa). Para Jacorzynski, las distintas concepciones del Otro que han sido elaboradas desde el pensamiento occidental son un problema epistemológico, pero sobre todo ético (p. 85); y agregaría: desde ontológico y afectivo.

⁹⁶ Véase Tomás Pérez Vejo, «Raza y construcción nacional», en *Raza y Política en Hispanoamérica*, coords. T. Pérez Vejo y P. Yankelevich (México: El Colegio de México, 2017), 61-98; Pablo Yankelevich, «Migración, mestizaje y xenofobia en México», *Anuario de Historia de América Latina* 54 (2017): 129-156; Marta Saade, «Una raza prohibida: afroestadounidenses en México», en *Nación y Extranjería. La Exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba Y México*, coord. P. Yankelevich, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 231-276. En el capítulo 4 Lado B desarrollo más este punto.

al derrumbamiento de la estrella fija que denuncia Baldwin, para fraguar otros órdenes amorosos y hacer calentar a fuego lento el encuentro sensible con el Otro. Sin embargo, fracasa monumentalmente y reproduce, tal vez sin ser consciente de ello, los estereotipos más difundidos sobre lo africano y lo negro.

Es casi como si el director hubiese leído y tomado al pie de la letra el agudo e ironizado ensayo de Binyavanga Wainaina sobre cómo (no) escribir sobre África para adaptarlo a la Costa Chica: «usa siempre la palabra ‘oscuridad’»; «asegúrate de que muestras cómo [...] tienen la música y el ritmo profundamente arraigados en sus almas y comen cosas que ningún otro humano come» (quien haya visto la película recordará a la tortuga); «temas tabú: [...] la mención de niños que van al colegio»; y deja claro en las entrevistas «cuánto amas África [Costa Chica], cómo estás enamorado del lugar y cómo nunca más podrás vivir sin él». Su filme es una apología del tropicalismo, un ejemplo de *geopsiquismo*, ese «adiestramiento del imaginario a través del poder evocador e hipnótico de la ficción» que nos instala en la lejanía de la Costa (geográfica y temporalmente, como una vuelta al pasado más «natural»); que nos hace evocar el calor, la brisa del mar y el contacto con *esos extraños* a quienes podemos observar en la comodidad del sofá o la butaca del cine.⁹⁷

A lo largo de este capítulo he insistido en que los modos de *representación* de lo negro y lo africano, en el imaginario occidental, se hacen a partir de una reiteración de estereotipos que orientan la percepción de la alteridad. De acuerdo con Stuart Hall, representar es producir sentido a través del discurso (oral, escrito, audiovisual, etcétera); y esta producción de sentido es siempre relacional – entre el significado y el significante, en términos saussureanos –; no está dada, sino que se gesta en el contacto. Cuando aquí se habla de representaciones sobre lo negro, no pueden obviarse que estas producciones de sentido se enredan con relaciones de poder asimétricas; las cuales están asentadas en «formas específicas de orden

⁹⁷ Binyavanga Wainaina, «How to write about Africa», *Granta* 92, 2005. La traducción en español que utilicé pertenece a Aurora M. Alcojor; Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo: Literatura de la Otredad* (México: FCE, 2007), 25.

hegemónico» que están mediadas por las lógicas racistas, sexistas, especistas y demás, como hasta aquí he señalado.⁹⁸

La noción de estereotipo es central para entender cómo se fijan el sentir, el sentido y el significado de lo negro, África o lo afro. Estereotipar implica la acción de reducir algo o a alguien «a unos pocos rasgos esenciales y fijos», y la propia etimología de la palabra así lo sugiere: del griego *sténeos*, ‘sólido’ y *typos*, ‘impresión o molde’.⁹⁹ Un estereotipo es un particular tipo de molde en donde se hace encajar al otro, una impresión que puede ser indeleble y perdurar con el paso de los siglos. Nos advierte Hall que el acto de estereotipar es siempre un acto de significación, y agregó, de sentido sensible, porque es una significación encarnada, con efectos afectivos, como dije antes. El estereotipo siempre se basa en un proceso clasificador o tipificador en el que se retienen solo unas cuantas características, seleccionadas arbitrariamente, que se despliegan de forma exagerada hasta ser reconocidas colectivamente como «verdaderas». Son, además, una «estrategia de hendimiento» con la que nos distanciamos y nos diferenciamos de forma efectiva con aquello que no nos es familiar ni aceptable; fungiendo así como un modo de excluir y fijar límites y barreras.¹⁰⁰

Por ello, designar la elaboración de la identidad del Otro se convierte en un ejercicio de poder que se incardina en los mismos procesos sensibles y afectivos que reducen a los otros en entidades inmutables. Y en tanto se trata de relaciones asimétricas, solo unos cuantos están en posición de dar nombre y lugar a los existentes del mundo: «las definiciones son cosa de los definidores, no de los definidos».¹⁰¹

⁹⁸ Stuart Hall, «El trabajo de la representación», en *Sin garantías*, 457-458; Itza A. Varela Huerta, «Nuevas imágenes, viejos racimos: la representación de los pueblos negro-afromexicanos en La negrada», *Alteridades* 30, no. 59 (2020): 92. El enmarañamiento de estas lógicas en una misma matriz de opresión lo discuto puntualmente en el capítulo 5.

⁹⁹ Stuart Hall, «El espectáculo del ‘Otro’», en *Sin garantías*, 429.

¹⁰⁰ S. Hall, «El espectáculo...», 430-431.

¹⁰¹ T. Morrison, *Beloved* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1987), 190, citado en Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada* (México: Siglo XXI, 1993), 98.

Para Homi Bhaba el estereotipo es la mayor estrategia discursiva del colonialismo, porque no se trata de inocentes elaboraciones reduccionistas, sino que se presentan como una forma de conocimiento, un modo de identificar al Otro y asignarle *su lugar*. Pero para que el estereotipo sea efectivo debe repetirse y actualizarse «ansiosamente», por lo que su principal característica es la ambivalencia: por un lado, se asegura «su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes»; por otro lado, produce un «efecto de verdad probabilística y predictibilidad» que no es necesario comprobar empíricamente.¹⁰² Y los medios masivos de comunicación – más ahora con la fuerza de las redes sociodigitales – adquieren una importancia vital para la efectividad de esta repetición ansiosa del exceso de los estereotipos; pues los *mass media* producen «representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, explicaciones y marcos para entender cómo es el mundo y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona».¹⁰³ A través de memes, canciones, obras literarias, series de televisión o películas (como *La Negra*), el estereotipo de lo negro se refuerza y se actualiza; su solidez y su durabilidad a través de los siglos nos hablan de la creación de una fantasía hegemónica que se sostiene «con un cuerpo de teoría y práctica» al que se le ha invertido mucho tiempo y ríos de tinta.¹⁰⁴

Como un capítulo atrás apunté, el acto de percepción es, al tiempo, un acto político: percibo al Otro y en la interpelación este me afecta. El Otro adquiere una identidad que le impongo de acuerdo con mi propio marco de referencia perceptiva y valórica (mis esquemas de sentido sensible y sus órdenes amorosos). Tal imposición es una designación reductora de su alteridad que se vuelve radical, porque ninguno de mis sentidos, percepciones y conocimientos puede captarla en su única e irreductible singularidad. Si me repugna lo designo repugnante (porque así lo siento), y quedan marcados los *qualia* de mis experiencias en relación con él: la

¹⁰² Homi K. Bhaba, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002), 91.

¹⁰³ S. Hall, «Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación», en *Sin garantías*, 300.

¹⁰⁴ Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Random House Mondadori, 2008), 26.

traspaso – mágicamente, diría Sartre – como propiedad objetiva de su modo de ser, estar y hacer. Las formas de designación e imputación de propiedades a los otros no provienen de actos de percepción transparentes, como señalan Classen, Fercigla y otros autores a los que aludí antes. Así, como en todos los actos de percepción, la percepción aural está atravesada por el modelaje cultural y sitúa a los sujetos en un espacio de relaciones sociales asimétricas, ocupando posiciones que se despliegan en las intersecciones por las que transitan, diría Rosaldo.

Esto no solo opera en las historias de contacto con las poblaciones africanas y sus descendientes, o en sus representaciones literarias y cinematográficas como las que expuse arriba; incide en el mismo quehacer antropológico. Pascal Dibie, en su llamado a una antropología cálida y de lo cercano, nos dice que quienes se dedican a la etnografía devienen en *divulgadores de lo visto* (y lo escuchado, lo olfateado, lo sentido); lo que los (nos) enviste de una colosal responsabilidad, pues de nuestras descripciones, invenciones y colaboraciones dudosas «dependen la curiosidad y el estado mental de una sociedad que, indirecta pero indiscutiblemente, se inspira en sus trabajos y en la mirada que ellos fijan en el mundo».¹⁰⁵ Hoy en día podríamos dudar de semejante carga en la antropología, pero es cierto que esta disciplina tuvo un papel nodal en la elaboración de tipologías, clasificaciones y descripciones que legitimaron las teorías sobre la desigualdad de las razas.¹⁰⁶ Y todavía nuestros relatos contribuyen –al lado del papel que juegan los medios masivos de comunicación, las estrellas de papel de la televisión, los anuncios promocionales, entre otros muchos más– a solidificar los estereotipos de África, lo africano y lo negro, así como su lugar en nuestros esquemas de sentido sensible.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Pascal Dibie, *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías* (Barcelona: Seix Barral, 1999), 44.

¹⁰⁶ Véase: Alicia Castellanos, «Antropología y racismo en México», *Desacatos* 4 (2000): 53-79; P. Dibie, *La pasión...*; S. J. Gould, *La falsa medida...*, entre otros.

¹⁰⁷ En este sentido, para Edward Said la antropología se vuelve representativa del poder «de afuera», un «agente, por lo general directo, de la dominación política». E. W. Said, «Representar al colonizado», en *Cultura y tercer mundo*, comp. Beatriz González Stephan (Caracas: Nueva Sociedad, 1996), 61.

Las afirmaciones del viajero y del cineasta son producto de una historia bastante añeja, repetida incansablemente con ligeras variaciones en el tema, cuyo agravante está en que ambas se difundieron masivamente (una más que otra). La intención explícita de *La Negrada* es, según el director, dar a conocer una *realidad*, *más no los estereotipos sobre ella*. Esto lo compromete aún más, porque supone que lo que él mira, la luz rojo-azulada sobre sus oscuras pieles, es evidente para todos: está ahí, para ser descubierta y para captarla solo hace falta la tecnología apropiada. Es inevitable pensar en el *Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad, cuando Pérez Solano habla de *meterse más adentro*, penetrar a donde reina el oscuro y espeso follaje y los hombres son poco más que animales (no humanos) de algún tipo. La intrepidez del director exota «trae consigo un conocimiento del otro como enigma y recipiente de diferencias»,¹⁰⁸ pero simplificado, incompleto.

Un par de las escenas del filme nos regresan a la imagen de la música y el baile como arquetípicos en los «cuerpos negros», una suerte de *afrotropos*. En una de ellas, un grupo de jóvenes pasa la tarde en el patio de una casa a medio construir, bebiendo cerveza y escuchando un estilo de reggaetón-tropical en la bocina que se ilumina con los *beats*. Bailan, ríen, hablan a groserías y repiten lo mismo el día siguiente, y el día después de ese. No son estereotipos, nos dice el guionista, *es la realidad*. Sentencia Dibie que, «por elección ideológica con frecuencia, *por comodidad sin duda y por pereza o complacencia intelectual seguramente*, se seguirá apelando durante mucho tiempo a tipologías raciales derivadas de una mitología que ha ido elaborándose durante siglos».¹⁰⁹

Pereza intelectual. Una reticencia a movernos de lo que damos por sentado. Poco después del estreno de la película, un grupo de organizaciones afromexicanas, militantes, activistas y académicas lanzaron un comunicado en el que exigían a Pérez

¹⁰⁸ G. Weisz, *Tinta del exotismo*, 27. De acuerdo a Víctor Segalen, el *exota* es un viajero innato capaz de percibir el *sabor de lo diverso*. Sin embargo, las representaciones que produce (en diarios de viaje, crónicas, etnografías, notas periodísticas o cintas cinematográficas) hacen un ejercicio de poder al «unificar la otredad» y al tiempo, intensificar las distancias con «los Otros».

¹⁰⁹ P. Dibie, *La pasión...*, 46.

Solano una disculpa pública por sus declaraciones a la prensa.¹¹⁰ El cineasta defendió su trabajo, disculpándose por sus palabras (según él, dichas de acuerdo a sus «capacidades y entendimientos») y argumentó que, de hecho, se dedicó a investigar largamente sobre esta población. Sin embargo, en la prensa la película ya había adquirido el mote de «el rostro de la sociedad mexicana», y las críticas ya la consideraban como un material necesario para *conocer* a «ese pueblo olvidado». Si me detuve en este ejemplo es porque debemos reconocer dónde yacen los peligros de lo que Chimamanda Ngozi Adichie llama «el peligro de la historia única», del que nos previene la autora: «crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten un relato en el único relato».¹¹¹ Y la contundencia de la imagen cinematográfica que nos interpela, también sensiblemente, tiene mucha más fuerza enunciativa que un escrito universitario antirracista.

Nuestros cuerpos están penetrados por historias, y también in-corporamos las historias que nos contamos de los otros (fuimos paridos con mucho texto, dice Marina). En esa relación de la diferencia, el Otro puede sentirse como positivo o negativo, alimento de miedos o esperanzas; ver sus deseos de vivir incrementarse o menguar. Nos constituimos a nosotros mismos en este ordenamiento, nos posicionamos en el mundo y captamos sus señales de tal o cual manera. Pero cuando hablamos del Relato Único, nos referimos a esa historia repetida incansablemente, en donde África y lo negro siempre están anclados al atraso, al salvajismo; cautivos de sus sentidos y presas de la sinrazón. La primera gran película sobre afroamericanos no fue realizada por ellos, aunque participen en ella. Esa historia no

¹¹⁰ El comunicado emitido por Afrodescendencias en México. Investigación e Incidencia A.C. puede consultarse en este enlace: https://twitter.com/afrodes_mx/status/1028507026756984832

¹¹¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *El peligro de la historia única* (Barcelona: Penguin Random House, 2018), 22, las cursivas son mías.

es la suya, aunque hable de ellos. Aunque dueños de sus voces, el resto pareciera hacer oídos sordos.¹¹²

A mí no me satisfaces cuando el barco se menea...

No necesariamente falsos, pero sí incompletos. Los estereotipos agotan, reducen a cualquier persona, comunidad y cultura a su mínima expresión. Tal y como sucede con relación a la música y el baile de la gente negra y morena de la Costa Chica,¹¹³ como abundaré más adelante. Reconocer este hecho no quiere decir que sus experiencias afectivas y encarnadas sobre este tipo de expresión musical deban encerrarse en la prisión del estereotipo, o que dichas expresiones se vuelvan condición necesaria para *ser*. Coincido con Paul Gilroy cuando previene que sería un error imperdonable pensar a la música «como un elemento emblemático y constitutivo de la diferencia racial, en vez de como una forma expresiva meramente asociada a ella».¹¹⁴

Como expongo en el capítulo siguiente, la música tropical costeña tiene un lugar relevante en la vida de la gente afrocosteña de esa región: les *importa* y les *conmueve*. Algo que también se ve en las mismas rutas de racialización —aquí exploradas—, en donde la música también expresa su deseo de vivir y las condiciones de su existencia. Pero no se admitirá de ello que esta músicaailable constituya una suerte de esencia, de núcleo o experiencia trascendental en tanto *afros*. Y este matiz es fundamental para la adecuada interpretación de mis

¹¹² Luego de su estreno en cines, *La Negrada* se proyectó en algunas localidades de la Costa Chica, especialmente en aquellas donde fue rodada. Aunque hubo reacciones negativas hacia ella, también tuvo recepciones positivas. Algunas personas que pudieron verla en estas proyecciones colectivas me comentaron que les pareció «divertida» y por momentos «ridícula». Para ellas no tenía un carácter documental —es un filme de ficción— a diferencia de la audiencia mestiza de otras zonas, como en la Ciudad de México, que tomaron más «en serio» el trabajo de Pérez Solano.

¹¹³ De los 12.5 millones de mujeres, hombres, niños y niñas embarcados en los buques negreros, aproximadamente 250 mil personas cautivas arribaron a las colonias españolas en América (sin contar las entradas por contrabando). En el capítulo 3 hago un breve repaso de la presencia afrodescendiente en la Costa Chica.

¹¹⁴ P. Gilroy, *Atlántico Negro*, 104.

argumentos: que esta música y su experiencia aural es una expresión con fuerza cultural, que se vive afectivamente de forma intensa por los afrocosteños, acorde con sus constelaciones afectivas que, a veces, pueden parecer contradictorias; al mismo tiempo que es parte fundamental de su vida, profundamente marcada por procesos de alterificación negativa. Es por ello que este trabajo debe de prestar atención y captar esa ida y vuelta, para sortear el riesgo de convertir el relato único en la única versión de su historia.

Al respecto, la capacidad de acción y afectación del pueblo afrocosteño, así como sus actos creativos desde (y mediante) los cuales cuestionan y contradicen estereotipos y estigmas o bien, los incorporan y revierten, son otros puntos importantes a tomar en consideración cuando –en este caso– de música tropical se habla. Junto a la música y al baile, el cantar y el versar también se echaron en el saco de lo negro. *La Negrada* incorpora a mujeres y hombres de la Costa Chica que, de cuando en cuando, recitan coplas sueltas (o *echan verso*, como allá se dice). La locuacidad y la verborrea son otras características achacadas a africanos y sus descendientes, lo mismo que el talento para las artes verbales y la oratoria. Por ello, cuando me refiero a la música tropical costeña estoy incluyendo, desde luego, al componente lírico de esta práctica: las letras de las piezas, el modo de cantarse, los comentarios, chistes e improvisaciones de versos que tienen lugar durante las presentaciones en vivo. Expresiones verbales que en la región son bien valoradas socialmente y que, en tiempos pasados, formaban parte de la convivencia diaria como otro modo de conversar y relacionarse.

Un ejemplo que quiero recuperar aquí es el de Catalina Noyola Bruno (coplera afrodescendiente de San Nicolás Tolentino, Guerrero), quien en vida solía versar con todo el doble sentido del mundo: «A mí no me satisfaces/ cuando el barco se menea/ Me gusta que tú te atrases/ Y yo de la culpa sea». Tal vez más que los hombres, se dice, las mujeres eran quienes se divertían con retadas de versos, dando muestra de elocuencia, creatividad e ingenio. En estas coplas populares se manifestaban valores como el orgullo y la insolencia, «ejemplos de una conducta

independiente, de la capacidad de los actuales afromexicanos para asumir la responsabilidad de su persona. Son valores que denotan una actitud de resistencia, de rebeldía ante la intromisión y la imposición de extraños y ajenos». ¹¹⁵ Los versos de Catalina son muestra de ello.

Por momentos asumimos que los estereotipos penetran en los sujetos objetos de su atribución, sin oposición ni defensa alguna. Por el contrario, en no pocas ocasiones hay una respuesta contraria, de repulsa al desprecio consumado, de burla al orden establecido. «Me gusta que tú te atrases», es decir (si damos una interpretación literal), que no avances más, *vade retro*; y encima se disfruta con el poderío de detener la marcha. En la música de matriz africana hay incontables ejemplos de este conjuro de protección contra las estampas injustas: el *blues*, que reafirmó los derechos sobre la sexualidad y el propio cuerpo de las mujeres afroestadounidenses; el *reggae*, el tango, la salsa, el *rap*, el *afrobeat*, entre otras tantas prácticas musicales más a través de las cuales los africanos y sus descendientes en diáspora se han esforzado por desencajarse de la Historia Única que occidente cuenta sobre ellos.

El viajero de 1847 se jactaba de que el lector encontraría entretenido y curioso su relato. El cineasta del 2018 defendía su narración como reveladora, una potente ventana a una realidad casi desconocida para el mexicano promedio. Lo cierto es que uno y otro solo repitieron una historia ya conocida, bien enquistada en el cuerpo occidental. Lo venido de África y, por ende, lo ennegrecido, fue a la vez maravilloso y repulsivo, bello y horrendo, seductor y odioso, pero siempre sometido. Lo alto y lo bajo, en definitiva, se excluían mutuamente en el sino negro. Al africano (y sus descendientes) se le ayuda porque está desamparado, se le evita porque es conflictivo, se le desea por su sensualidad y se le menosprecia por su poca inteligencia. Pero no hay actos carentes de sentido sensible, no es posible mantener

¹¹⁵ Eduardo Añorve, «Suspiro con tiranía. Rastros de Cimarronaje en la copla popular de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011), 175. Las retadas de versos eran bastante comunes en la Costa Chica, por lo menos hasta la primera mitad del siglo xx. Hoy en día son las ancianas quienes guardan el recuerdo de versos pasados.

la neutralidad afectiva ni sostener largamente la indiferencia. Como apunta Michael Taussig, «objetos de desprecio pero también de asombro, con el mal entendido como esencia física de sus cuerpos, son también, claramente, objetos de creación cultural, la pesada quilla de mal y de misterio que estabiliza ese navío y ese derrotero que son la historia de Occidente».¹¹⁶

Los relatos de alterificación negativa no acaban de morir, continúan dejando marcas en los cuerpos, afectando los ánimos y mundos de personas que parece no hicieron otra cosa más que nacer con el cuerpo *inadecuado* a la «razón occidental», habitando así un espacio de subhumanidad junto con otros seres. Pero también es necesario enfatizar su cualidad activa que no se contenta con rechazar los prejuicios: estos pueden ser revertidos y torcidos, adecuarse a sus propios esquemas sensibles; pueden dotarse de un sentido de reinención y fuerza cultural que opera en un espacio, en un transitar de relaciones políticas diversas. Y la música tropical costeña bien puede guiarnos en la exploración de estos caminos.

¹¹⁶ M. Taussig, *Chamanismo, colonialismo...*, 31.



Figura 4. *Leonotis nepetaefolia* and doctor humming birds, Jamaica, 1872. Ilustración de Marianne North.

3

Sendas tropicales.

Trazas afectivas de la música tropical costeña

La cumbia no es de nadie. Ni de las discográficas, ni de las bailantas, ni de los autores. La cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar. ¿Sigo?

WASHINGTON CUCURTO¹

Durante la primavera, los pedregales de Ciudad Universitaria (al sur de la Ciudad de México) van tiñéndose de un vibrante anaranjado. Las responsables de pintar los matorrales son unas plantas perennes, altas y con espinas, que solo lucen el intenso color de sus flores globulares en ciertas épocas del año. A estas flores de monte, cimarronas, les gusta el clima tropical y se pueden encontrar repartidas por toda América, entre los trópicos de Cáncer y Capricornio. En México es conocida coloquialmente como «bastón de San Francisco», «oreja de león», «bola africana del rey» o «flor africana de mundo», y estos dos últimos nombres rinden honor a su origen: es una especie nativa del África Subsahariana, cuyas semillas llegaron a estas tierras no se sabe con certeza cómo, germinando con facilidad tanto en macetas como en terrenos baldíos y a lado de los caminos.²

¹ Washington Cocurto, *Cosas de negros* (Buenos Aires: Interzona, 2012), 25.

² De acuerdo con la *African Plant Database* y la base de datos botánica *Trópicos*, la *Leonotis nepetifolia* se distribuye ampliamente por el continente africano desde el sur del Sahara, así como en Asia y Oceanía. Se estima que su introducción a América ocurrió antes del siglo XIX y actualmente está reconocida en México como *especie exótica invasora*, estatus que comparte en otros lugares del globo: Estados Unidos, Australia, Cuba, India, Singapur, por mencionar algunos. Además de su uso ornamental, a esta planta se le atribuyen propiedades medicinales contra afecciones de la piel, respiratorias y estomacales. Véase: M. Martínez-Gordillo *et al.*, *Flora del Valle de Teotihuacán-Cuicatlán* (México: IB/UNAM, 2019), 32-35; CONABIO, «*Leonotis nepetifolia* (L.) R. Br.», en *Método de Evaluación Rápida de Invasividad (MERI) para especies exóticas en México* (México: CONABIO, 2016).

Aunque su presencia se registra en casi todo el país, es muy común encontrarla en la zona centro, particularmente en los pedregales de la Ciudad de México. En estos nichos, el éxito de su propagación se le debe en gran parte a los colibrís, esas zumbantes aves minúsculas que solo vuelan en el continente americano. Así que esta flor africana se enraizó en estos suelos y, desde el otro lado del Atlántico, halló en la *chuparrosa* a su pareja polinizadora.

Puede decirse que la flor y el colibrí tejieron una relación, se anudaron en el transcurso de sus trayectos. Para Tim Ingold, en eso radica la idea de la *relacionalidad*: no en «confeccionar» conexiones *a posteriori* entre un objeto y otro en apariencia claramente delimitados, sino en «prestar atención» a las líneas que son constitutivas de los seres, los modos en que las sendas se anudan tensa o relajadamente, a los procesos que van desplegándose, las historias que se mueven a contrapunto en estas vidas compartidas.³ El anudamiento entre la «flor africana de mundo» y el colibrí me sirve como una metáfora de otro nudo: el de los *caminantes* (navegantes) africanos y afrodescendientes imbricados con esa experiencia encarnada en movimiento a través de la cual crearon y re-crearon vida y cultura en el trayecto por mar, aun antes siquiera de llegar a América. Un florecimiento contra todo pronóstico, nos vaticinó Amínata páginas atrás. Como el pájaro y la flor, las vidas de las y los africanos en diáspora devinieron en existencias embrolladas, (de)ambulantes; marañas de líneas y caminos que se van encontrando y desencontrando en los tejidos de este mundo.⁴

³ Tim Ingold. *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología* (Montevideo: Trilce/Udelar/Universidad de la República, 2012), 80-82. Siguiendo el pensamiento relacional, todos los modos de existencia (para usar el lenguaje spinoziano) son líneas entrelazadas que en el entreverarse tejen la malla de un mundo que nos es común. «¿Qué es una cosa, incluso una persona, sino un nudo de todas las líneas, de todos los senderos de crecimiento y movimiento, que se aglutinan a su alrededor?». Tim Ingold, *Líneas. Una breve historia* (Barcelona: Gedisa, 2015), 21. Como expuse en el capítulo 1, Spinoza ya había advertido la composición relacional del cuerpo, compuesto y afectado de múltiples «modos» sin con ello perder su unicidad, B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, II, postulados de la preposición 13.

⁴ Para Ingold, las vidas no están *dentro* de un lugar, sino que se dirigen *a través, alrededor y hacia* él. El término *caminante* hace referencia a «la experiencia encarnada de este movimiento ambulatorio» con el que conocemos el mundo. Tim Ingold, «Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento», en *Mundos Plurales* 2, no. 2 (2015):13. Lo sublime de la relación entre la bola africana y el colibrí me lo señaló (literalmente, con el dedo) mi querida amiga

En este capítulo tal vez abuse del gerundio y las metáforas del movimiento y los vínculos, pero es la mejor forma que encuentro para dar cuenta de la existencia en acto, es decir, que va desplegándose: un despliegue de las emociones (*e-movere*) e intensidades afectivas con que la música tropical adquiere fuerza cultural en la Costa Chica; música-bailable que refuerza los enlaces de las diferentes experiencias, hacia adelante y atrás en el tiempo, trascendiendo fronteras de muchos tipos. En lo que sigue, me propongo explorar esa cualidad de *música criolla* que se le atribuye a la tropical costeña: parida en esa región y gestada en la confluencia de tramas y *andantes*, cuyo relato podemos enlazar con la experiencia del *Atlántico negro* para desplegar el modo en que, al día de hoy, ciertos hombres y mujeres entienden, escuchan y dotan de sentido a esta música. Pero antes es necesario atar los cabos sueltos en torno a la fuerza cultural como noción articuladora.

Enredos frasteros

Entre el pueblo negro costeño de la Costa Chica suele utilizarse el adjetivo «frastero» o «frastera» para hacer referencia a lo forastero, lo que proviene de otro lugar que no es ahí, es decir, lo extraño en oposición a lo local y familiar. Así como yo soy frastera cuando estoy en la Costa, mi opinión sobre su música y su vida también lo es (sin importar en qué punto geográfico me ubique), pues viene de *fuera*. Esto no quiere decir que sus experiencias me sean completamente inaccesibles, pero tampoco obvia el hecho que mi posicionamiento (en este momento) y mis particulares interacciones transitadas *afectan* mi entendimiento. Como dice Renato Rosaldo, de lo que se trata es de «alcanzar un equilibrio entre el reconocer distintas diferencias humanas y la simple suposición de que dos grupos humanos deben tener algunas cosas en común».⁵

María Carlos, bruja y artista visual cartagenera, quien supo mirar y enseñarme a mirar lo que en mis caminatas yo vi tantas veces sin prestarle atención. A ella le debo la metáfora simbiótica.

⁵ Renato Rosaldo, *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (Quito: Abaya-Yala, 2000), 31.

Si confiamos en la certeza de Rosaldo respecto a que la antropología «nos invita a ampliar nuestro sentido de las posibilidades humanas, mediante el estudio de otras formas de vida»,⁶ uno donde no hay atajos y que requiere de tiempo y paciencia, entonces habríamos de reconocer que este aprendizaje de otras formas de vida lo hacemos *con* los otros. No puedo más que coincidir con Ingold cuando refiere que la antropología es una indagación generosa y abierta, comparativa y crítica «de las condiciones y de los potenciales de la vida humana en el mundo único que todos habitamos». El autor nos dice que es una indagación *generosa* porque se funda en la voluntad y el compromiso de escuchar y responder a los otros. Es *abierta* porque no tiene como meta verdades cerradas, sino apertura de caminos para seguir andando en con-vivencia. Es *comparativa* al reconocer que nuestros modos y senderos no son los únicos, y es *crítica* porque de ningún modo podemos estar satisfechos ni conformarnos con el mundo de conflicto, violencia y desconfianza en que vivimos hoy.⁷

En las primeras páginas de este escrito expliqué mi propuesta para analizar la música tropical costeña desde la estrategia de la *escucha cimarrona*, un particular tipo de «escucha híbrida» –como proponen Alegre y Rufer– que permite a los y las investigadoras registrar la diferencia, la contradicción y la dimensión política en el estudio de las expresiones sónicas en tanto se reconocen las jerarquías que le anteceden y constituyen.⁸ Pues bien, dado que mi trabajo antropológico lo planteo como una crítica de la Historia Única y los estereotipos racializantes sobre africanos y sus descendientes –desde el análisis relacional de la opresión– la estrategia política-heurística de la escucha cimarrona también se quiere generosa, abierta y

⁶ R. Rosaldo, *Cultura y verdad*, 47.

⁷ Tim Ingold, «Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía», *Etnografías Contemporáneas* 2, no. 2 (2015): 219.

⁸ Lizette A. Alegre González, «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. Lizette Alegre González y Jorge David García (México: UNAM, 2021), 9-26.; Mario Rufer, «El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial», en *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, coords. S. Corona Berkin y O. Kaltmeier (Barcelona: Gedisa, 2012), 55-81. Algunas precisiones sobre la escucha cimarrona se encuentran en la introducción de esta tesis, así como un desarrollo más extenso en el capítulo 5.

comparativa, a la manera ingoldiana. Postura antropológica que se enlaza armoniosamente con la propuesta que retomo de Rosaldo – la fuerza cultural de las emociones – y que me lleva a afirmar que la música tropical costeña posee fuerza cultural para la gente afrocosteña en la Costa Chica.

La decisión de optar por ambas estrategias – la escucha cimarrona y la fuerza cultural rosaldiana – tiene implicaciones éticas y epistemológicas en mi trabajo que me es importante asentar de lleno aquí, pues esas fueron las orientaciones que tomé para entender las experiencias afectivas de la vivencia encarnada de esta música.

Indagando en la fuerza cultural de una música costeña

Cuando aquí afirmo que la música tropical tiene fuerza cultural – para la gente afrocosteña – me refiero a las potencias que, como fuerzas que mueven el oleaje, hacen posible que esta música les importe y le concedan un sitio privilegiado en sus vidas; las fuentes de donde «manan realidades cargadas de sentido»⁹ y que hacen de la tropical costeña algo más que un producto cultural. Que esta músicaailable tiene fuerza cultural quiere decir, primero, que al ser escuchada y vivenciada – por la gente costeña morena – se experimentan determinados afectos (emociones, sentimientos) que no son provocados por otra música distinta; segundo, que conmueve a una experiencia afectiva compartida comunalmente, lo que posibilita que la integren a su experiencia como afromexicanos de la Costa Chica y que la propicien, pero sin por ello homogenizar o paralizar la vivencia sentida.

Que tiene fuerza cultural también quiere decir que esta expresión musical está intensamente vinculada a sus potencias vitales – para recordar aquí a Spinoza –, a sus modos de ser y hacer, y de dotar de sentido a su mundo, el cual se vive afectiva y encarnadamente. Esta música se convierte así en la expresión de su

⁹ Emma León Vega, *Vivir queriendo. Ensayos sobre las fuentes animadas de la afectividad* (Madrid: UNAM/CRIM/Sequitur, 2017), 170.

mundo cognitivo/afectivo y sintiente; replicándose y entramándose con otras prácticas que conforman sus modos de vida como afrocosteños.¹⁰

Como expuse en la *obra viva* de este trabajo, los sentimientos y las emociones son «la matriz sobre la que se mueve la vida social», modos relacionales sobre los que se crea «la comunicación necesaria para crear los diversos mundos culturales», como apunta Fericgla.¹¹ Rosaldo diría que esto es así en tanto los afectos no son meramente subjetivos (se sienten en resonancia colectiva) y las prácticas culturales se valoran afectivamente. Las prácticas se vivencian por sujetos encarnados y las emociones y sentimientos, también encarnados, son los que les dan intensidad a tales experiencias vividas; por ello implican el lazo que vincula a los sujetos con sus prácticas y la reproducción de estas.

Esta vinculación queda mejor delineada si se complementa con lo dicho por Spinoza respecto al *conatus*, este impulso vital que siempre está abierto y se realiza con los otros; a nivel orgánico y corporal, bajo el principio de balance homeostático al que alude Damasio; y con el componente energético que Ciompi reconoce en los afectos. Así, el esfuerzo de preservación basado en el impulso de vivir depende de la valoración afectiva y encarnada, y actúa acorde a cómo se sienten las potencias vitales — si están disminuidas, estables o acrecentadas —.¹² En el caso de las prácticas culturales — como las expresiones músico-bailables — dicha valoración sensible y corpórea es la que incide en la manera en que ellas afectan tales potencias, lo cual se corresponde con la intensidad a la que se refiere Rosaldo: la energía, el grado y tono con que son sentidas las emociones vivenciadas. En tales términos, la fuerza cultural de la música tropical costeña reside en que los afrocosteños buscan y necesitan

¹⁰ Se convierte, diría Ciompi, en parte de sus rieles cognitivo-afectivos que se articulan con otros rieles, confeccionando así una forma de fraguar, instalarse y vivir el mundo. Luc Ciompi, «Sentimientos, afectos y lógica afectiva. Su lugar en nuestra comprensión del otro y del mundo», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 27, no. 100 (2007): 425-443.

¹¹ Josep Ma. Fericgla, «Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones», *Opina Síntesis*, no. 94 (2000): 1.

¹² Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (Barcelona: Paidós, 2016); L. Ciompi, «Sentimientos, afectos y lógica afectiva...». Esto está desplegado más detalladamente en el capítulo 1.

escucharla-crearla-sentirla como un principio básico de su desear vivir, pues está tejida y anudada con vivencias emocionales concretas que atañen al equilibrio de sus potencias vitales entreveradas con los otros.

Si bien el abordaje de la música tropical costeña puede hacerse desde otros puertos, decidí hacerlo desde la afectividad encarnada. Ya dije que los afectos «fincados en nuestra más completa corporalidad, realmente clarifican y dan consistencia a nuestras percataciones y estimaciones de las cosas»¹³ y, además, ciertos afectos amplían y regeneran nuestras potencias para actuar, para tomar palabras Spinoza. También señalé que adentrarse en la dimensión afectiva (con todo lo que incluye de emociones y sentimientos, percepciones y mecanismos cognitivos, ideaciones y simbolizaciones) comulga con esa otra realidad que también enlaza y pone en movimiento al cuerpo y al espíritu, lo sensible y lo inteligible, la expresión y la vivencia: la música y el baile; recordando que *la dicha musical es entonces la del alma invitada por una vez a reconocerse con el cuerpo*.¹⁴ Los funde, les devuelve esa «unidad sagrada» que la herencia cartesiana nos llevó a separar.

La música nos sumerge en vivencias encarnadas y sintientes, personales y en resonancia colectiva que la hacen posible de fungir como vía de comunicación y, por tanto, como medio y pretexto de socialidad, de imbricación entre sujetos y experiencias; generando así mallas de sentido que, a veces tensa y a veces relajadamente, ligan a los miembros de una comunidad en enlaces que pueden ser amables y odiosos, como expuse antes. Su función de sextantes sensibles lleva a la afectividad y a la música a alimentar mundos culturales que bien pueden identificar y diferenciar a unos grupos de otros, aunque eso sí, nunca de manera simple ni determinante.

En el caso de las comunidades afromexicanas de la Costa Chica, sus movimientos corporizados en el baile, los espacios de interacción donde tiene lugar, su predilección por un estilo musical y la interpretación instrumental de sus

¹³ E. León Vega, *Vivir queriendo*, 99.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, citado en Catherine Clément, *Claude Lévi-Strauss* (Buenos Aires: FCE, 2003), 188.

creadores pertenecen a una expresión sónica compartida que se encuentra enlazada y significada por una serie de códigos culturales, «tal como los papeles femeninos y masculinos dentro del movimiento, el estatus social, la estructura social y el acceso a la política y el poder»¹⁵ entre otros más. En suma, el conocimiento de esta música y su experiencia en resonancia se enreda inevitablemente en las historias que atraviesan dichos grupos y por las que transitan individualmente. Del mismo modo que mi experiencia aural de la música tropical costeña también responde a mi propio cuerpo historizado, *tal como lo siento*. El concepto de fuerza cultural me permite dar cuenta de estas diferencias, pues también le da centralidad al posicionamiento de los sujetos afectados (y afectantes), incluyéndome a mí misma como investigadora.

Se podría argumentar que la versión costachiquense de la música tropical ya ha trascendido muchas fronteras y públicos, pues lo mismo suena en Costa Chica que en otras zonas del país y más al norte, allí donde habite un costeño que guste de escucharla. No obstante, las maneras como los afrocosteños la sienten y significan devienen en «realidades culturales inexportables», aunque solo en el sentido del modo situado en que se ha modelado su sintiencia en tanto afrodescendientes, la cual como vimos, se expresa en un marco de relaciones de poder asimétricas y racializantes que les marcan, pero no necesariamente les determinan. Por ese motivo me es de vital importancia reconocer el modo en que estas mallas de relaciones son constitutivas (y performativas) de su experiencia afectiva y social, así como mi propia ubicación y transitar me posibilita unas veces y me inhibe en otras a tener ciertos tipos de discernimiento. Pues, como anota Rosaldo, en tanto investigadores siempre estamos «preparados para conocer ciertas cosas y no otras»,¹⁶ y la conjunción de la estrategia rosaladiana con la escucha cimarrona me posibilita hacer un ejercicio autovigilante y reflexivo de mis propios lugares de enunciación y entendimiento.

¹⁵ Adrienne L. Kaeppler, «La danza y el concepto de estilo», *Desacatos*, no. 12 (2003), 98.

¹⁶ R. Rosaldo, *Cultura y verdad*, 29.

Buena parte del trabajo de quienes hacemos antropología tiene su materia prima en las conversaciones mantenidas con las personas, en lo que de ellas podemos aprender (escuchando, observando, sintiendo) respecto al modo en que sus vidas transcurren. Al respecto, y como apunté antes, la noción de fuerza cultural de Rosaldo es una postura que sale de la oposición bioevolutiva/culturalista en el estudio de los afectos, y redefine las relaciones entre la sintiencia del cuerpo y la cultura. Se diferencia de otras estrategias metodológicas al enfatizar que la intensidad afectiva con que ciertas prácticas son internalizadas e in-corporadas por las personas siempre opera y se dinamiza en el espacio de intersecciones transitadas específicas.

Este autor nos repite en varios momentos que el concepto de fuerza cultural nos ayuda a cuestionar el ampliamente difundido y consensado supuesto antropológico que sostiene que las prácticas más importantes o significativas para los sujetos –y los grupos– son aquellas que se describen más *densamente*, con lo que de alguna manera exponen su «profundidad cultural» al investigador que, además, estaría «suficientemente preparado» para interpretarlas adecuadamente. Si creyésemos firmemente en ese hecho, entonces, ¿las descripciones *simples* que los «sujetos de estudio» nos ofrecen, nos hablarían de fenómenos triviales?

Precisamente la conjunción de una antropología generosa –en el sentido de Ingold– y atenta a la fuerza cultural nos alientan a desconfiar de este supuesto y ponerlo en entredicho: ¿Somos capaces de valorar la importancia de las palabras de los otros? ¿Estamos dispuestos a prestarles atención y tomarlas *seriamente*, en lo que significan para ellos y ellas? Aquí cobra relevancia la escucha cimarrona como estrategia que –siguiendo a Rufer– se trata de «una táctica metodológica hacia la horizontalidad» en la que la escucha de las *voces otras* sea, a la vez, una decisión política y una toma de posición, para «asumir la ambivalencia y la contradicción,

haciéndolas presentes en el registro y la escritura como claves de interpretación del 'momento etnográfico'». ¹⁷

Lo que refieren las personas (sus relatos y narraciones) es un medio para acercarse a las maneras en que están conectados con sus prácticas, pero el problema crucial consiste en que generalmente se descifran de acuerdo a los propios parámetros afectivos que posee la investigadora. ¹⁸ Por ello es importante insistir en que el sentido que tienen las palabras para los miembros de un grupo, en tanto ellas se afincan en el sentido de las prácticas que realizan: sentido inherentemente vinculado a la manera en cómo las vivencian afectivamente. Con ello las prácticas dejan de ser realidades abstractas, sustraídas de las personas que las ejercen y las viven. Al contrario, estas son desplegadas por seres humanos concretos que, como expuse desde el inicio, viven en movimiento, buscan (*quarere*) sobrevivir y explayarse, sin ninguna ruptura entre su cuerpo y el mundo, tal y como ya lo señalara Spinoza en el siglo XVII y muchos otros después de él.

Como *frastera*, me encuentro impelida a «prestar atención» al modo en que esta gente afrocosteña se desenvuelve en sus vidas y a la manera en que se involucran afectivamente con la escucha y el disfrute de la música tropical como una suerte de conjuro para el acoplamiento de sus existencias. Pues si creemos junto con Ingold en que la antropología es, como la poesía, una práctica de educación en la que se nos guía hacia adelante y afuera de nosotros mismos, entonces el relato que presento aquí no es más que «un momento en el despliegue de esas relaciones» que, en sintonía o contrapunto, van siempre hacia adelante. ¹⁹ Un relato abierto por el que transitan los modos particulares de entender y sentir la música tropical de la Costa Chica. Más aún, al reconocer que mi entendimiento de sus vivencias afectivas es

¹⁷ M. Rufer, «El habla, la escucha y la escritura...», 59.

¹⁸ Philippe Descola hizo una aguda crítica a la proscripción en la disciplina antropológica de revelar que nuestro particular método de investigación (la observación participante) tiene una carga afectiva determinante, y que nuestras interpretaciones y análisis también están mediados afectivamente. P. Descola, *Las lanzas del crepúsculo* (Buenos Aires: FCE, 2005), 427-430.

¹⁹ T. Ingold, *Ambientes para la vida*, 60; T. Ingold, «¡Suficiente con la etnografía!», *Revista Colombiana de Antropología* 53, no. 2 (2017): 150-151, 157.

ineludiblemente frastero también debo asumir mi privilegio epistémico en tanto antropóloga, que habla y se enuncia desde un lugar autorizado. Sin embargo, tal reconocimiento me impulsa a «ejercer el potencial político» de esa asunción, el cual no está en el hablar sino en el *escuchar*: «Escuchar al otro no es una facultad, una intención, ni una capacidad orgánica, tampoco es una práctica ajustada a la teoría de las voces o a las etnografías del habla: debe ser una decisión política»;²⁰ un compromiso ontológico, diría Ingold.

Mar sagrado, tú fuiste testigo...

Con ese verso comienza uno de los sencillos del Conjunto Acapulco Tropical de Walter Torres, compuesto por Mario Guerrero y grabado en 1973: *Mar sagrado*. Un bolero costeño que, como los de su tipo, le cantan con voz aguda y lastimera al amor mal correspondido y a la nostalgia de los cariños pasados. Más vale recordar aquí lo antes escrito: *El Acapulco* es la agrupación madre de todas las que hoy en día «están pegándole» en la Costa Chica y más allá. Según han relatado sus integrantes en varias entrevistas a la prensa, su estilo está inspirado e influido por grupos internacionales como Los Corraleros de Majagual y Los Ángeles Negros. *El Monstruo del Trópico* fue al mismo tiempo precursor de la música tropical en México y obra de un movimiento continental que comenzó en el caribe colombiano por allá de 1940.²¹

Aunque su fundador Walter Torres es oriundo de Tierra Caliente y no de la costa de Guerrero, él creció en el puerto de Acapulco en donde se plantó la semilla de una *música criolla* (como la flor de jamaica que se da por tierras costachiquenses) a la que Eduardo Añorve –su principal estudioso– califica de «música afroindia».

²⁰ M. Rufer, «El habla, la escucha y la escritura...», 75.

²¹ Misael Habana, «Acapulco Tropical: 45 años de crear identidad costeña en el mundo», *Bajo Palabra* (3 de julio de 2018). <<https://bajopalabra.com.mx/acapulco-tropical-45-anos-de-crear-identidad-costena-en-el-mundo>>; Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Colombia: Vicepresidencia de la Rep. de Colombia/Departamento Nacional de Planeación/Programa Plan Caribe, 2002). Puede escucharse *Mar sagrado* en este enlace: <<https://youtu.be/PoigVYZl5PY>>.

La música tropical (que engloba diferentes géneros que cambian de nombre según quien los componga e interprete: *boleros, cumbias, merequetengues, cumbiambas, guarachas, corridos, chilenas acumbiadas, reguetón costeño*) convive desde sus inicios — en la década de 1970— con otras expresiones musicales más, de filiación africana, indígena e hispana, con las que comparte espacio en el gusto, la fiesta y el recuerdo de los afrocosteños de esa región.²² Páginas atrás expuse el papel de la música en la trata esclavista transatlántica. Ahora, para entender cómo la tropical costeña se imbrica en ese lugar, conviene hacer un repaso apretado de la presencia africana y afrodescendiente en Costa Chica que, como dice la canción, tiene al mar como testigo.

Trazado histórico entre mar y espuma

En la ontología spinoziana —que es profundamente dinámica y relacional— el *conatus* puede entenderse como un ansia de seguir existiendo, el esfuerzo por perseverarse en el ser (que se realiza en acto). Una sed que empuja a vivir y donde vivir significa participar en la vida en compañía y en relación con los otros existentes: sabernos necesitados de los demás, pedigüenos de afectos y vínculos afectantes que potencien nuestro propio impulso por la vida. Bajo esta perspectiva, lo que en antropología damos por llamar *cultura* es el particular modo en los grupos conspiran, esto es, aspiran vida conjuntamente al caminar por el mundo una vez aferrados a él. Por lo que la cultura también es respuesta a una *falta fundante* que nos impele a seguir siendo: «si dejo de ser sincero, arráncame el corazón», se canta en el bolero costeño *Mar y Espuma*.²³

²² Véase: Carlos Ruiz, «La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes», en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coord. F. Híjar (México: Conaculta, 2009), 39-82; Eduardo Añorve, «La cumbia y el bolero, continuum cultural de los afroindios de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011); y A. Berenice Vargas García, *Música y Danza Afromexicana: reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica* (tesis de maestría, México: UNAM, 2017), 84-105.

²³ *Mar y Espuma*, bolero costeño de Acapulco Tropical compuesto por Rafael Cortés y grabado en 1971. <<https://youtu.be/gvCH2OUZq3A>>.

Luego de haber sido arrancados de sus tierras, sus vínculos familiares y sus antepasados, miles de mujeres, niños y hombres africanos fueron llevados por la fuerza dentro de las fauces de esas enormes masas de madera putrefacta que eran los barcos negreros. Ya he relatado las condiciones en las que estos viajes se hacían: el hacinamiento, la enfermedad, la violencia y la tristeza del destierro. Y también conté cómo pese a eso pudieron florecer complicidades en esa «maraña de hilos que unen destrucción e invención, muerte y creación», y de entre las que ya iban gestándose brotes de música también, con su cauda de potenciación vital.²⁴

En lo que hoy es la Costa Chica, pero que en la época colonial era conocida como las Costas de la Mar del Sur, los africanos llegaron como sustitución de la fuerza de trabajo indígena para laborar en las haciendas de algodón, caña de azúcar y cacao que paulatinamente fueron estableciéndose en la zona a razón de sus condiciones climáticas y geográficas. De forma importante, se procuró que mulatos y africanos trabajaran en las estancias ganaderas como vaqueros, caporales y capataces. Para Gonzalo Aguirre Beltrán los africanos y afrodescendientes que cumplían con estos papeles pueden ser considerados como «los efectivos pobladores de la Costa» desde mediados del siglo XVI. La ganadería fue una actividad importante para la economía de la Nueva España (aunque nunca al nivel de la minería), por lo que no es casual que se procurara traer personas de la región de Senegambia, quienes eran conocidos por su destreza en el manejo de toros y vacas, un conocimiento que evidentemente los pueblos originarios no poseían al no estar familiarizados con estas criaturas.²⁵

²⁴ Richard Price, «Encuentros dialógicos en un espacio de muerte», en *De palabra y obra en el nuevo mundo*. Vol. 2, eds. M. Gutiérrez Estévez et al. (Madrid: Siglo XXI), 34.

²⁵ Carlos Ruiz, «El ensamble instrumental del fandango de artesanía y el occidente sudánico africano», en *La presencia africana en la música de Guerrero*, ed. C. Ruiz (México: Secretaría de Cultura-INAH, 2016), 178-179. Para una discusión de la presencia africana vaquera en la Costa Chica véase: Gonzalo Aguirre Beltrán, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro* (México: FCE, 1985); J. Arturo Motta, «Tras la heteroidentificación. El movimiento negro costachiquense y la selección de marbetes étnicos», *Dimensión Antropológica* 38 (2016): 115-150. Una revisión de la relevancia local del complejo ganadería puede encontrarse en A. B. Vargas García, *Música y Danza Afromexicana...*, 74-83; y en Aldry Giovanni Castillo Figueroa, *Revueltos y pescadores fareños. Afrodescendencia, mestizaje y pesca en Punta Maldonado (Cuajinicuilapa, Guerrero)* (tesis de doctorado, México: UAM-I, 2019).

Con el asentamiento de estos vaqueros y capataces la población indígena tuvo que replegarse hacia la Sierra Madre del Sur, pues fueron despojados de tierras y cultivos, con lo que fue configurándose la distribución demográfica que puede encontrarse actualmente en la zona: la mayoría de los grupos afrodescendientes instalados más cercanos a la orilla del Pacífico; amuzgos y ñuu savi más pegados a la sierra. Con ello también se sentó el precedente de las relaciones asimétricas entre estos grupos y el tipo de tejido interétnico que se da entre pueblos originarios, afrocosteños y mestizos. No obstante, desde tiempos coloniales han mantenido relaciones y vínculos muy estrechos entre sí: afectivos, familiares, comerciales, rituales y musicales.²⁶

Africanos y afrodescendientes también llegaron a la Costa Chica huyendo de la esclavitud, es decir, como cimarrones. Otros más llegaron como desertores de las vigías marítimas del Puerto de Acapulco, que en aquel entonces era la puerta de entrada del comercio con el Galeón de Manila. El fenómeno del cimarronaje también se documenta en otros lugares de América (Colombia, Brasil, Cuba, Surinam, Perú, Venezuela, entre otros) y aunque no siempre culminaba en la conformación de comunidades apartadas (conocidas en México como *palenques*) estos enclaves fungieron como espacios de imbricación social, resistencia y negociación con las autoridades coloniales.²⁷

En estos nichos (o inclusive en las ocasiones de convivencia que podían gestarse aun en las inmediaciones de las haciendas y bajo vigilancia del hacendado)

²⁶ El término «mestizo» lo empleo aquí en el sentido en que es usado en la Costa Chica: un grupo poblacional no-negro que controla el capital político y económico, pero que principalmente «detenta un mayor estatus y prestigio social» derivado de los esquemas racializados que también se reproducen en la zona. En estas jerarquizaciones los afrodescendientes son colocados en segundo lugar, seguidos de la población indígena sobre todo si esta es monolingüe. Citlali Quecha Reyna, *Familia, infancia y migración: un análisis antropológico en la Costa Chica de Oaxaca* (México: UNAM/IIA, 2016), 65. En la misma obra puede encontrarse una discusión de las dinámicas interétnicas en la Costa Chica.

²⁷ J. Arturo Motta, «Las vigías marítimas de los milicianos pardos de la Costa Chica oaxaqueña y el ‘engreimiento’ de su calidad; último tercio del siglo XVIII», *Diario de Campo* 42 (2007): 58-77. Sobre el cimarronaje en América puede consultarse a Richard Price, comp., *Sociedades cimarronas: Comunidades esclavas rebeldes en las Américas* (México: Siglo XXI, 1981). En lo que hoy es México, la insurrección cimarrona más paradigmática culminada en palenque fue la liderada por Yanga en Veracruz, en 1609.

los afrodescendientes potenciaron al máximo su *conatus*: la perseverancia de existir. Ahí podían reproducir, reelaborar o recrear ciertos aspectos de su vida y sus recuerdos familiares, desde cantos y danzas hasta formas de cocinar; desde instrumentos musicales hasta formas de curar y contar historias. Recordemos que originalmente estas personas provenían de miríadas de culturas, con distintas lenguas y sentidos de mundo, por lo que más que la reproducción calcada de su vida en África, a su llegada al continente americano pusieron en juego – junto con los recuerdos de sus herencias – su imaginación, memoria e ingenio en la creación de prácticas, artificios y soluciones conforme a lo que tenían a la mano: en ello consistió el llamado *cimarronaje cultural*.

Despojados y necesitados, africanos y afrodescendientes tomaron ese *desear vivir* como el motor para crearse cultura, es decir, trazar sendas por las que la vida habría de continuar para ellos. A este acto de explosión creadora se refiere René Depestre cuando lo nombra «movimiento en legítima defensa», despliegue afectivo mediante el cual se hacía frente al colonizador en un «trance de fuga» que se expresaba no necesariamente en la revuelta consciente o la rebelión armada:²⁸ se afincó en la necesidad misma de continuar inhalando y exhalando vida.

Tocar tierra en Costa Chica

El «mundo del Atlántico Negro», como le llama Paul Gilroy, nos habla de un anudamiento al cual me referí con la metáfora de la flor y el colibrí: la conjunción histórica de «formas culturales estereofónicas» que se propagaron (cual semillas) dentro de la memoria y las constelaciones afectivas de los africanos y sus descendientes en diáspora por la trata esclavista. Formas de origen ambivalente, *mixturizadas* después, según fueron trabándose en cada punto de América. Mucho más complejas que las teorías de «criollización, del *métissage*, del *mestizaje* y del

²⁸ René Depestre, «Saludo y despedida a la negritud», en *África en América Latina*, rel. M. Moreno Fragnals, (México: Unesco/Siglo XXI, 2006): 346; Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983), 90.

hibridismo» – nos dice el autor – estos anudamientos nos hablan de «los procesos de transformación cultural y de (dis)continuidad siempre en movimiento y que exceden el discurso racial», razón de peso que me llevó a preferir el uso del nombre *escucha cimarrona* como una estrategia para dar cuenta de estos procesos contenidos en la música afrodescendiente.²⁹

Para Gilroy, ese momento de transformación cultural se da en los barcos negreros en donde se trenzaron los primeros vínculos, por lo que también pueden pensarse como «un medio de transmisión del disenso político y, posiblemente, un modo específico de producción cultural» que, como argumenta el autor, fueron simientes para las subsiguientes insurgencias y organizaciones de lucha actuales.³⁰

La música tropical de la Costa Chica nunca hubiese existido de no ser por la imbricación de africanos e indígenas en las costas colombianas que produjo un particular tipo de expresión musical, la cual coincidió con un momento histórico que ayudó a que la música costeña de ese país deviniera en «música nacional», con lo que se proyectó continentalmente y pudo, de la mano de industrias musicales que produjeron discos y artistas, llegar a oídos de un grupo de jóvenes en el puerto de Acapulco que se animarían a tocar su versión de esa música.

Así también hombres y mujeres de distintas culturas que cruzaron el Atlántico por barco y arribaron a lo que hoy es México, fueron a parar a una región costera donde se entrelazaron (a veces cruenta, a veces pacíficamente) con la población nativa, y gestaron ellos también sonoridades situadas que siglos después le dieron el toque específico a un fenómeno global como la música tropical. Todo lo cual forma parte de un intrincado y paciente proceso de creación y recreación cultural en el que no tienen cabida ni una idea abstracta, homogénea y estereotipada de África, ni tampoco una imagen singular y congelada de América antes de la colonización – o de Europa –. La relación que se trenzó entre esta triada se deshila

²⁹ Paul Gilroy, *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* (Madrid: Akal, 2014), 15, cursivas en el original.

³⁰ P. Gilroy, *Atlántico negro*, 32.

en una miríada de historias locales, de articulaciones y senderos constituidos en el mismo tránsito de esa relación de ida y vuelta.³¹

Añorve resume el devenir de su «territorio de nación» con estas palabras:

Desde Acapulco hasta Huatulco hay unos 500 kilómetros de costa, que pertenece a los estados de Guerrero y de Oaxaca y está sitiada por las estribaciones de la Sierra Madre del Sur en norte, y regadas con la brisa y las aguas del Océano Pacífico. Aquí conviven diversos grupos humanos, muchos de ellos son descendientes de los habitantes prehispánicos, algunos de los cuales englobamos actualmente en los términos mixtecos, nahuas, amuzgos, triquis, zapotecas, etc. Después de 1521 llegaron unos frasteros, europeos y africanos. *Todos ellos se mezclaron, con violencia y con ternura, como buenos humanos; de esas mezclas nacimos nosotros, los costeños. Y ese gentilicio es el que nos da unidad: somos costeños, así, a grandes rasgos, por haber nacido en este territorio. Y así nos asumimos.*³²

Es por lo anterior que cobra sentido cuando algunos afromexicanos en la Costa Chica califican a esta música como *criolla*, en la acepción con que allá se utiliza ese adjetivo: es una música que allí se parió y ahí se cultiva. Prácticamente en cada solar y en cada camino se escuchan las vetas de acordeones y teclados, percusiones, güiros y bajos *bordoneados*. Conjuntos típicos completos (guitarra, bajo, tumbadoras, timbales, acordeón y güiro), extendidos (con baterías completas y metales añadidos), reducidos (timbales y teclado) o amplificados (en grandes equipos de sonido); discos y estaciones de radio sonando fuerte en las casas, en los autos particulares, en locales de negocios y en el transporte público; bocinas de teléfonos móviles en torno a los

³¹ La propuesta que hace énfasis en los procesos de creación cultural y necesaria creatividad de africanos y sus descendientes la retomo de Sidney Mintz y Richard Price, *El origen de la cultura africano-americana* (México: CIESAS/UAM/Universidad Iberoamericana, 2012). Por otra parte, Colin Palmer aventura 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». C. Palmer, «México y la diáspora africana: algunas consideraciones metodológicas», en *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, comps. M. E. Velázquez y E. Correa (México: INAH, 2005): 37.

³² E. Añorve, «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen (parte 1)», *Trinchera*, no. 814 (2015): sec. 4, las cursivas son mías.

que se reúnen grupos de jóvenes una vez entrada la oscurana, o por las que suenan musiquillas quedas que acompañan el trayecto de quienes van caminando con rumbo fijo.

Desconozco el número de agrupaciones de tropical que hoy están activas tocando en la zona, pero si se lanzara una cifra bien podría decirse que unas doscientas – tal vez más –. Y es que, como afirma Isaac «Chac» Hernández Mariano, a veces ya no es necesario hacerse de una agrupación completa (con sus respectivos instrumentos) porque «con eso de la tecnología ya te compras un teclado y prácticamente puedes tocar solo, llevas la caja de ritmo en el teclado y canciones sencillas sí puedes tocar».³³ Esta acotación la hago en aras de no decepcionar a las lectoras, si es que esperan encontrar aquí un listado de grupos e intérpretes en activo. Pero sí puedo hacer mención de esas agrupaciones legendarias surgidas en entre las décadas de 1970 y 1980 y que sembraron semillas para otros conjuntos: Corralero Navy, Los Magallones, Los Cumbieros del Sur, La Luz Roja de San Marcos, Las Estrellas de Acapulco, Mar Azul (en sus variadas ramificaciones), Grupo Miramar, Condesa del Mar, Apache 16, El Condesa de Bertín Gómez Jr., por mencionar solo algunas con relevancia regional.

El dinamismo de esta música hace que continuamente aparezcan grupos nuevos o se disuelvan, y que cada ex integrante conforme una banda nueva (a veces con el mismo nombre, como el caso de Mar Azul). O bien, que realicen presentaciones solistas en el formato que menciona Chac, al tiempo que también participan en más de un conjunto. Otra vez, el relato de la música tropical costeña no puede más que confeccionarse en movimiento abierto y fecundo. Una historia que, como ya dije, es ejemplo de un impulso vital (*conatus*) por hacer música como respuesta a una necesidad fundante de hacerse en el mundo. Un relato cuyo

³³ Isaac «Chac» Hernández Mariano, entrevistado por A. Berenice Vargas G., 30 de marzo de 2020. A lo largo de este escrito (con su previa autorización) hago uso de su nombre real. Chac fue el primero que se aventuró a darme un número estimado de agrupaciones, pues cada que tengo oportunidad y lanzo esta pregunta, por lo general, la respuesta viene acompañada de un gesto abrumado por hacer el cálculo.

preámbulo comenzó en los barracones de aquellos barcos, con el mar sagrado como testigo.³⁴

Lo que sigue aquí es el despliegue narrativo de lo que yo entiendo como manifestación de la fuerza cultural de la música tropical afrodescendiente de la Costa Chica; la consideración seria de sus palabras – como advierte Rosaldo – fruto de una escucha comprometida, abierta y expectante a la diferencia. Mi intención, suscribiendo a Gilroy, no es presentar a esta música como una expresión esencial y absoluta de los afrocosteños, sino prestarle atención a la «comprensión de sí mismos» expresada por las personas que la viven y sienten encarnadamente.³⁵

Experiencias sentidas de la música tropical costeña

Somos *criaturas de palabras* – para tomar prestada la expresión de Emma León – que «dicen, declaran, pronuncian, espetan, recitan, cuentan, mascullan, criaturas musicales que cantan, entonan, susurran» para abrirle la ventana a nuestras vivencias más íntimas y socializarlas con los otros; y para eso nos valemos del lenguaje cual «fuente de realidades que inundan nuestro querer sensible y encarnado».³⁶ Marina nos recuerda que las frases – y los relatos – no solamente son actos lingüísticos, también son actos cognitivos y, agregaría yo, actos sentidos. Decimos lo que pensamos y sentimos, sentimos las palabras que arrojamos y que nos arrojan a nosotros. Con las palabras también va confeccionándose performativamente nuestra existencia sentida, pues en tanto siempre se trata de experiencias sensibles y afectivas no solo involucran «intensidades corporales, sino actos de habla» cuya entonación les concede dirección y sentido: establece el carácter

³⁴ Como refiere Antonio García de León, la trata transatlántica y la piratería facilitaron el intercambio y tráfico material de productos, «favoreciendo el trasiego inmaterial de la música, el teatro, el folclor cantado, los juegos, los cuentos y narraciones y todo tipo de influencias de ida y vuelta entre América, Europa y África». *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, (México: Siglo XXI), 42. La música criolla tropical de la Costa Chica también descende de lo que García de León llama «cancionero afroarábigoandaluz».

³⁵ P. Gilroy, *Atlántico Negro*, 102.

³⁶ E. León Vega, *Vivir queriendo*, 85.

del mensaje que se quiere comunicar a los demás. Así, el lenguaje nos permite ir a la experiencia (y de regreso), y una experiencia que va más allá de nuestros mundos privados.³⁷

En otro capítulo expuse cómo es que la experiencia afectiva de nuestro estar en el mundo se nos presenta a modo de relato. Una narración en la que pueden conjugarse tiempos y espacios distintos, que va siendo tejida pacientemente gracias a nuestra memoria sensible y afectiva, pues nuestra existencia es un «acontecer que a la vez fluye y es discontinuo, fundando realidades y estados, formas y contenidos diversos condenados a desvanecerse desde el mismo instante en el que ocurren y se hacen presencia en nosotros y el mundo». Y si bien esta experiencia del mundo es la experiencia de una «egoidad empírica» que nos hace saber que somos nosotras — a ti, a mí, a ella — quienes estamos siendo afectadas y a quienes nos sucede la vida, quienes sufrimos o gozamos, tal vivencia de sí siempre refiere a alguien que siente con relación a otros, como ya dije antes.³⁸

Afirmar que la música tropical tiene fuerza cultural para la gente afrocosteña quiere decir, reitero, que es sentida de manera intensa y significativa, que la experiencia de su escucha se enlaza con otros aspectos que son vitales para su seguir-viviendo. Y si el lenguaje y la manera como se enuncia y pronuncia nos lleva a esta experiencia, entonces a través de sus palabras y de sus relatos se irán filtrando estas marcas de intensidad afectiva, trazas o *retazos de sentido* — usando la expresión de Ramón Ramos Torre — que nos cuentan sobre el lugar concedido a esta expresión músico-bailable. Los modos en que relatan sus experiencias afectivas son, al unísono, performativos de tales vivencias. En el acto de nombrar engendran aquello que aparentemente es nombrado. Por tanto, la performatividad de su discurso — sus palabras, en este caso — implica un balanceo entre pasado y futuro, pues va

³⁷ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM/CIEG, 2017), 135; José Antonio Marina. *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos* (Barcelona: Anagrama, 1998), 189; 148.

³⁸ E. León Vega, *Vivir queriendo*, 28; 35.

constituyendo lo que «todavía no» es, pero depende de la «sedimentación del pasado», de la evocación de aquello que ya ha sido.³⁹

Para entender la fuerza cultural de una práctica hay que entender, al tiempo, que hay algunas que no la tienen, o que esta fuerza no está generalizada. Por ejemplo, para la gente frastera la música tropical no tiene fuerza cultural alguna, la intensidad con que la sienten no tiene un lugar significativo en su vida, ni forma parte de sus trayectorias vitales y sociales. Aunque la fuerza rosaldiana implica que una práctica es sentida en resonancia colectiva, su experiencia afectiva depende de la particularidad de cada quien: de sus trayectos transitados, su posición en el entramado social, su biografía, su contexto, etcétera. Así, hay experiencias de escucha que pueden tener

un poder de impresión tan efímero y débil, que los efectos de su ocurrencia son como una raya hecha en el agua, diría la tradición budista: son tan intrascendentes que prácticamente no nos mellan en nada. Pero hay otras amalgamas que tienen más capacidad preformativa y fuerza de impresión; al igual que una cincelada en piedra dura, sus efectos pueden persistir por tiempos tan prolongados que incluso nos los llevamos a la tumba.⁴⁰

Sin negar que la escucha de la música tropical puede provocar experiencias intrascendentes para algunos afrocosteños,⁴¹ quiero concentrarme en el segundo tipo: aquellas que tienen fuerza de impresión, que marcan y trazan huellas en la

³⁹ S. Ahmed, *La política cultural...*, 149.

⁴⁰ E. León Vega, *Vivir queriendo*, 104.

⁴¹ En la Costa Chica, la música tropical también está atravesada por relaciones de clase, estatus y posición económica. Así, entre ciertas personas con capital económico y preparación escolar por encima de la media (nivel técnico o superior), se genera una actitud de rechazo hacia esta *mala música*, considerada por ellas como *de pueblo* y *de mal gusto*. Por otra parte, los procesos de conversión religiosa en la región —especialmente la conversión del credo católico al evangelista— tienen efectos en la experiencia afectiva de la música tropical y su espacio por antonomasia: la fiesta. Las personas con expresión religiosa pentecostal, Testigos de Jehová, Adventistas del 7mo Día y presbiterianos (por mencionar algunos) han desplazado a este tipo de músicas de sus vidas y festejos. Sin embargo, cada vez es más frecuente encontrar a conjuntos que interpretan música tropical cristiana, lo que sin duda nos sigue hablando de su fuerza cultural.

memoria encarnada de quien las cuenta; es decir, en aquellas palabras que nos permiten entreoír la fuerza cultural y la intensidad afectiva de esta música.

Sufriendo por ti

Cuando hace cuatro años yo escuchaba la música tropical costeña —ya fueran las vibrantes cumbias o los sufrientes boleros— recuerdo que me remitían a las reuniones que todavía hoy se hacen en las playas de la Llanada, sobre todo los fines de semana.⁴² Específicamente me trasladaba afectivamente a las ocasiones en que asistí a playa La Blanca, en El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca), en compañía de amigos y amigas que fui haciendo en el transcurso de mi trabajo antropológico. Con las canciones de Mar Azul (sobre todo el conjunto de Jesús Hernández), Los Magallones o Corralero Navy, inmediatamente evocaba tardes de risas, calor y cerveza clara. Y no porque en esas salidas ocurriera lo mismo (risas, calor, música y bebida), pues muchas veces no le prestaba atención a lo que sonaba en la radio de la camioneta que nos llevó hasta ahí ni a la lista de reproducción de los teléfonos celulares que sonaban quedito (otras veces no había cervezas, pero sí había risas). Pienso que se debe a que la primera vez que me invitaron a convivir con ellos me fue tan significativa que dejó en mí una marca indeleble al paso de los años, ya una década.

Hasta el día de hoy —y sobre todo por las noches— me gusta escuchar un bolero bastante dramático de Los Cumbieros del Sur, compuesto por Emiliano Gallardo: *Sufriendo por ti*, cantado en una voz quebrada y aguda que me punza en la boca del estómago. Cuando en el estribillo dice «*si amor tú me vas a dar / dámelo ahora*

⁴² La Llanada es una microrregión de la Costa Chica ubicada en las inmediaciones de la frontera entre Guerrero y Oaxaca. En esta zona están localizados la mayoría de los pueblos afrodescendientes. Una práctica habitual en estos lares es la organización de reuniones con familia y amigos en las playas, donde pasan ratos de convivencia y esparcimiento con música, comida y bebida bajo las enramadas dispuestas para ese fin; y que suelen hacerse con mayor frecuencia los fines de semana, días feriados, vacaciones y año nuevo. Aunque los pueblos de La Llanada están más cercanos al océano sus habitantes no pasean por la playa a diario, como el imaginario tropicalizado de los *frasteros* podría pensar.

que estoy vivo / ya muerto no quiero nada / ni me llores, te lo pido», invariablemente me recorre un escalofrío por la espalda. En un momento en que me propuse reflexionar lo que esta canción me hacía sentir, pude hacerme consciente de que este bolero está ligado con otro episodio de mi vida en la costa, también en El Ciruelo.

Durante una de mis estancias de campo, en el 2013, tuve oportunidad de conversar con un grupo de ancianos, hombres y mujeres, que estaban reunidos en el corredor de la casa de una señora que se dedicaba a la venta de cervezas y aguardiente. Al parecer, cuando yo me uní a ellos, ya llevaban un buen rato entre plática y bebida, escuchando una estación de radio por la que se transmite música costeña. Me invitaron a pasar y me senté a lado de una mujer, que por aquel entonces tendría unos sesenta años por lo menos. Doña Eulalia –aquella mujer– ya se veía bastante afectada por el alcohol, y pese a que la conversación en conjunto era animosa pese al calor sofocante, ella lloraba quedamente. Sus compañeros enseguida me hicieron señas para que la ignorara: –«¡Déjala que llore!»–, me decían. Pero preferí arrimar mi silla hacia ella y escuchar el motivo de su llanto, que comenzó a relatarme con una sentencia: «Yo lloro mucho, ¿sabe?»:

A lo mejor usted piensa que lo digo porque estoy borracha, porque me gusta tomarme mis cervecitas, así como yo, cuando el sol está caliente [silencio]. Yo lloro todos los días, desde que me levanto y hasta que me acuesto. Así m'iría si no fuera porque vengo aquí y me echo mis cervezas, la mamadera. Canto, me río tantito pa' que se me olvide. ¿Sabe? Tengo razón en llorar. Porque soy pobre. Porque soy juea [fea], vieja, negra. Porque soy sola [aquí fue soltando unas lágrimas que le empañaron los ojos] Seguro que usted no llora como yo... ¡mírese nomás! tan jovencita, tan bonita y blanquita [se acercó a mí, puso su brazo junto al mío, pegaditos], la han de pretender mucho ¿verdad? ¡Mmmh! pero no les crea, son mañosos, pué, ¡si lo sabré yo! [entonó con fuerza el «yo», y se palmeó el pecho con fuerza]. Porque, así como me ve, de vieja y juea, también me perseguían... antes ¿Ora quién me mira siquiera? No, pa' las viejas no hay amor. El de los hijos y los nietos nomás. Pero pa mí ni eso, nada [guardó silencio, se enjugó los labios y derramó unas lágrimas más]. Yo he oído que dicen de las

mujeres negras que somos alegres, que la mujer costeña es arrecha, que ji-ji y ja-ja. No, mi niña. También sufrimos, sí pué... sufrimos mucho [guardó silencio un rato, cabizbaja, luego me miró a los ojos]. Yo soy sola y lloro mucho, ¿ya le dije?⁴³

Siguió dándole vueltas a su tristeza y pasándosela entre sorbo y sorbo de cerveza, que iba a parar a sus labios junto con los lagrimones. En algún momento por el radio sonó *Sufriendo por ti* y ella comenzó a tararearla. Más tarde se quedó dormida y la dueña de la casa aprovechó para confiarme que Doña Eulalia iba cada tarde a beber y a lamentarse que su marido la había dejado hacía varios años y todos sus hijos estaban en Estados Unidos. Rara vez le llamaban.

Me pregunto: ¿el estribillo de este bolero me estremece por lo que la historia de la señora me hizo sentir? O ¿fue el hecho de verla y escucharla llorar, tejiendo su experiencia con la mía, mientras sonaba esa canción? O tal vez en el ejercicio empático me caló su trayecto contrastado con el mío, su declaratoria contundente de que para ella «no hay amor», por *pobre, negra y vieja*. La comprensión de sí misma en esos términos es constitutiva y performativa de su experiencia afectiva, además de la potencialización que las bebidas embriagantes otorgan. Más seguramente, como dicen Marina y Fericgla, al final se trata de experiencias cifradas e inexportables que a veces ni nosotras mismas somos capaces de desenmarañar.

A mí me llevó tiempo sacar conclusiones sobre mi experiencia aural, además de haber iniciado mi indagación con la determinación explícita de entender lo que ese bolero me hace sentir. Sin embargo, esta ni es una práctica generalizable ni algo que tratemos de desentrañar todo el tiempo, y no es que no nos interese la naturaleza de nuestros sentimientos, sino que, sencillamente, es a través de ellos que percibimos lo que nos resulta interesante, lo que nos afecta e interpela y no solemos someterlos a juicio. Recordemos aquí que al experimentar sentimientos, emociones, o querencias estamos intrincadamente implicados en ese acto de sentir: «una cosa es la claridad de la experiencia y otra muy distinta la claridad del significado de la

⁴³ Doña Eulalia, en comunicación con la autora, 2013 (El Ciruelo, Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca).

experiencia».⁴⁴ Nuestros sentimientos y emociones son esa especie de sextante sensible con que nos orientamos y evaluamos al mundo que nos afecta, rara vez los sometemos a evaluación a ellos porque la vida se trata de sentir.

Mientras redacto este capítulo escucho con los audífonos discos compilatorios de música tropical, así como las listas de reproducción que aparecen en *streaming* con títulos irrefutables como *Lo más arrecho de la Costa Vol. 1*, *Lo más prendido de la Costa*, *Lo mejor de la cumbia costeña*, *Éxitos de oro*, entre otros más. En esos repertorios suelen incluirse los éxitos de agrupaciones legendarias en la zona, como Corralero Navy. Si *El Acapulco* es un precursor del estilo costachiquense de esta música tropical, la agrupación de Cirino Arellano es decididamente el primer conjunto de música criolla tropical propiamente dicho, de la que después brotarían otras agrupaciones más. Uno de sus boleros más conocidos es *Creístes*, en la voz de Cirino, un estilo de cantar que es muy bien valorado por las mujeres. No hace mucho tiempo que las canciones de Corralero Navy me dejan un regusto ambiguo, oscilante entre la gratitud y la pena.

En 2019 Dulce María Santos Sandoval (mi amiga y *comadre*) se liberó del dolor que le provocaba un agresivo cáncer de mama, para el cual llevaba ya varios meses en tratamiento, pero al que finalmente no pudo vencer. Ella me ofreció casa y cobijo en El Ciruelo desde aquellas primeras veces en que recorrí la costa. Fue una mujer fuerte y maravillosa que disfrutaba de las buenas conversaciones, la música y el baile, que cocinaba exquisito y que admiraba la voz de Cirino Arellano. Por lo general, cuando simplemente escucho la música tropical *por placer*, me sobreviene un sentimiento de gratitud amorosa por haber enlazado mis trayectos con los de esta mujer (lo que me ocurre también al ver la jamaica, que ella plantó en maceta cuando tuvo que mudarse a la Ciudad de México para llevar su tratamiento). Y a veces, cuando más bien escucho esta música de manera atenta y analítica (para anotar las letras, captar los instrumentos) es cuando menos la disfruto: hay una pena que me

⁴⁴ José Antonio Marina, *El laberinto sentimental* (Barcelona: Paidós, 1996), 11; 31.

asalta y de un modo u otro me cuestiono el hecho de diseccionar mi experiencia aural y afectiva, como si hubiese algo impuro en hacerlo ahora que Dulce no está para contarme por qué le gustaba la música.

Con ella llegué a asistir a varias fiestas en El Ciruelo, cumpleaños de sus primas y comadres que se festejaban a sí mismas contratando algún grupo pequeño o solistas con teclado. Por lo general, cuando yo la acompañaba ella no se levantaba a bailar y se quedaba sentada a mi lado platicando los pormenores del festejo y de los asistentes. Sé que era una muestra de su complicidad para no dejarme sola a riesgo de que los hombres me invitaran a bailar y no supiera decir que no, aunque nunca me lo dijo explícitamente. Pero lo intuyo porque ella disfrutaba con el baile, y seguramente de no haber estado yo ahí no habría desperdiciado la oportunidad de mover el cuerpo y ponerse una botella de cerveza en la cabeza, como suelen hacer algunas mujeres costeñas en el calor de los bailes para divertirse un rato.

Cuando sus hijas también asistían me dejaba con ellas y Dulce se levantaba a gozar de las cumbias. A diferencia de los bailes en la Ciudad de México – por ejemplo – en la Costa Chica las mujeres bailan haciendo pareja una con otra, a veces sí con un compañero varón y otras veces en pequeños grupos. El baile es suelto, prácticamente sin tocarse entre sí, lo que permite un espacio mayor de libertad para desplazarse por la pista: un solar previamente mojado para que no levante polvo, el patio de alguna casa o las canchas de básquetbol con techo de lámina que en la Costa hacen de salones de usos múltiples.

Quise abrir este apartado relatando ejemplos de mis propias experiencias sentidas porque me parece que ayudan a entender a qué me refiero cuando insisto en que las experiencias de afectividad encarnada van constituyéndose en movimiento, sin ocluirse. Así como mi forma de percibir, sentir y dotar de sentido a la música tropical ha ido fluyendo con el paso del tiempo, se intensifica también dependiendo de mi estado de ánimo o del propósito con el que le doy *play* a las canciones y, sobre todo, depende del tipo y la calidad de relaciones y nudos que he atado con personas determinadas, cuyo paso por mi vida me dejó marcas e

improntas significativas que hacen que lo que yo siento al escuchar la voz de Cirino Arellano o el bolero *Sufriendo por ti* no pueda sentirlo con otras músicas. Estas *presentizan*, fluyen entre mi aquí y ahora y la memoria sensible que me retrotrae a otros espacios y momentos una vez vividos en el pasado.

La música no *añadió* algo nuevo a mi experiencia, en sí misma no creó vinculaciones donde antes no las hubiese, sino que reforzó unos nudos que ya estaban ahí, los tensó y expandió mi vivencia afectiva haciéndola por un momento más intensa. Si las relaciones son líneas por las que transitamos y donde nos anudamos unos con otros en el mundo, la música tal vez sea esa vibración que afecta a la cuerda y la tensa por un instante.⁴⁵ Lo que me propongo a continuación es indagar el cómo la música tropical costeña hace vibrar e intensifica (con su fuerza) la experiencia afectiva (abierta y fluctuante, como la mía y la de todos) en la Costa Chica. El modo particular en que esta expresión sónica tiene cabida en sus vidas (en tanto grupo), un lugar que difícilmente tienen otras y que responde también a sus intersecciones transitadas en el espacio de la sociedad mexicana actual.

Paliar las tristezas y recordar a los ausentes

A principios de 2020 fue irrefutable que el planeta atravesaría un cambio definitivo que afectaría la vida de todos. La pandemia por el virus SARS-CoV-2 obligó a implementar cuarentenas por todo el globo a fin de frenar el número de muertes por la enfermedad. En México, la cuarentena fue decretada el 23 de marzo, con lo que la vida de quienes podían se vio replegada al ámbito de lo doméstico. En la Costa Chica también se tomaron las medidas preventivas y quedaron cancelados festejos patronales y espectáculos masivos, lo que afectó directamente a las ganancias económicas de los conjuntos de música tropical que tienen en las presentaciones en vivo su principal fuente de ingresos.

⁴⁵ John Blacking, *¿Hay música en el hombre?* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 167; T. Ingold, «Contra el espacio...», 13-14.

Para algunas agrupaciones el problema no fue tanto la pérdida económica como la imposibilidad de continuar haciendo eso que les gusta: tocar frente a un público, animarlos a moverse al transmitirles el *sabor* de su sonoridad. Tal es el caso de Proyecto Dos, conformado por Martín Lagunas, Martín Xocoyotzin Mateos, Maximino Figueroa y «El Yogui», los tres primeros oriundos de Cuajinicuilapa (Guerrero) y el joven timbalero de Santiago Llano Grande – «La banda» – (Oaxaca). Como una forma de seguir compartiendo su música (y promocionar su grupo) decidieron hacer uso de la tecnología para llegar mucho más lejos. Durante el mes de mayo de 2020, realizaron al menos tres «bailes virtuales», presentaciones transmitidas en vivo a través de la plataforma de Facebook, una de las cuales alcanzó las 25 mil reproducciones.⁴⁶ A partir de entonces, han implementado la transmisión en vivo como una estrategia para continuar vigentes y seguir compartiendo su música con paisanos y paisanas de otras latitudes.

Al seguir las transmisiones se pueden leer los comentarios que los internautas van dejando: peticiones de canciones, saludos, felicitaciones y una cantidad considerable de entradas provenientes de costeñas y costeños que radican en otras ciudades de México y Estados Unidos. Estos escuchas acudieron a la convocatoria de Proyecto Dos para reunirse virtualmente al punto de las nueve de la noche (hora centro de México) o bien, iban compartiendo la transmisión entre sus amigos, familiares y conocidos, como una manera de acercarse pese a la distancia; tanto la obligada en el acto de migrar en búsqueda de más y mejores oportunidades de vida, como la impuesta por un agente no-humano (el SARS-CoV-2).

El tipo de formato de Proyecto Dos, además de interpretar piezas de autoría propia y sus versiones de clásicos de la música costeña (que incluyen también sones y chilenas tropicalizadas), continuamente intercala los versos con saludos, coplas improvisadas, chistes y comentarios. Durante estas transmisiones virtuales la gente

⁴⁶ Transmisión realizada el 8 de mayo de 2020, de poco más de 1 hora de duración, a la que llamaron «Quédate en casa 2.0». <<https://www.facebook.com/watch/?v=235868197505371>>. Los siguientes dos viernes repitieron el formato, alcanzando igualmente a un público muy amplio.

les escribía: «Mándame un saludo», *saludos desde* Barrio La Banda, Cruz Grande, Colima, Veracruz, Estado de México, Los Cabos, Salem, Nueva York, Toronto...

¿Qué hay en este tipo de música que tiene la fuerza de convocar a tanta gente a una misma hora y desde diferentes puntos, que los empuja a escribir y compartir lo que tal o cual canción les hace sentir? «¡Suuus! ya ando bailando»; «con esa me acuerdo de mi madrecita que en paz descanse»; «¡qué recuerdos!»; «no me voy a dormir hasta que me manden mi saludo»; «saludos para la raza costeña»; «¡qué ganas de estar en el pueblo!»: entonaciones discursivas que también transmiten estados de ánimo, recuerdos y añoranzas. Como expuse arriba, la fuerza cultural de la música tropical costeña se manifiesta en la intensidad con que se experimenta y vivencia, y también en que provoca experiencias afectivas que otro tipo de música no puede porque carece de esa centralidad confeccionada colectivamente con el paso de los años, *trabada con fuerza* en cada situación en la que se presenta: fiestas patronales, reuniones familiares, trayectos de un punto a otro, tardes en cantinas, bodas, festivales, aperturas y clausuras de todo tipo de eventos, funerales, tardes de romance, etcétera.

Si Carl Safina se aventura a decirnos que a diferencia de otros animales a los seres humanos la música nos importa, parece ser que a la gente afrocosteña la música criolla tropical les importa más que otras, *en determinados momentos*. Hay que entender que este particular tipo de expresión músico-bailable convive con otro tipo de músicas que se ejecutan en contextos específicos. Por ejemplo, en las danzas de los diablos suenan los sones específicos para esa danza lúdica-ritual que se hace en vísperas de Día de Muertos, una música que en esa situación es el centro de la socialidad (y afectividad) de quienes participan. Las personas que disfrutan de la música tropical también escuchan otro tipo de músicas de la amplia oferta a la que ya es posible acceder (vía internet, radiodifusoras, televisión y piratería). Sin embargo, para quienes están lejos de su familia y de su región, parece que solo esta música toca las fibras de su nostalgia.

O así me lo han hecho entender afrocosteños como Chac, quien al momento de esta plática llevaba un tiempo viviendo en Tijuana (Baja California), y que a sus veintiséis años ha transitado por diferentes puntos del país:⁴⁷

Bueno pues... en lo personal, a mí, mi caso, la música costeña es importante porque pues nos transmite mucha alegría y pues el costeño ora sí que es una persona de carácter muy alegre... pues nos da ánimos ¿no? Principalmente a mí, ahora que estoy fuera, me pongo a escuchar música costeña y pues ¡no'mbre! *¡se me reinicia la vida!* [...] Yo digo que la música tropical nos ha representado a nosotros los costeños en cualquier parte del país, ¿no? representa nuestra región y por eso le gusta a las personas [...] Cuando yo escucho la música costeña... lo que me hace sentir es que... pues me siento... ahora sí que *me viajo* a mi pueblo y pues *me adentro* en lo que es la música. Y pues a lo que vaya narrando la canción pues es como que me voy guiando, recordando de cosas que... bueno en mi caso lo típico que yo escucho son de desamor [...] y más triste si has vivido algo de lo que va diciendo la canción ¿no? Dijeran en mi pueblo: «quisieras darte contra el suelo» [se ríe].

Isaac «Chac» Hernández es un joven cirueleño, percusionista, que se inició en el mundo de la música tropical a la edad de ocho años, a lado de su padre y su tío. Su padre es acordeonista y junto a él, al tener edad y dominio suficiente de la batería y los timbales, formaron parte del conjunto de Corralero Navy durante un tiempo. Por ese motivo –me aclara– su gusto musical respecto a la tropical costeña se inclina más hacia «lo clásico», es decir, las agrupaciones legendarias surgidas en los setenta, el mismo estilo que Corralero ha mantenido con el paso de los años.

Y es que *el gusto* por un estilo u otro de música tropical tampoco es homogéneo, y mucho de ello depende de la edad de quienes escuchan. Por ejemplo, las personas mayores de sesenta años por lo regular prefieren la sonoridad de los clásicos, junto con las chilenas y boleros al puro estilo de Álvaro Carrillo, Pepe Ramos o Ismael Añorve; o las orquestas de alientos que interpretan chilenas, sones,

⁴⁷ Isaac «Chac» Hernández Mariano, entrevistado por A. Berenice Vargas G., 30 de marzo de 2020. Los extractos aquí citados pertenecen a la misma entrevista.

marchas, etcétera. Las generaciones de jóvenes y adolescentes suelen inclinarse por estilos de tropical que actualmente se conjugan con el reggaetón como Mister Cobra, propuestas que los adultos encuentran vulgares y sin sentido (el propio Chac comparte esta opinión). O también por formatos ahora más cercanos a la estética de bandas norteñas – El Recodo, por ejemplo –, como Bertín Gómez y su Condesa. Por otra parte, niños y niñas parecerían no tener una inclinación particular por la música tropical, lo cual podría suponerse que responde a que están recién iniciándose en un proceso de socialización que hace parte de la confección del gusto musical costeño, en el que actualmente la música tropical tiene relevancia por el modo en que evoca, a través de sus letras, situaciones comunes compartidas e in-corporadas en la región,⁴⁸ y por la manera en que cataliza procesos y dinámicas de su vida cotidiana, como señala Rosaldo.

Si bien las cumbias suelen asociarse a lo alegre y los boleros a lo triste (*el hermano sufriente de la cumbia*, dice Añorve), todas las letras hacen referencia a eventos, situaciones, figuras y personajes que pueden reconocerse y asumirse como familiares o propias de las y los afromexicanos de Costa Chica: letras que hablan del trabajo en el campo o la pesca (como *La vida del pescador* o *La vida del campesino* de Mar Azul), de la flora y la fauna locales, de los pueblos costeños, de la gastronomía (*Jugueto de piña y papaya* de Los Magallones), de la migración (*Me voy pa' Carolina* de Esteban Bernal o *El bracerito* de la Luz Roja) o de la negritud ya sea orgullosa o motivo de penuria en el desamor.⁴⁹ Esta cualidad de hacer referencia a *lo propio* es uno de los motivos centrales por los que las personas comentan que esta música les gusta y les importa.⁵⁰

⁴⁸ Citlali Quecha se ha dedicado al estudio de los procesos de socialización de los niños y niñas afrodescendientes en la Costa Chica. Al respecto, véase *Familia, infancia y migración...*, 196-207. Queda pendiente un abordaje antropológico de cómo en dicho proceso se va constituyendo el gusto musical y su experiencia afectiva.

⁴⁹ Una revisión de la aparición de «la negra» y «el negro» en las letras de la tropical costeña se hará en otro capítulo. *La vida del campesino* <<https://youtu.be/2SMM4lKeAAw>>; *Jugueto de piña y papaya* <<https://youtu.be/W1y4y2w9xRk>>; *La cotorrta* <<https://youtu.be/v-odtHolBhY>>; *Ya me voy pa' Carolina* <<https://youtu.be/d2Qwvxm27DA>>; *El bracerito* <<https://youtu.be/oXbckFEACxo>>.

⁵⁰ Algunas tradiciones músico-dancísticas costeñas que hasta mediados del siglo XX tenían un lugar central en la vida festiva y afectiva de los afrodescendientes de la Costa Chica como el fandango de artesana, por ejemplo, fueron

Y las experiencias de vida asociadas a ello son constitutivas del cariz que adquiere su afectividad encarnada –como señalé en términos teóricos y también traté de exponer con mi propio ejemplo–. Tal como los comentarios dejados en la transmisión virtual de Proyecto Dos o los que aparecen en cada video de música criolla tropical colgado en Youtube, se hace una reiterada insistencia en el recuerdo, una apelación a esa memoria sensible que la música sabe evocar tan bien: la infancia, el pueblo, los tiempos pasados, un amor bonito, la familia que está lejos. Precisamente son estas cosas las que hacen que la música tropical sea tan significativa para Chac, es decir, que tense fuertemente los nudos de sus vínculos con *su gente y su tierra*.

En la plática que mantuvimos quiso compartirme una de las anécdotas *más bonitas* que tiene con la música tropical, que hacen que esta música tenga razón de ser ahí dondequiera que él se encuentre:

No me arrepiento de lo que me pasa, ¿no? [vivir lejos de su familia, casi siempre]. Estaba yo viviendo en Acapulco, me fui a trabajar para allá y vivía con mi tía. Y pues como ya sabes, a mí me gusta mucho la música. Un día iba yo pasando de regreso de mi trabajo y escuché que sonaba una batería, así como que estaban ensayando. Y vengo y me acerqué ¿no? Y vi a un señor que estaba ensayando su música, y me puse a platicar con él. «¿De dónde eres muchacho?» –platicamos– «No, que yo soy del Ciruelo» –le dije–. Pues como El Ciruelo no es muy conocido, le dije que de Pinotepa, y seguimos platicando. Me dice el señor: «¿Qué, pues? ¿y tú tocas?», y yo –«pues más o menos»–. «¡Ah! pues a ver qué día te invito a que vengas a ensayar, a que te eches un palomazo, pa’ convivir pues». «Sí está bien, cuando guste me avisa», le digo.

Y ya me preguntó dónde vivía y ya le di señas de dónde. Y en una ocasión al señor le quedó mal el que tocaba con los timbales, así que me fue a buscar a la

paulatinamente desplazadas por otro tipo de sonoridades: primero las orquestas de aliento y después la música tropical. En otro trabajo traté el desplazamiento del fandango de artesa: A. Berenice Vargas García, *Sueño que tanto soñé... Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo* (México: INAH, 2019).

casa, como a las 11 de la mañana, pero no estaba yo porque me fui a trabajar y salía a las 2. Cuando llegué me dice mi tía: «Oye, te vino a buscar un señor, que fueras a su casa porque te ocupa». Y ya fui a la casa del señor y le dije «¿qué pasó jefazo?». «No pues fíjate que tengo una tocada para ahorita en la tarde – dice – y pues el chavo que toca los timbales pues me dijo que no puede ir y me dijiste que tocabas... y... ¿qué te parece si vas?». «Sí –le digo– ¡sí!, ¿a qué hora?». «No pues ya, si quieres ve a traer tu ropa ya pa’ irnos porque está un poco retiradito de aquí de donde vivimos, pues». Y ya me subí y le digo a mi tía: «orita vengo», y me pregunta – «¿a dónde vas?» –, le respondí «¡voy a tocar!». «¡Ora!» – me dijo – y ya agarré y me fui. Y ya en el camino fue que empezamos a platicar, el señor y yo. Le empecé a preguntar que qué tipo de música más o menos tocaban, para pues yo irme haciendo idea de ir memorizando las canciones que yo he escuchado, para que se me fuera facilitando. «¡No’mbre! lo normal», dice. «Pero ¿cuáles?». No pues que Mar Azul, Cumbieros del Sur, una que otra de Junior Klan. Y pues, fue algo bonito ¿no? una experiencia bien... En esa vez sí me sentí contento... porque aparte de estar lejos de mi familia pues... con eso se me olvida un poco para no estar pensando o poniéndome triste ¿no?

Esa vez yo le pedí a Chac que me contara una historia que le hubiera pasado con la música tropical, y él eligió contarme esta. Desde luego que como músico él también me ha dado otras razones por las que le gusta tocar esta música: por su ritmo y melodía, por el ambiente que *arma la gente* en las presentaciones, porque admira la destreza de tal o cual músico en la batería o el bajo. Pero, intercalando estos comentarios, siempre saca a relucir la experiencia de tocar junto a su padre y su tío, el compartir un escenario con ellos, y cómo al estar a cientos de kilómetros de distancia escuchar esta música le *reinicia la vida* cuando siente el peso de la ausencia familiar.

Emilia y Marina Santos son dos hermanas jóvenes, veinteañeras, nacidas en el Estado de México. Su padre fue un hombre afrocosteño originario de Acapulco que migró a la Ciudad de México en donde conoció a su esposa, la madre de ellas. Siendo muy pequeñas falleció su madre, por lo que quedaron al cuidado de su tía

materna, pues su padre tuvo que volver al puerto tiempo después. Actualmente ellas están atravesando su propio proceso de reconocimiento como mujeres afromexicanas, marcas que ellas mismas reconocen en su color de piel y su cabello. Aunque refieren no estar vinculadas estrechamente con la vida en la costa, ven en el recuerdo de su padre (fallecido hace algunos años) – sobre todo Marina, la mayor – una conexión importante con quien ellas son.

En una ocasión asistí a un festejo familiar en casa de ambas, en el que celebraban el cumpleaños de un tío suyo. Al calor de la conversación y la bebida me insistieron para que yo contribuyera a la lista de reproducción musical, así que elegí un clásico de *El Acapulco* al que ya hice referencia antes y que le da título a esta tesis: *Mar y Espuma*. En cuanto Marina escuchó las primeras notas del acordeón se soltó a llorar. *Esas canciones*, me dijo, le recordaban a su padre, quien las escuchaba día y noche y disfrutaba bailándolas en vida en cada oportunidad que se le daba. A ese bolero costeño le siguieron otros del mismo estilo, con lo que Marina se pasó gran parte de la noche bastante afligida, sumida en la constatación de la ausencia de su padre.

Emilia también me ha dicho que la música tropical le recuerda a su padre, sin embargo, por ser más joven que su hermana, su memoria es mucho más vaga, además de haber mantenido una relación un tanto más distanciada con él, a diferencia de Marina. Una y otra pueden escuchar la misma música y tener experiencias afectivas parecidas (ambas evocan a su padre), sin embargo, varían significativamente en su intensidad porque están constituidas por vínculos distintos: el de Marina mucho más apretado y nítido, el de Emilia más relajado. Pese a que la música tropical no tiene centralidad en la vida de ninguna de las dos, lo cierto es que ésta les remite inmediatamente a experiencias situadas. Si su padre no hubiese disfrutado tanto de esta música entonces la experiencia de escucha de ambas hermanas no estaría tan cargada afectivamente.

Llevo en mi corazón mi Costa Chica

En las entrevistas que realicé para conocer el sentir de la gente afrocosteña sobre la música tropical, pregunté cuáles eran los títulos de sus piezas favoritas o cuáles eran las canciones que consideraban como referencias obligadas para conocer la música de esos lares. Algunos nombres que aparecieron reiteradamente –junto con *Sufriendo por ti*– son *Papel quemado*, *Me voy pa' Carolina* (del Conjunto Mar Azul), *La Mula Bronca* (de Los Donnys) o *Senderito de amor* (de Los Magallones).

Además de hacer una búsqueda en Youtube para escucharlas, quise detenerme en los comentarios que las personas van dejando, entre reproducción y reproducción. Como dije en la introducción de este trabajo, la pandemia viró gran parte de las orientaciones metodológicas que originalmente me había propuesto. La expansión de la infraestructura de telecomunicaciones –específicamente las redes de telefonía móvil y el internet– hace posible que en buena parte de las localidades afromexicanas de la Costa Chica ya se cuente con señales wifi públicas y que, a la par, las personas se esfuercen por adquirir teléfonos inteligentes gracias a los cuales se mantienen en contacto con familiares y amigos a través de las redes sociodigitales (Facebook, Youtube, Instagram, TikTok, principalmente). Así que en tiempos pandémicos se intensificó el uso de estas plataformas, mediante las cuales se comparten música, videoclips y grabaciones de fiestas y festejos.

Este motivo es el que me exigió prestarle atención también a los relatos de experiencias afectivas que se arrojan *online*, como una forma de narración pública y amplificadora que tiene por intención comunicarles a los otros lo que esas canciones les hacen sentir. Por ejemplo, en uno de los –varios– videos de la cumbia *Papel quemado* se pueden leer comentarios de este tipo:

–Amo esas canciones...♥♥ Aunque aquí no se escuchan, nosotros las ponemos cuando hay fiesta con familia.

–Me encantan esas canciones, son muy alegres y siempre me recuerdan a mi lindo Acapulco y mis pueblos de la Costa Chica :)

–Cuántos recuerdos de mi juventud llegan a mi mente con esta canción de papel quemado.

–Papel quemado.... tema que más le gustaba a mi papá... QEPD... 😞😞😞

–Con estas canciones siempre llevo en mi corazón mi Costa Chica.⁵¹

Como criaturas de palabras, tales expresiones muestran la manera como su escucha es una experiencia transitada de tiempos, historias y situaciones, nos cuentan *algo* sobre el modo en que esta particular música les afecta: atrae recuerdos y nostalgias de juventud, evocaciones de la tierra querida, vínculos estrechos con otras personas. Pero el ejemplo de *Papel quemado* no es extraordinario, pues en todos los videoclips de música tropical –que tienen habilitada la opción de dejar comentarios– la gente de Costa Chica va dejando marcas de su afectación sensible. Pese a que muchas tienen un talante de tristeza (por el recuerdo de alguien que ya no está o por el deseo frustrado de estar en otro sitio, *su* sitio) nos hablan de experiencias positivas, en el sentido de que son muestra de una disposición y apertura a *con-moverse* con la música.

Quiero invocar otro ejemplo, pero esta vez, en lugar de una cumbia es un bolero, *Senderito de amor*:

⁵¹ Este es el enlace del video de *Papel quemado* de donde recuperé los comentarios: <<https://youtu.be/Int-W2oSEMY>>.

– Hermosa canción. Me recuerda mucho a mi difunto padre cuando se ponía a escuchar estas canciones en sus noches de ronda. Te amo y te extraño.

– Cómo olvidarme de esta canción si la bailé con mi esposa en nuestra noche de boda es algo inolvidable, increíble.

– Canción de mis recuerdos... A mi mente viene el recuerdo de mi hermosa madre cuando estos tres señorones le cantaban serenatas.

– Esta canción me trae grandes recuerdos de mi infancia en Juchitan, Gro., con la que recuerdo a mis abuelos y mi madre (q.p.d) que me hace llorar cada vez que la escucho.

– Me encuentro con mi madre tiene 83 años puse estas canciones para recordar a mi padre.

– Uuuffff... Está canción le encantaba a mi mamá y el día de su fallecimiento se la tocaron, le tocó la banda todas sus canciones que le encantaba... muy triste, muy triste todo... Mami siempre te amaré, es un amor infinito. Mami...vives en mi corazón por siempre, me marcó la vida tus canciones... Querida mami... te amo... espero estés mejor allá... te amo mamita ♥⁵²

La gente afrocosteña que ama la música tropical quiere y busca tenerla cerca. Aunque parezca tautológico esto nos informa sobre la cualidad quilla de los estados afectivos y las experiencias afectantes. En otro capítulo desplegué de qué modo los afectos operan como una especie de sextante sensible que orienta nuestra existencia encarnada; cómo la afectividad, en tanto matriz cultural y consciencia originaria, se confecciona en rieles y esquemas –nos diría Ciompi– que cartografían nuestro sentido del mundo, nuestros pensamientos, elucubraciones y nuestras acciones *con* y *hacia* los otros. Los afectos (emociones, sentimientos) nos informan sobre nuestra

⁵² Aquí pueden encontrarse los comentarios retomados del video *Senderito de amor*: <<https://youtu.be/HeD9oFIQ5r8>>.

situación, nos dicen cómo nos sentimos — en el cuerpo tal como lo sentimos — y nos cuentan sobre el devaneo de nuestra existencia.

Estas funciones de balance y valencia — como ya expuse largamente páginas atrás — nos brindan las constelaciones afectivas (colectivas, culturales e históricas) por medio de las cuales interpretamos y dotamos de sentido nuestra realidad. En estas constelaciones de afectos aparecen muchos y variados tipos de sentimientos y emociones: algunos hermanados y otros opuestos, algunos más intensos y prolongados, y en cambio otros breves y directos. Pero en términos sintéticos, tales constelaciones se agrupan en los dos polos entre los que se mueven y colorean: placer y displacer, amor y odio. Dos polos que, en la perspectiva de Spinoza, se convierten en los de la alegría y la tristeza: «el *amor* no es otra cosa que la alegría acompañada de la idea de una causa exterior; y el *odio* no es otra cosa que la tristeza acompañada de la idea de una causa exterior». Así, nos dice el filósofo, «hay tantas especies de Gozo, de Tristeza, de Amor, de Odio como objetos nos afectan».⁵³

Conviene recordar aquí que los esquemas de sentido sensible ordenan amorosamente a los cuerpos y objetos que nos afectan, un *ordo amoris* — para traer a Scheler — en el que vamos ubicando jerárquicamente los diferentes modos de existencia del mundo que compartimos. Este ordenamiento está gestado en la fluctuación del amor y el odio — o la alegría y la tristeza, en la definición spinoziana — e implica un deseo y un movimiento de acercamiento o de alejamiento. Spinoza nos dijo que consecuentemente con el *conatus* — ese desear vivir o empeño por perseverar existiendo en acto — nos esforzamos en procurar lo que nos provoca amor (alegría) y nos esforzamos en impedir y frenar lo que nos produce odio (tristeza). Por su lado, Ciompi ubica a lo primero en el marco de los afectos que aumentan nuestra energía vital, y a lo segundo lo vincula con aquellos que la consumen, a tal grado que nos estragan y debilitan. Así es tal como operan los esquemas de sentido sensible: establecemos límites y delineamos fronteras con

⁵³ B. Spinoza, *Ética*, III, escolio de la proposición 13; demostración de la proposición 56 (esta última corresponde a la traducción de Manuel Machado).

aquello que nos afecta negativamente; y nos esmeramos en tejer puentes de filigrana para estrecharnos con lo que amamos.

A principios de 2022 recibí en mi casa la visita de una querida amiga antropóloga y oriunda de la Costa Chica. Recientemente su vida implicó un ir y venir de su tierra a otros estados del país, y en esos trayectos hizo una parada para conversar conmigo, pasar la noche y ponernos al tanto de nuestros caminos. Durante la charla nocturna se dejaron escuchar los sonidos de un grupo musical que ensaya cerca de donde vivo. A través de la ventana abierta reconocimos una canción: *María Teresa*, del Conjunto Mar Azul. «Me siento en mi pueblo», me dijo. Y me contó también que, durante su estadía en casa de una amiga suya, al norte de la Ciudad de México, ponía la música tropical costachiquense para animarse y recordar a los suyos. Pienso que, para quien la quiere, esta música *realmente* puede lograr que quien escucha se *acerque*: a su tierra, a sus recuerdos, a su gente querida. Y precisamente por esa cualidad es que esta música se quiere y se busca; es decir, se procura mantenerla *cerca*.

Lo anterior adquiere contundencia cuando pienso en las incontables veces en las que, al preguntar sobre por qué les gusta la música tropical y cómo les hace sentir, la gente me respondió conjurando a la alegría. Páginas atrás escribí que la alegría se signó como un afecto profundamente racializado, anudado a los cuerpos negros para abarcarlos por completo, y desplazando con su abrazo a la inteligencia o la razón, según la lógica cartesiana y la razón negra que denuncia Achille Mbembe.⁵⁴

Pero para ser consecuente con el proyecto de antropología indoldiano, la estrategia de la escucha cimarrona y la conminación de Rosaldo a prestar atención con seriedad a las palabras de los otros, el reto que ahora expongo consiste en sumergirme seriamente en esta alegría musical hecha cuerpo, e intentar acercarme a la fuerza que tiene para la gente afrocosteña en tanto puede actuar como catalizador que, en la experiencia de Chac, le permite *seguir viviendo* lejos de su

⁵⁴ Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo* (Barcelona: NED Ediciones, 2006).

gente; o Proyecto Dos, que halló una nueva forma de hacer llegar su música y sus letras a más gente, inaugurando una práctica que bien puede hacerse habitual debido a su éxito y ser imitada por otras agrupaciones.

En otras palabras, el desafío es abordar la manera como dicha alegría invita al cuerpo y al espíritu afrocosteño a reconocerse en la música tropical; desplegarla como una experiencia afectiva importante para ellos, que pone en concierto lo sensible y lo social con otras dimensiones y procesos que se despliegan en presente, pasado y futuro. Y, sobre todo, una experiencia músico-afectiva que se vive encarnadamente en un espacio de relaciones asimétricas donde se anudan procesos de alterificación negativa. Eso es lo que exploraré en las dos caras del siguiente capítulo.



Figura 5. Capturas de pantalla de algunos videos de fiestas de la Costa Chica transmitidas en vivo a través de Facebook por los conjuntos de música tropical (entre 2020 y 2021).

4 (Lado A)

Lo más arrecho de la Costa Chica

«¡Y súbale a la bocina, ijuesiete!»

En uno de los pasillos exteriores del mercado municipal de Santiago Pinotepa Nacional (en la costa de Oaxaca) se encuentra un puesto de CD y DVD con lo *más sonado* en la región: éxitos de pop en inglés y en español, música cristiana, baladas románticas, banda sinaloense, ranchera, k-pop, éxitos de reggaetón, compilados de regional mexicana y, desde luego, tropical costeña. Al menos ese era el repertorio que tenían a la venta la última vez que acudí, en el 2020, y que coincide en gran medida con el de años anteriores. La mayor parte del puesto estaba dedicado a los grupos locales de música tropical pues, a decir de la joven encargada, «es lo que más se pide». Particularmente buscados son los compendios en formatos digitales (mp3 y mp4) de grupos como Mar Azul (en sus tantas versiones), Los Magallones, Los Donny's, Apache 16, La Luz Roja de San Marcos, Bertín Gómez y Su Condesa, Los Cumbieros del Sur, entre otros más. Pero dada la enorme cantidad de agrupaciones, canciones, estilos y versiones, los más vendidos son las colecciones de éxitos «perrones», «movidos» o «calientes», que suelen consignarse bajo el título de *Lo más arrecho de la Costa*.

La música tropical pone en concierto lo sensible y lo social en la vida de las personas afrocosteñas. Es una música que habla de otras formas de sentir y entender el mundo, más precisamente, el mundo de la Costa Chica. Como intenté exponer páginas atrás por medio de los relatos sensibles de experiencias afectivas, la fuerza

cultural de esta músicaailable reside en que las personas *buscan-quieren* disfrutarla –escuchando, cantando, tocando, bailando– no solamente como un principio básico de un desear vivir más general y de sentirse bien (*conatus* spinoziano), sino como una necesidad social que se teje y enreda con los otros y otras con quienes se comparte vida, recuerdos, música y afectos. Y es que, hay que recordar, este deseo y necesidad de autopreservación son siempre relacionales, exigen abrirse hacia el resto de los seres.

Con respecto del principio básico de vivir, sentir y vivenciar el mundo con bienestar, Spinoza manifestó que existen afectos que debilitan y afectos que acrecientan las potencias vitales; es decir, que disminuyen o incrementan el deseo de vivir, la manera de preservarse en una existencia; lo que es siempre en acto y en vínculo con los demás «caminantes» de este mundo. Así como expuse en capítulos anteriores en eco con este y otros autores, los afectos son encarnados y no solamente subjetivos. Se sienten en resonancia colectiva, pues responden a un entramado sociocultural e histórico que les es propio. Por ello, son la matriz en la que se mueve la vida social, como señalan Rosaldo y Fericgla, respectivamente.¹ En consonancia con lo anterior, a continuación me propongo tomar sus propias palabras para explorar qué tipo(s) de afecto(s) forma(n) parte constitutiva de la experiencia musical, sensible y encarnada de mujeres y hombres afrocosteños; qué papel juegan en sus formas de colocarse ante sí mismos y ante los demás, y cómo se infunden en las actividades y prácticas que les son vitales.

Para llevarlo a buen puerto, me centro en dos de los principales afectos que colocan a esta músicaailable como una de las expresiones fundamentales para la gente morena de la Costa Chica: la *alegría* y la *arrechura*. La variedad de este fenómeno musical y la enorme cantidad de agrupaciones y conjuntos musicales son tan grandes que solo opté por recoger el contenido de algunas de las canciones donde se hace mención a estos afectos (y a otros asociados a ellos). Asimismo,

¹ Renato Rosaldo, *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (Quito: Abaya-Yala, 2000); Josep Ma. Fericgla, «Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones», *Opina Síntesis*, no. 94 (2000).

analizo algunas de las afirmaciones y dichos que registré a partir de una serie de entrevistas, a propósito de su gusto y predilección por la tropical costeña. En la conjunción rítmica de estas fuentes abordo en lo posible los modos como las personas afrocosteñas le atribuyen sentido y relevancia social a esta música, así como las maneras en las que su fuerza cultural puede verse expresada.

Música para alegrar la vida

Hace un tiempo, en el trayecto en transporte colectivo de Corralero a la cabecera del municipio al que pertenece (Santiago Pinotepa Nacional), presté atención a una conversación sostenida entre dos mujeres afrocosteñas adultas. Ellas hablaban a un volumen lo bastante alto como para que el resto de los pasajeros y yo pudiéramos escuchar la trama de su historia. Una de las mujeres se lamentaba con la otra porque ese día por la noche la habían invitado a un festejo, al cual tenía muchas ganas de ir porque hacía tiempo que no salía a bailar: —«¡Quiero ir! *¡Me punza el corazón por bailar!*» — le dijo. Anoté esta expresión en mi libreta porque me pareció muy bella y me hizo recordar aquella metáfora tan extendida del afecto como una estacada en el corazón. Resulta que aquella señora estaba en un dilema entre acudir al llamado de ese pinchazo o respetar el duelo por la muerte de una prima hermana, acaecida meses atrás (o eso pude deducir de lo que conversaban).

En otra ocasión —a inicios del año 2019—, a propósito de una salida con amigas de El Ciruelo (S. Pinotepa Nacional) para pasar un caluroso día en la laguna de Corralero, Belén y Mireya —que tenían en ese entonces alrededor de treinta años de edad— me hicieron partícipe de su charla. Mireya nos contó que una tía de su esposo había fallecido en ese mes y ella seguía guardando luto. Pero, por la insistencia de otras amigas, acudió al festejo de un familiar, lo que la hacía sentirse *mal*, algo arrepentida.

- «Me da culpa» – nos dijo, mientras jugueteaba con el agua.
- «Pero ¿qué tiene? no vas a estar de luto toda la vida. No hiciste mal, ¿verdad?» – la reprendió Belén y, acto seguido, me miró como esperando que secundara su consejo.
- «Además no bailé. Sí me tomé mis chelas, pero no me paré. ¡Y eso que me insistían!» – replicó Mireya entre risas.

Belén aseguró que ella no creía incorrecto pasar momentos de diversión en el contexto de una situación de ese tipo, y Mireya dijo estar de acuerdo, siempre y cuando no se bailara. O, con otras palabras, que el cuerpo no gozara, aunque *por dentro* – como la señora de la camioneta pasajera – sintiera un profundo impulso de hacerlo, un *querer sentirse bien*: un sentirse vivas, para recordar aquí a Spinoza.

¿Una alegría constitutiva?

La música tropical, como expresión continental, suele asociarse a la alegría, la diversión, el contento, el esparcimiento, el júbilo y el gozo. Y, desde luego, a su espacio por antonomasia: la fiesta. Esta cadena de asociaciones en la que *lo negro* es pieza central y donde «las connotaciones sociales y el significado histórico se condensan y reverberan»,² es constantemente reproducida por la industria discográfica como una eficaz estrategia de *marketing* que apuesta por la mercantilización de los deseos y las fantasías del público occidental, abonando al imaginario racializante,³ como discutí antes.

En la Costa Chica también aparecen estas mismas reverberaciones, en las cuales la música – toda en general, pero particularmente la tropical – se asocia con la diversión, la alegría y la fiesta; y estos atributos suelen vincularse a la población

² Stuart Hall, «El problema de la ideología: el marxismo sin garantías», en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos-Universidad Javeriana-Universidad Simón Bolívar, 2010), 148.

³ Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009).

afrodescendiente (sobre todo a las personas con características somáticas socialmente reconocidas como 'negras').

Algunos estudios antropológicos dan cuenta de este tipo de asociaciones, las cuales, en gran medida, prefiguran las relaciones intergrupales al establecerse como marcadores identitarios estereotipados. En su trabajo sobre las relaciones interétnicas en la Costa Chica, Amaranta Castillo analiza cómo se categorizan las diferencias culturales a través de rasgos que se asumen como propios de tal o cual grupo –ñuu savi (mixtecos), mestizos y negros o morenos–, elaborándose así estereotipos con una fuerte carga emocional. Según los resultados de la autora, la percepción de los ñuu savi y los mestizos sobre la gente negra costeña es que ésta es floja, les gusta beber grandes cantidades de alcohol y disfrutan de la fiesta y el baile. Los mismos afrocosteños se reconocieron como alegres y fiesteros, más no con la carga negativa que les asignan los otros dos grupos.⁴

Cristina Masferrer León ha profundizado en las representaciones sociales que hacen niñas y niños afromexicanos de la Costa Chica sobre 'lo negro', y en sus trabajos también aparece el baile y la alegría como dos elementos que se asumen como característicos de estos pueblos.⁵ A resultados similares llega la investigación de Carlos Correa, quien analizó los procesos de socialización y racialización en El Ciruelo. De acuerdo con quienes conversó, las principales referencias a 'lo negro' en la región están ligadas a la alegría, el baile, y el ánimo festivo.⁶

En estos tres ejemplos, la alegría, el baile y la música aparecen como parte significativa del *ser negro-afrodescendiente* en la Costa Chica. Ya sea con una valoración más inclinada a lo negativo para la percepción externa o – como se verá más adelante – más hacia lo positivo para la propia, conviene volver a recordar aquí

⁴ Amaranta Arcadia Castillo Gómez, «Los estereotipos y las relaciones interétnicas en la Costa Chica oaxaqueña», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no. 188-9 (2003): 267-290.

⁵ Cristina V. Masferrer León, *La representación social de niños de una localidad afromexicana de Oaxaca sobre las «personas negras»* (tesis de licenciatura, México: UNAM, 2017); *Aquí antes se llamaba Poza Verde. Conocimientos de niños de la Costa Chica sobre su pueblo y lo negro* (tesis de doctorado, México: CIESAS, 2014).

⁶ Carlos E. Correa Angulo, *Procesos de socialización familiar y relaciones raciales en El Ciruelo* (tesis de maestría, México: CIESAS, 2013).

la aguda sentencia de Chimamanda Ngozie Adichie: los estereotipos no necesariamente son falsos, pero son incompletos. Cada uno de nosotros carga con relatos únicos y reducidos sobre los demás, a veces incluso sobre nosotros mismos. Pero nuestras definiciones nunca agotan a los definidos, en tanto son/somos seres inacabados y abiertos. Por ese motivo debemos estar abiertos y expectantes a la diferencia, que es la constante en nuestras relaciones y devenires con los otros. Abandonar las certezas y dejar que proliferen los cabos sueltos.⁷ El relato de las mujeres en la pasajera es prueba de ello.

Desde que comencé a hacer trabajo de campo en la Costa Chica (en el 2011) pude percatarme de la viva presencia de la música tropical en la región y escuché de su propia voz acerca de ese *ánimo festivo* con que se asocia a la población afrodescendiente de esa zona. La tropical costeña se deja oír en muchos y variados espacios y contextos: desde fiestas patronales, ferias, onomásticos, bodas, bailes de clausura de algún evento cívico-cultural; hasta entierros y funerales, pasando por las rocolas en bares y cantinas, el reproductor de audio de taxis y colectivos, o en el paisaje sonoro de una tarde caminado por sus calles. Recuerdo haberles preguntado a las personas al respecto de esa música y recuerdo que sus respuestas fueron en torno a su cualidad de *alegre y arrecha* —de la música y de ellas mismas—, pero a mí me interesaban otros temas en ese entonces.

Cuando tomé a la tropical costeña como objeto de investigación —o, más precisamente, a la relación entre la gente afrocosteña y la música tropical— y me di a la tarea de revisar algunas de las letras de las canciones más *pegadoras*, me interpeló la frecuente alusión a lo alegre de la cumbia, lo alegre de la gente, *la negrita guapachosa* o *el negro pachanguero*, que de nueva cuenta confirmaban históricos estereotipos. Entre otros, Achille Mbembe denuncia cómo en la elaboración monstruosa de *lo negro* este fue relegado a un distorsionado, banalizado y racializado «imperio de la alegría», que lo pueblan solamente meras pasiones y la

⁷ Tim Ingold, «Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía», *Etnografías Contemporáneas* 2, no. 2 (2015): 230.

poca inteligencia.⁸ Es decir, también de la sinrazón, lo prelógico, lo caótico — «el negro bruto, *pero* alegre»—. Estereotipos que continúan muy vigentes en el imaginario y en las representaciones mediatizadas occidentales sobre los africanos y sus descendientes en diáspora, como repasé en otro capítulo.

La distinción que hace Rosaldo en torno a la diferencia entre explicaciones con densidad simbólica o con intensidad afectiva — que discutí páginas atrás — me llevó a re-pensar que, en ese entonces, la gente me explicó incontables veces por qué escuchan y bailan esta música: «porque es alegre», «porque da alegría», «porque alegra un rato». Pero en ese entonces yo no estaba preparada para entender la profundidad de sus respuestas, ni lo estaba para prestarle la debida atención. Así que, por un tiempo, me negué a admitir que el enunciado ‘simple’ — *nos gusta porque es alegre* — fuera el camino para entender su significativo papel en la vida afrocosteña. Al contrario, me provocaba una urgencia por contradecirlo. Tuve que atravesar por experiencias, desestabilizaciones y descubrimientos que me hicieron dudar y exigirme una reorientación; tuve que salirme de la tendencia común consistente en interpretar y darle significado a los términos afectivos desde mi propio ángulo, para impulsarme a explorar la densidad e intensidad de *su* alegría.

La estrategia de la escucha cimarrona que aquí pongo en práctica me impele a prestarle oído a sus palabras, tomarlas con la misma seriedad con la que leo a cualquier otro autor o autora y, además, me posibilita dar cuenta de las ambivalencias que se atraviesen en el andar de la investigación. Si la cadena de asociaciones *negro-alegre-música-baile* es la quilla de las representaciones más difundidas sobre los afrodescendientes de la Costa Chica, y si — como afirma Ngozi Adichie — los estereotipos no son necesariamente falsos, pero siempre son incompletos, entonces lo que resta es tratar de *completar* ese relato con sus propias voces.

⁸ Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra* (Buenos Aires: Futuro Anterior, 2016), 84.

La alegría que se canta

«Porque es alegre»: esta suele ser la principal declaración que dan mujeres y hombres afrocosteños –de diferentes edades y en diferentes contextos– como explicación a su gusto y predilección por la música tropical. Ya adelanté que, una y otra vez, la alegría aparece como un afecto protagonista en su experiencia musical. Además, la cualidad de *alegre* está reiteradamente en las letras de innumerables canciones de este estilo, ligada históricamente con las imágenes del *el negro* y *la negra* que fueron fraguándose en el imaginario y las representaciones occidentales, racializadas y racializantes, reproductoras de la historia única, lo que he venido apuntado a lo largo de esta tesis.

Como se ha dicho, la música tropical y la alegría están enlazadas íntimamente. Por ejemplo, Peter Wade analiza, en el caso de Colombia, cómo este sentimiento, asociado en un inicio con la música costeña de su población afrodescendiente, se configuró –de la mano de la industria discográfica– como un paliativo extendido durante un periodo histórico cruento (el periodo de «La Violencia», con su momento más álgido en la década de 1950). Pasó de estar profundamente racializado y regionalizado, a adquirir una especie de relevancia nacional que contribuyó a la emergencia y la difusión masiva de grupos y estilos musicales que más tarde serían englobados bajo el término comercial de *música tropical*.⁹ Ángel Quintero Rivera, por su parte, discute el papel de la alegría en lo que llama las «músicas mulatas» (particularmente en la salsa puertorriqueña), como resultado de un añejo imaginario occidental que condenó la expresividad corporal de *lo negro*, al banalizar y trivializar esa experiencia afectiva que al mismo tiempo se consideró como tremendamente seductora y explotable.¹⁰

⁹ Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Colombia: Vicepresidencia de la Rep. de Colombia/Departamento Nacional de Planeación/Programa Plan Caribe, 2002).

¹⁰ A. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura...* La banalización de la alegría de las poblaciones africanas y afrodescendientes se discute en el capítulo 5.

Estos son estudios aleccionadores que anclan en otras costas. Por otro lado, una disertación puramente teórica sobre la alegría en la Costa Chica no sería suficiente para dar cuenta de los modos en los que este particular sentimiento es constitutivo de la fuerza cultural de la tropical costeña. Se vuelve indispensable prestar oídos a las razones del corazón –para recordar a Pascal– que los propios afrocosteños relatan respecto de su disfrute y predilección, así como a la cualidad y potencia vital de lo *alegre* que esta músicaailable tiene para ellos, y la resonancia colectiva que adquiere en esos senderos de convivencia.

En el primer capítulo sobre la *obra viva* de este trabajo, expuse que los afectos (las emociones y los sentimientos, según se les denomine) operan como sextantes sensibles: poseen una dimensión hedónica y valorativa encarnada que «atiende al agrado o desagrado que produce una experiencia».¹¹ Así, entonces, la tarea es explorar si este es el único criterio para que las afrocosteñas y los afrocosteños prefieran a la música tropical por sobre otro tipo de prácticas musicales; si sus cualidades de agrado, deseables y alegres están vinculadas con otras necesidades vitales –por ejemplo, su impulso de conservación, su *conatus*–, que no solo provocan placer, sino que tienen una relación social y cultural de mayor envergadura.

Como comenzaremos a notar, la función vital de la música tropical se encuentra en su mismo significado etimológico: ‘alegría’ proviene del latín *alacer*, que se refiere a «algo vivo o animado», también a algo rápido y vivaz. La alegría es, entonces, un afecto encarnado muy dinámico que impulsa a moverse; que incrementa las potencias vitales, vivifica y «ensancha el ánimo» del mismo modo que ensancha el pecho y el corazón (*alegría/laetitia*).¹² Existe un anudamiento apretado entre alegría-consecución de un deseo-energía vital-movimiento. La música tropical costeña invoca esa relación no solo en la experiencia encarnada de la auralidad, sino también y predominantemente en el baile, tal y como se expresa

¹¹ José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 59.

¹² J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 292, 294.

en el contenido de algunos de sus grandes éxitos. Al respecto es importante volver a apuntar que los afectos (sentimientos, emociones) no aparecen solos: sus mismas nominaciones forman parte de constelaciones afectivas más amplias o, como analizan Marina y López Penas, de familias léxicas, «tribus» y «clanes». Así, la alegría se enlaza con el gozo, el contento, el regocijo, el júbilo, la satisfacción, la dicha, la felicidad y la vivacidad.¹³

Estos otros afectos hermanados aparecen junto a la alegría en muchas de las letras de canciones de música tropical costeña. Un ejemplo es *Conjunto Magallón*, de Los Magallones, uno de los grupos más reconocidos regionalmente. Aquí, el cantante invita insistentemente a una morena para que baile y se mueva al ritmo de tan aplaudida agrupación, donde se da cita el gusto, la alegría, la emoción y el deleite:

Vamos a bailar morena
con gusto en el corazón
[...]
Bailen alegres, muchachas
con alegría y emoción
que las siga *deleitando*
el Conjunto Magallón.¹⁴

Otra canción en la que se invoca el sentido hedónico y vital de la alegría y el gusto que da bailar es *Pinotepe Nacional*, del Mar Azul de Jesús Hernández. Inicia con una «declaración de principios» – diría Añorve Zapata –, en la que la música, el baile y la alegría del corazón se asumen como elementos propios del costeño que canta:

¹³ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 442-443. Además de afectos similares o hermanados, aparecen otros contrarios, como la tristeza, el aburrimiento, la angustia, la desdicha, el letargo, por mencionar algunos. En el capítulo 5 se hace una revisión más a detalle de las constelaciones de la alegría afrocosteña.

¹⁴ *Conjunto Magallón*, de Los Magallones: <<https://youtu.be/pjgInTco1LQ>>.

Soy costeño de nación
me *gusta* bailar la cumbia
y *alegre del corazón*
(no me ganará ninguna).¹⁵

En muchas de las composiciones del Conjunto Acapulco Tropical también se hace referencia a la alegría y su clan de sentires agradables y placenteros que llenan de contento. Una muestra es su difundida canción *Acapulco Tropical*, en la que el grupo toca «con alegría sin igual», con gusto y con gozo:

Mi negra ven a bailar
al ritmo de este conjunto
Acapulco tropical
que ahora nos toca con *gusto*
¡Qué bien que toca! (*Acapulco Tropical*)
¡*Qué bien que goza!* (*Acapulco Tropical*)
[...]
Cuando suena el acordeón
se me enchina hasta la piel
se me *alegra* el corazón
cuando oigo el bajo también.¹⁶

A mediados de la década de 1970 apareció un paradigmático disco titulado *Fandango Costeño*, del grupo Los Multisónicos de la Costa, quienes fueron los primeros en hacer música de fusión y, más precisamente, tropicalizar chilenas y sonos 'tradicionales'. Una de sus piezas más pedidas y re-versionadas es *El Santo*

¹⁵ *Pinotepa Nacional*, del Original Conjunto Mar Azul: <<https://youtu.be/QBvEjr3h6-E>>. Para Eduardo Añorve Zapata, el verso que dice «soy costeño de nación / me gusta bailar la cumbia» es una declaración de principios sobre el ser negro en la Costa Chica. E. Añorve Zapata, «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen (Parte 1)», *Trinchera*, no. 814 (2015).

¹⁶ *Acapulco Tropical*, de Walter Torres y su Conjunto Acapulco Tropical: <<https://youtu.be/N2vCuOMWKLM>>.

Seco, una canción típica para los festejos de cumpleaños y santos, ocasiones alegres por excelencia:

Ya estamos aquí porque hay que *festejar*
el día de tu santo hoy te vamos a cantar
Después de cantar iremos a bailar
porque seas *dichoso* toda una eternidad.¹⁷

Esteban Isidoro Bernal Silva nació en San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero), y fue un músico y compositor conocido como «el hombre del acordeón arrecho». Aprendió a tocarlo de forma autodidacta y fue muy reconocido por su destreza, así como querido por su carisma. *El hombre pachanguero* es una de sus canciones más conocidas, grabada por vez primera cuando formaba parte del Conjunto Mar Azul. En ella habla del *gusto*, término que en la Costa Chica también se refiere a la apasionada determinación con la que se toman decisiones de ser –y hacer– de una determinada manera y no de otra. En este caso implica la afirmación personal y la voluntad para vivir tocando, con todo y los obstáculos que aparezcan:

A mí sí me gusta el *gusto*
y no lo puedo negar.
Soy el hombre *pachaguero*,
me llamo Esteban Bernal.¹⁸

Una de las canciones más solicitadas y que aparece de forma recurrente en las antologías de éxitos de música tropical costeña es *La vida del pescador*, del Conjunto Mar Azul. En su letra y música la alegría se hermana con la pesada labor de los pescadores y el deseado momento de descanso, para entonces unirse a los compañeros que «se quedan tomando» y continuar la fiesta: la diversión deja el

¹⁷ *El Santo Seco*, por Los Multisónicos de la Costa: <<https://youtu.be/UpDDcoajtPA>>. Una versión actualizada de esta canción puede escucharse con Raza Costeña: <<https://youtu.be/sfz-u6-rt2c>>.

¹⁸ Eduardo Añorve Zapata, «Suspiro con tiranía. Rastros de Cimarronaje en la copla popular de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011), 175-176. *El hombre pachanguero*, en una versión en vivo y a dueto con Juan Bernal: <<https://youtu.be/3TRY3Fht-BM>>.

plano superficial al enlazar trabajo, descanso, movimiento y convivencia en un gesto de alegría. En el video oficial que aparece en Youtube puede leerse el siguiente comentario, a propósito del irse a trabajar y el anhelo del regreso (del migrante, en este caso): «Carajo y yo bien lejos de mi Costa Chica, lavando platos en USA, pero siempre mi mente en mi novia, ya voy el otro año, cómo te extraño pueblo Costa Chica».¹⁹

Unos se van a la pesca
otros se quedan tomando
esperando al compañero
para seguir *parrandeando*
(¡Para que la *gocen*, en Chacahua!).

La conjunción de añoranza y alegría también se manifiestan en la canción *Me voy pa'lla*, del grupo acapulqueño Los Junior de la Costa. En ella se expresa un anhelo que es fácilmente compartido por quienes tuvieron que alejarse de su costa natal, como en el ejemplo anterior: regresar al pueblo en épocas de fiesta o vacaciones, ir a la playa, convivir con amistades y familiares, *disfrutar* con gente querida en los lugares de antaño. Muchos de los comentarios dejados en los videos de música tropical costeña que están disponibles en Youtube – de esta y otras agrupaciones más – expresan ese deseo: «¡Qué ganas de estar allá!».

Ya me voy para mi costa
¡Hay que *disfrutar!*
Donde se rompen las olas
en la orilla 'el mar
[...]

¹⁹ Sunny Mexican, «Carajo, y yo bien lejos...», comentario al video *La vida de un pescador*, del Conjunto Mar Azul, marzo de 2021, <<https://youtu.be/UboGmPPlnbo>>.

Qué sabrosa allá es la fiesta,
yo quiero bailar.
Toda mi gente costeña
voy a visitar.²⁰

Este breve repaso por algunos ejemplos de la lírica de la música tropical costeña ayuda a delinear de qué forma la ‘simple alegría’ convoca y evoca —como criaturas de palabras que cantan y tararean— cómo se constituye con base en una constelación de afectos variados que se hermanan y se comparten entre la gente afrocosteña de esa zona de la Mar del Sur. Más allá, el contenido de esta músicaailable, su alegría, recoge una gama de sentires, afectos y sentidos varios, aparentemente contrarios, que son significativos porque se vinculan con sus propios modos de vivir, sus actividades y sus necesidades. Es una música con fuerza cultural porque no solo es ejecutada por el compositor o los intérpretes, sino que se realiza colectivamente: es canto y baile interior y exterior que adquiere sentido y relevancia en resonancia con los demás, en tanto promueve y resulta de vínculos estrechos, de procesos de socialización específicos en los que esta música se fragua culturalmente significativa.

La alegría que nos mueve

La relación del complejo afectivo ‘alegría’ con el movimiento, la energía, la consecución de un deseo y la disposición para *hacer algo*, también queda manifiesta en las declaraciones que me hicieron algunas mujeres y hombres afrocosteños sobre esta música, como puede leerse en la figura 6. En sus palabras se expresa lo que expuse en el primer capítulo respecto de que los afectos son experiencias cifradas que suelen escaparse a nuestras definiciones. Como balance de la propia situación, actúan como sextantes en nuestro transitar por la vida; pero si en la mayoría de las

²⁰ *Me voy pa'lla*, de Los Juniors de la Costa <<https://youtu.be/kRw-mEl7XR8>>.

ocasiones nosotros mismos no tenemos claro su significado, su desciframiento es más difícil cuando estos afectos pertenecen y son sentidos por otros.

Sin embargo, vuelvo a afirmar que la apuesta roaldiana posibilita acercarme a este sentido cifrado, en este caso por medio de las declaraciones –tal vez en apariencia ‘poco densas’– que las mismas personas afrocosteñas ofrecen sobre su propia experiencia aural (y kinésica, sensible y afectiva) con dicha músicaailable. Sus palabras –como afirma Marina respecto del léxico sentimental– constituyen un medio imprescindible para acercarse y tratar de develar el sentido que para ellas tiene la alegría que les provoca. Queda claro que este acercamiento es incompleto y nunca podrá dar cuenta de su vivencia, en tanto sus *qualia* me son inasibles: «solo podría entender[se] el significado de esas palabras cuando pudiera saltar desde ellas hasta la experiencia [...] [que] fundamenta el léxico, que a su vez analiza, organiza y retiene la experiencia».²¹ Vayamos pues, a esta segunda fuente.

Entre el 2018 y el 2020 realicé una serie de entrevistas a diferentes personas de la Costa Chica, todas ellas autoadscritas como afromexicanas, negras o morenas, quienes oscilaban entre los 25 y los 70 años de edad, y que se reconocieron como *gustosas* de la música tropical local. Algunas pude concretarlas de forma presencial durante mi trabajo de campo en la zona, y otras las llevé a cabo virtualmente, a causa de la imposibilidad de viajar a la costa por la pandemia de COVID-19. Esto me ofreció ventajas y desventajas: las entrevistas realizadas virtualmente –algunas vía mensaje de texto, otras por medio de mensajes de voz– les permitieron a mis interlocutores elaborar más sus respuestas o reflexionarlas con más cuidado. La desventaja evidente radicó en que al no haber interacción cara a cara se escaparon aspectos fundamentales cuando se trata de sentimientos encarnados, como su lenguaje corporal y gestual; las entonaciones, silencios y risas; y, sobre todo, la posibilidad de dialogar de una forma más fluida, sin los límites que imponen los marcos de pantalla.

²¹ José Antonio Marina, *El laberinto sentimental* (Barcelona: Paidós, 1996), 54; J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 15.

Una parte de la entrevista consistió en preguntarles sobre la música en general: si la música les era importante en su vida, qué tipo de música disfrutaban y qué tipo de música les parecía desagradable, así como las razones que daban a esto. Al respecto, todas las respuestas coincidieron en que la música les es fundamental, es parte relevante de su vida porque *da sentido* a los momentos vividos. Por ejemplo, Mohamed Molina, cantautor del Grupo Músico-Cultural Kelele (de Cuajinicuilapa), afirmó que la música es importante porque

Es parte de nuestra vida. Desde que nacemos, vivimos y hasta que morimos. Y en algunos casos después de muertos la música sigue. [Es] de quienes la crean y a quienes le crean alguna pieza musical [...] una expresión de quien la ejecuta y de quien la escucha. Por eso es y debe ser importante para todos.²²

²² Mohamed Molina, en comunicación con la autora, 30 de enero de 2019.

- «Es parte de la esencia cultural de las comunidades, **expresa la alegría, la tristeza y el gozo** de las personas de una forma muy particular»
—*Librada, Santiago Tapextla (Oax.), 23 años*
- «Me hace olvidarme de malos momentos. **A la gente le gusta esta música porque es alegre, porque habla de cosas que han pasado en la costa.**
A mí me gusta mucho el ritmo movido que lleva, pero lo que más, es la **alegría** que el músico transmite al estar tocando»
—*Omar, El Ciruelo (Oax.), 24 años*
- «Me gusta porque cuenta historias bonitas, de acá, del pueblo...
Me provoca entusiasmo, una energía al bailar»
—*Eloisa, El Ciruelo (Oax.), 36 años*
- «Yo soy onda tropical y para mí esta música refleja nuestra forma de ser porque nos gusta bailar. **Me hace sentir alegría**»
—*Faustino, nació en San Juan Bautista Lo de Soto (Oax.), vive en Cdmx, 69 años*
- «Esta música **alegra** el corazón y el alma. **Me inspira a salir adelante**»
—*Eleazar, Cuajinicuilapa (Gro.), 42 años*
- «Me gusta su ritmo, sus letras. **Al escucharla siento alegría, ganas de bailar y cantar, de mover los pies y manos**»
—*Ramón, Cuajinicuilapa (Gro.), 42 años*
- «Es expresión de nuestra cultura. Prefiero escucharla sola, porque así le presto más atención a la letra.
Lo que más me gusta es el ritmo, **al oírla me dan ganas de bailar, de hacer el aseo**»
—*Graciela, Cuajinicuilapa (Gro.), 32 años*
- «Es la mejor para olvidar un poco los problemas. Esta música **me hace sentir fuerza, energía.** Me **alegra** el día y me olvido de las penas»
—*Estela, S. Pinotepa Nacional (Oax.), 29 años*
- «Es una música que **nos distingue** como región porque la gente es muy **alegre**, como se dice, en la costa la gente es más **arrecha.**
Transmite mucha alegría, es muy contagiosa y inspira a bailar»
—*Felipe, S. Pinotepa Nacional (Oax.), 31 años*
- «Para mí la música es primordial. **Nos define como grupo cultural y esta música caracteriza a la región por ser un ritmo alegre (arrecho).**
Lo que más me gusta de ella es que es **alegre,** al escucharla siento ganas de bailar, de trabajar»
—*Martín, nació en Cuajinicuilapa (Gro.), vive en EUA, 46 años*
- «Lo que más me gusta de esta música es el ritmo y la **alegría** que transmite. Siento **felicidad** y alegría al escucharla. **Me anima**»
—*Consuelo, Cuajinicuilapa (Gro.), 34 años*
- «Hay que escuchar **lo que nos alegre** un poquito la vida, no pura moqueadera»
—*Cecilia, El Ciruelo (Oax.), 25 años*

Figura 6. Algunas respuestas a las preguntas «¿La música es importante en tu vida?» y «¿Qué te gusta de la música tropical?». Tomadas de una serie de entrevistas (presenciales y virtuales) realizadas a mujeres y hombres afrodescendientes de la Costa Chica, entre 2018 y 2020.

Pregunté también si consideraban a algún estilo musical como propio o característico de la Costa Chica. Aunque mencionaron otras prácticas instrumentales como las chilenas, los sones y los corridos, la música tropical aparecía como la principal o distintiva —lo que posiblemente responde a que es la que disfrutan—. Cada uno de los hombres y mujeres que entrevisté afirman que su gusto musical abarca más estilos, pero manifestaron una particular inclinación por la tropical, en tanto la vinculan con recuerdos de su familia o su pueblo; lo que hace, precisamente, que al escucharla se sientan *alegres*, esto es, potenciados social y vitalmente. Puedo decir que lo familiar, el terruño, entre otros aspectos primarios de su vida personal y colectiva generan alegría, porque están asociados con la confianza, el sentido de refugio y de seguridad, entre otros tantos sentimientos propiciadores de bienestar.

Librada, Martín, Felipe, Omar y Faustino también coincidieron en que la música tropical es un referente de la Costa Chica, algo que les distingue de otras regiones, que les es propio, sobre todo, porque es una práctica que no tiene presencia ni una vigencia de esa magnitud en otros lares. En palabras de Librada: «expresa la alegría, la tristeza y el gozo» de una forma muy particular. Omar dijo a su vez que el gusto por esta músicaailable también se debe a que narra historias que han sucedido en la región; «cuenta historias bonitas» del pueblo, a decir de Eloisa.

Con ello puede verse que la música tropical tiene referentes de identificación social y cultural que les permite reconocer y reconocerse en sus letras. Las actividades de la gente se escuchan en canciones («hay que trabajar la tierra y cosechar por montones», se canta en *La vida del campesino*, del Conjunto Mar Azul). Surgen los nombres de personajes y lugares, la mención de fiestas anuales, los términos y dichos populares («soy el zanate costeño y la fiesta la hago a cualquier hora», canta Bertín Gómez Jr. y Su Condesa en *El zanate*). Se develan las situaciones de la vida cotidiana (como en *El gatito*, de Los Cumbieros del Sur, con sus casi 1.8

millones de reproducciones), o el sentimiento de nostalgia cuando se está lejos, como el ejemplo de *Me voy pa' lla*.²³

Las preguntas adicionales que también surgieron en el momento de la entrevista versaron en si personas cercanas también escuchan (y bailan) la música tropical, los momentos en los que la ponen, lo que más les gusta de esta expresión musical y lo que les hace sentir. En sus respuestas concordaron que el gusto por esta música se comparte entre familiares y amigos, una querencia heredada y aprendida en formas específicas de comunidad germinadas en y alrededor de situaciones músico-bailables vividas con *su* gente. Tales como las fiestas, los bailes y festejos – por ejemplo– en los que se aprende a sentir con otros; eventos alrededor de los cuales se confeccionan memorias sensibles que afincan ese gusto compartido.

Respecto a lo que les hace sentir, coinciden en que esta música es *alegre*, y por su ritmo ‘pegajoso’ dan y se sienten ganas de moverse y hacer. Así, es una alegría musical que invita a moverse, que potencia energéticamente: anima, motiva, da fuerza, inspira. Afectos que son eminentemente dinámicos y acrecientan las potencias vitales, para usar los términos de Spinoza. Martín, por ejemplo, dijo que al escuchar la música tropical siente «ganas de bailar» pero también «ganas de trabajar»; mientras que a Ramón le dan ganas de moverse, de abandonar un estado de reposo anterior. Graciela expresó cómo al escuchar sus canciones tropicales favoritas no solo siente ganas de bailar, sino también de «hacer el aseo». Con ello puede decirse que la alegría (sus afectos y situaciones cotidianas asociadas) provocada por la escucha de la música tropical posee un fuerte componente organizador y directriz de la experiencia y la dinámica social de las personas afrocosteñas.

No se trata de que esta música sea solo un acompañante de la acción y el movimiento de sus cuerpos, una especie de *soundtrack* de sus vidas. El tipo de afectos

²³ *La vida del campesino*, del Original Conjunto Mar Azul de Aquilino Hernández: <<https://youtu.be/UboGmPPlnbo>>; *El gatito*, de Los Cumbieros del Sur: <<https://youtu.be/vgTW2Gvj310>>; *El zanate*, de Bertín Gómez Jr. y Su Condesa: <<https://youtu.be/LMqbofK4KLo>>.

que provoca también impulsa y organiza sus disposiciones para actuar; es decir, que tiene el «efecto conmutador» señalado antes por Ciompi.²⁴ Incita-a, pone el cuerpo en variadas disposiciones que pueden realizarse de forma solitaria (respuesta dada en contadas ocasiones, por ejemplo, cuando se va a hacer alguna actividad física) y sobre todo, en compañía. Tal vez por esta razón es una música que además de exigir movimiento, tiene lugar principalmente —pero no exclusivamente— en contextos festivos y dinámicos. En cualquier caso, las líricas de sus canciones invitan explícitamente: «muévete», «menéalo», «báilalo».

Estela afirmó que esta música le alegra el día y le hace olvidar las penas. Lo mismo que Eleazar —«me inspira a salir adelante»— y Consuelo —«siento felicidad y alegría al escucharla. Me anima»—. Cecilia es todavía más contundente al decir que «hay que escuchar lo que nos alegre un poquito la vida, no pura *moqueadera*»: más alegría y menos tristeza. Y es que, como anoté anteriormente, los afectos no son fenómenos aislados unos de otros, más bien parecen adquirir sentido cuando se padecen otros de signo contrario, o bien, unos se superponen a otros, dominándolos. Antónimos vinculantes de la alegría son la tristeza, la pena, la pesadumbre, la congoja, el sufrimiento, el enfado, el aburrimiento.

Cabe señalar que, por lo regular, cuando se habla de la música tropical en su versión costachiquense, la cumbia, la guaracha o el merequetengue aparecen como estilos protagonistas. Sin embargo, los corridos y los boleros también tienen un lugar central, sobre todo los segundos. «Hermano sufriente de la cumbia» —como le llama Eduardo Añorve—, el bolero costeño suele versar en torno al amor no correspondido y a la ausencia de la familia o de la amada (porque en el bolero es el hombre quien dirige su canto a la mujer). Pero, aunque de contenido triste o sufriente, la ejecución debe ser alegre, como me aseguró Chac:

²⁴ Luc Ciompi, «Sentimientos, afectos y lógica afectiva. Su lugar en nuestra comprensión del otro y del mundo», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 27, no. 100 (2007).

Pues principalmente los boleros ahí en la costa tratan más de desamor ¿no? Y pues ya sabes cómo es el costeño: tantito nada quiere para irse a una cantina a tomar, y más cuando está decepcionado [risas] Pero... no todos los boleros me gustan. Ahí como que tengo unos seleccionados... y para tocarlos, digamos, en la batería o congas, los tocaría igual, como si tocara una cumbia, obviamente a su ritmo, pero así *con alegría*. Lo que yo siempre le he dicho a mi papá, a mi tío y mi sobrino es que hay que *complacer* a la gente con *alegría* ¿no? Porque pues así sea una canción triste y ven que la estás tocando *contento*, pues le transmites eso a la gente.²⁵

A las personas a las que pude entrevistar también les pregunté por sus canciones favoritas, muchas de las cuales son dramáticos boleros. Sin embargo, los consideraron igualmente como música alegre, pese a que admitieron que les evocan sentimientos de nostalgia y tristeza (algo que, como se vio antes, no es extraño). «A mi dios le pido yo perdón / no volveré a querer», se le escucha cantar a Cirino Arellano en su famoso bolero *Mientes Tú*. Los Magallones se lamentan: «por el mundo yo voy penando», en su *Senderito de Amor*. Por su lado, Los Cumbieros del Sur alzan su canto, como llorando: «Ya no soporto esta ausencia / y esta nostalgia también», en *Sufriendo por ti*. Y en la *Sombra Negra* de La Luz Roja de San Marcos se declara, con dolo, que «ya no importa mi vida desechada». Por último, El Internacional Mar Azul suplica: «Déjenme sufrir entre copas llenas / quiero disipar de mi alma estas penas», en *Déjenme Sufrir*.

Al prestar atención a las respuestas de mis interlocutores sobre lo que la música tropical les hace sentir, puedo decir que *la cualidad de alegre* no puede desanudarse de dos cosas: *i*) el contenido energético vivificante, que les incita a mover el cuerpo (lenta y cadenciosamente, si es bolero; más animosamente, si es cumbia); y *ii*) su carácter compartido y de convivencia, pues, aunque se esté lejos de la costa y físicamente distante de la gente querida, se evocan recuerdos de un *estar*

²⁵ Isaac «Chac» Hernández Mariano, entrevistado por A. Berenice Vargas G., 30 de marzo de 2020.

cerca. Si la alegría es plenitud de la experiencia, esta se ensancha y se dilata más a lado de los otros.

A bailar y a gozar: arrechera y putería

Los días 18 y 19 de mayo del 2019 tuvieron lugar dos importantes eventos en Cuajinicuilapa, organizados por el grupo Gestores Ciudadanos «Gral. Emiliano Zapata». Se comenzó con un encuentro de trovadores: «Se te olvida, músicas de recueros en Cuaji, con el alma de Álvaro Carrillo», el cual fue realizado como homenaje al afrocosteño Álvaro Carrillo. El segundo fue un conversatorio –abierto al público en general– en torno al concepto de *cimarronaje cultural*, en el cual participaron Beatriz Morales Fabá, Jesús «Chucho» García, Marco Polo Hernández, Jorge Amós Martínez, Nadia Alvarado Salas, Eduardo Añorve y J. Arturo Motta (a distancia). Ambos eventos tuvieron lugar en el Museo de las Culturas Afromestizas «Vicente Guerrero Saldaña». La clausura del segundo día se dio en un ambiente animoso, en medio de charla, comida, cerveza, y una sensación térmica de 38°C. Vale la pena detenerse en el cierre de este último evento, pues el espacio de convivencia provocó una buena cantidad de afectos y sensaciones a propósito de la música tropical, y gran parte de la conversación discurre sobre el sentido que la costa y la música tiene –y da– en sus vidas.

Conforme pasaba el día fueron llegando más personas al área de redondos del Museo, en donde se había improvisado un semicírculo con sillas. La gente iba y venía, y en un momento quedamos solamente alrededor de diez personas. La conversación giró en torno al encuentro de trovadores del día anterior y al desempeño de los músicos.

–«¡Qué bueno que se animó Teo!»– mencionó alguien, refiriéndose a Teódulo García, reconocido acordeonista de Cuajinicuilapa, lo que llevó la plática hacia la música tropical de la región y de paso, hacia la *arrechura* y la *putería*. «Pero ¿qué es exactamente ‘lo arrecho’?», preguntamos las frasteras.

–Hombre 1: ¿Qué es arrecho? Pues significa muchas cosas... Desde «chingón» hasta...

–Hombre 2: ¡No! ¡Aquí nomás [significa] una!

–Hombre 3: ¡Nomás una! Que ya *quieres*... que andas en celo, pues.

–Hombre 2: Arrecho, arrecha... que se te para, pues.

–Hombre 3: Que andas caliente, exactamente. Sexualmente, pues. Arrecho es que se te para, que ya la cargas parada, que ya andas listo para *eso*.

–Hombre 4: O la mujer, pues, que también *quiere*.

–Hombre 3: Que se anda en la *putería*, que anda arrecho, es eso, pues.

–Hombre 4: Arrecho es alegre, caliente. Fogoso o fogosa, pues.

Aplicado individualmente a hombres o mujeres, la *arrechura* se relaciona con el calor (del cuerpo), un calor asociado con la excitación sexual, el gozo y la fogosidad. En otros lugares de México y América Latina cobra el mismo significado: una vivacidad que raya en la excitación sexual. En algunos países puede adquirir la connotación de bravura, valentía o furia, pero no es así en la Costa Chica, donde solo hace referencia a un deseo erotizado que anima el cuerpo e impulsa a moverse en consecuencia, y que, además, está fuertemente masculinizado –lo que discutiré más adelante–. Sin embargo, la *arrechura* adquiere un especial matiz cuando se enlaza con las prácticas musicales y dancísticas, sobre todo cuando éstas se presentan en una ocasión colectiva, de efervescencia y contagio emocional: la fiesta. En estas situaciones músico-bailables, la *arrechura* es propiciada y potenciada por la música que suena, los cuerpos moviéndose a su ritmo, las vibraciones de los bajos, el efecto de las bebidas frías que amortiguan el calor del ambiente y que contrastan con la tibieza del sudor.

En todas partes donde suena, la música tropical no solo se asocia a la alegría, sino que explícitamente alude al calor del trópico, la sexualidad y el erotismo. Así, a decir de la gente de la Costa Chica, la tropical costeña se caracteriza por su *arrechura*, como puede leerse en los comentarios de Felipe y Martín (figura 6), un estado afectivo que apela a esa cadena asociativa. En un capítulo anterior discutí cómo es que la músicaailable creada (y disfrutada) por africanos y afrodescendientes atravesó procesos de racialización. Los marcadores raciales se asentaron en elementos como ciertos tipos de percusiones, el ritmo, y el movimiento del cuerpo al bailar, a partir de los cuales se jerarquizaron, marginalizaron y discriminaron muchas prácticas musicales. En tales jerarquizaciones la raza operó como una «fuerza generativa de diferencia» en la que las diferencias humanas son desplazadas por las «diferencias musicales».²⁶

Como anoté antes, los estereotipos sobre la música y 'lo negro', configurados en tal sentido, tienen una larga data y han formado parte esencial en la alterificación negativa de africanos y afrodescendientes. Por ejemplo, Tidiane N'Diaye —como repasé páginas atrás— hace una revisión del proyecto de historia universal del pensador árabe Ibn Khaldun, quien aseguró en el siglo XIV que los pueblos negros se caracterizan por su ligereza y estupidez, su alegría, su emotividad y sus incontrolables ganas de bailar. Un imaginario que parece no haber cambiado sustancialmente desde entonces.²⁷

Los trabajos de Castillo, Masferrer y Correa —a los que aludí antes— también registran la existencia de una asociación manifiesta entre lo negro, la fiesta y la *arrechura*: estereotipos que son ampliamente difundidos en la Costa Chica y retomados como propios por parte de buena parte de la población autoadscrita

²⁶ Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura...*, 76-85; Lizette A. Alegre González, «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. Lizette Alegre González y Jorge David García (México: UNAM, 2021), 14.

²⁷ Por ejemplo, en el caso de nuestro país, Gabriela Pulido Llano realizó un análisis de los estereotipos e imaginarios sobre «mulatas» y «negros cubanos» en la escena del espectáculo musical de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX. G. Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950* (México: INAH, 2010).

como *negra* y afromexicana de la costa. Alguna vez escuché este dicho a un hombre maduro de El Ciruelo: «Si pones esta canción y no te mueves o te paras a bailar, *no eres negro*». Se refería a la canción *La burrita*, original de Los Corraleros de Majagual pero que en la región se hizo famosa con la versión de La Luz Roja de San Marcos.²⁸

En el área de redondos del Museo de Cuajinicuilapa, antes de la disertación sobre la arrechura, tres hombres conversaban acaloradamente sobre *quiénes eran*, es decir, qué término –afrocosteño, afromexicano, negro, moreno, costeño, afroindígena– sentían más *suyo*. Uno de ellos afirmó que «moreno» le parecía mejor. A lo que otro hombre le respondió que él dudaba, porque su madre era amuzga (nn'anncue) y su padre, negro. El tercer hombre le preguntó a éste: «Bueno, pero ¿qué te sientes más? ¿Más indio o más negro?». El aludido hizo una pausa... movió la cabeza – como negando – y comenzó a reír. Luego le respondió, ufano: «¡A mí me gusta bailar!».

Según lo que se fue desprendiendo de esa charla, además de los rasgos somáticos que asumen como característicos de la *gente negra* (el color oscuro de la piel y el cabello muy rizado, principalmente), el baile es un elemento que consideraron definitivamente no-indígena. No porque las personas de los pueblos originarios de la región no supieran, no pudieran o no les gustara bailar, sino porque, a su juicio, «no saben moverse»: «¡Tan *tilinques!*», o sea, que sus movimientos son tiesos, rígidos, y por eso bailan *mal* las cumbias costeñas; a diferencia de los costeños morenos, que sí saben *moverse bien*.

Además de decirnos algo sobre el modelamiento cultural del cuerpo y su gestualidad, tales apreciaciones sobre la corporalidad de los otros (personas de grupos amuzgos o mixtecos, en este caso) nos hablan de un complejo proceso de introyección de la estereotipia de 'lo negro'. No obstante, estos estereotipos incorporados se valoran positivamente, y se complementan con sentidos de autopercepción donde también se destacan otras características, como la inteligencia

²⁸ *La burrita*, en la versión de La Luz Roja de San Marcos, <https://youtu.be/GuK_hcz78BQ>.

y el ingenio, la solidaridad, la franqueza, la tenacidad y el ánimo trabajador — como nos cuenta el ejemplo de la cumbia *La vida del pescador* —.

Arrechura: la alegría voluptuosa

«En la costa la gente morena es muy fiestera», «acá la gente es pachanguera», «nos gusta la música arrecha, sabrosa», «al negro ponle una cumbia y verás si no se mueve»: son algunos de los comentarios que se me han dicho y que encuentran un eco en incontables canciones tropicales, en las que se reitera que *la negra y el negro* saben moverse mejor que nadie. Si bien estas cualidades que reverberan en los comentarios cotidianos de las personas afrocosteñas ciertamente reproducen una imagen estereotipada de ‘lo negro’, donde el baile sensual y la hipersexualidad son parte integral de su proceso de alterificación negativa, también es cierto que en sus propias interpretaciones suelen tomarse por características positivas; elementos significativos que les permiten distinguirse como grupo, pero con significados diametralmente distintos: de gusto (como ese libre y apasionado ejercicio de la voluntad personal) y de orgullo. La misma arrechura, en su talante de alegría erotizada, no se concibe como un criterio de inferiorización para sí mismas.²⁹

Es necesario insistir en que el reconocimiento de la importancia que, como grupo, le atribuyen a la alegría, la música y el baile en tanto cualidades distintivas a nivel identitario, no niega ni reduce otras características — como la solidaridad, el ser trabajadores, el carácter cooperativo, la inteligencia y la creatividad — que también asumen como propias. Si la música tropical tiene vigencia y relevancia social en la Costa Chica es porque su fuerza cultural se cimienta en la intensidad afectiva con la que es valorada positivamente y en el significativo papel que tiene

²⁹ En el capítulo 5 desarrollo el contraste entre esta apreciación positiva del goce del cuerpo al bailar y las jerarquías racializantes, donde la sexualidad —y sus menesteres— se toman como criterios de abyección de los cuerpos no-blancos hacia un espacio de lo menos-que-humano.

para la convivencia de los cuerpos y los seres, la tensión que produce en los lazos y nudos con los que se amarra su existencia compartida a lo largo del tiempo.

Se dice que arrechos son los hombres y los acordeones, y arrechas las mujeres y la música. Según el debate de los hombres de Cuajinicuilapa, 'arrecho'/'arreacha' hace referencia directa a un alegre estado de excitación sexual. Por etimología, la excitación (del latín *excitatio*, «poner en movimiento para salir de un estado anterior») es un estado de agitación e inquietud que intensifica otros afectos; que se produce a causa de algo externo que incita, provoca o estimula ese movimiento y que, además, tiene manifestaciones fisiológicas *visibles*: respiración agitada y entrecortada, aumento del ritmo cardíaco, dilatación de las pupilas, sudoración, erección. Sin embargo, como antes anoté, la arrechura relacionada con la experiencia musical es expresión de un estado vivificante — de ahí su asociación con el calor que permite se desarrolle la vida— muy cargado en términos energéticos, que, en su manifestación más intensa, puede rayar en la excitación sexual. Sin negar ni proscribir la sexualidad, *la arrechura* podría representar un tipo de *alegría voluptuosa* que se produce en la pista de baile, durante los momentos críticos de efervescencia, agitación y vivacidad colectiva. Una experiencia afectiva y encarnada en la que el cuerpo se deleita con el placer de moverse al ritmo de la música: 'voluptuoso' en su sentido etimológico, «abundancia de placer(es)».

Ángel Quintero analiza que una de las características que comparten las prácticas musicales de filiación afrocaribeña, en tanto músicas bailables — como la cumbia —, es una especie de «estética de la seducción» a través del cuerpo y el baile; es una clase de «invitación erótica [corporal y sintiente] *sugerida*» que no lleva a un desenlace determinado.³⁰ Si la alegría es la «plenitud afectiva de la experiencia» — como anotan Marina y López Penas —, con la arrechura esta plenitud se intensifica energética y corporalmente en el espacio músico-bailable. No se tiene por qué negar su carga erótica, pero tampoco determinar que necesariamente conlleva el carácter

³⁰ A. G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura...*, 84.

de los escarceos sexuales. Lo arrecho también se gesta en la experiencia colectiva y compartida como goce por la voluptuosidad de cuerpos incitados con las vibraciones musicales y la resonancia de los otros cuerpos en la pista de baile. A diferencia de otras manifestaciones de la música tropical, en la Costa Chica las cumbias suelen bailarse sin el roce de los cuerpos. Bailan unos centímetros separados, de frente, en ruedo o lado a lado. Y tal vez la escena más común es ver a un grupo de mujeres bailando entre ellas y *para ellas*, y no necesariamente como una exhibición de cortejo. Es, por tanto, el deleite de una experiencia voluptuosa y erógena del propio cuerpo, de la potenciación vital que produce su alegría.

Algunos tipos de tropical costeña, como las fusiones entre cumbia y reggaetón (tal vez con Magia Digital y Mister Corcuera como sus principales exponentes), o las versiones sonideras de cumbias clásicas (como las producciones de DJ Vampiro), sí son bailadas a modo de *perreo*, frotamientos de los cuerpos entre sí y cuyo erotismo y sensualidad adquieren un «sentido predominantemente sexual».³¹ Este tipo de baile es realizado sobre todo por jóvenes —no tanto así por personas adultas o ancianas—, algunos pertenecientes a la comunidad LGBTQIA+, quienes encuentran en la pista de baile un espacio para la expresión de su sexualidad contrahegemónica; la que suele ser censurada, discriminada o mal vista en la región, como resultado del sistema heterosexual y cisnormado que también atraviesa y regula las prácticas músico-dancísticas en la Costa Chica —lo que expongo más adelante—.

Cuando las personas afrocosteñas dicen que la música *es arrecha* están apelando a una cualidad que les provoca un tipo de experiencia sensible y encarnada: la experiencia vivificante, voluptuosa y erógena del cuerpo. Sin embargo, reitero, esta experiencia lo que convoca en el fondo es la resonancia colectiva: una canción es arrecha porque genera un disfrute compartido, incita —excita— un deseo de bailarla en compañía o porque la memoria sensible retrotrae la

³¹ J. Fernando Ordoñez Alcantar, *Pa'que explote la culosfera. El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX): una semiótica del culo* (tesis de maestría, México: UNAM, 2020), 7.

experiencia de escucha al recuerdo de la pista de baile y el corazón agitado. Por esta razón, cuando pregunté «¿qué te hace sentir la tropical costeña?» las personas respondieron «alegría» y no «arrechura». Aunque ambos afectos comprenden un significativo criterio energético, el primero se teje con los recuerdos y el cariño hacia la familia, la pareja, las amistades, el pueblo; mientras que el segundo cobra sentido en el espacio festivo de desfogue y de agitación corpo-bailable.

¡Y arriba la putería! La alegría erotizada

El lugar es amplio y de techos altos, con las paredes de la fachada pintadas de un color azul eléctrico; en la entrada hay un letrero llamativo con el nombre: Coco Bongo, Disco Bar. A decir de las personas de pueblos circundantes, si se quiere *buena fiesta y ambiente agradable*, hay que ir a Santo Domingo (S. Pinotepa Nacional). Antes de decretarse la pandemia por COVID-19, en el Coco Bongo se llegaron a organizar tardes-noches multitudinarias, donde la capacidad del local se rebasaba por mucho. En otras ocasiones la concurrencia era poca, lo que propiciaba un ambiente un tanto más íntimo. Mayormente a oscuras y solo iluminada por la secuencia de los rayos de colores de las lámparas, la pista de baile se vuelve el mejor lugar para el ejercicio de seducción a través del cuerpo: el hielo seco, el calor del ambiente, las vibraciones de los bajos en las bocinas retumbantes, el olor a cerveza derramada, las voces y risas solapándose unas con otras, y los cuerpos sudorosos moviéndose a los ritmos (arrechos) de la música tropical.

El Coco Bongo solo es uno de los muchos establecimientos de este tipo que hay por la región. Dependiendo de las dimensiones del lugar y del presupuesto de los dueños, se hacen presentaciones en vivo con agrupaciones o DJ, o bien, se reproducen mix o compilados de lo más exitoso en el momento. En estos espacios, la música predilecta para bailar es la más *caliente*, para que pueda *perrearse a gusto*. Una de las favoritas es *¡Arriba la putería!*, versión tribal-costeña que DJ Vampiro hace

de la canción *El destrampe*, del grupo Magia Digital. En la interpretación de DJ Vampiro la letra dice:

¡Y las mujeres bailan así! ¡Y los gays lo mueven así!
Agachando el cuerpecito con la mano en la rodilla
sacando todo el culito y meneándolo todito
¡Y arriba la putería!
¡Y arriba la putería!
¡Y arriba la putería!
¡Y arriba la putería!³²

Este exitoso remix –del 2011– trascendió la Costa Chica para dejarse escuchar en otras partes del país. A partir de entonces han aparecido otros temas con el mismo título, el cual alude a una interjección frecuente en las fiestas costeñas. Por ejemplo, el grupo La Riata Costeña canta:

Vamos a hacer una fiesta pa' que se pongan a bailar
vamos a hacer una fiesta pa' que se pongan a gozar
Ya toditas las muchachas lo que quieren es bailar
Ya toditas las muchachas lo que quieren es disfrutar
(¡Eso, mi gente! Vamos a bailar el nuevo ritmo que está de moda y se llama
¡'la putería'!)
(La putería es el *desmadre*, el *deschongue*, el *despapaye* en la Costa)
¡Y arriba la putería, la putería, la putería!³³

La arrechera y la putería están íntimamente ligadas en varios aspectos. A decir del *Vocabulario afroestizo* registrado por Francisca Aparicio, María Cristina Díaz y Adela García, 'putería' es una palabra que alude a una «vida disoluta», es

³² *El destrampe*, de Magia Digital: <<https://youtu.be/SWZSyu7396I>>; *Arriba la putería*, de DJ Vampiro: <<https://youtu.be/5f9dAG4bl2g>>.

³³ *Arriba la putería*, de La Riata Costeña <<https://youtu.be/gLG4jYKqqWE>>.

decir, su definición tiene una fuerte carga de censura moral.³⁴ Pero más precisamente, *la putería* es un término que la gente afrocosteña usa para nombrar a una ocasión festiva donde tiene lugar la música, el baile y las bebidas embriagantes, en la cual se dan cita el gozo y la arrechura, pero esta vez en términos de una alegría más erotizada que voluptuosa. De hecho, en su referencia de ocasión festiva, la putería expresa muchas similitudes con el *fandango*: fiesta que se conjura en la confluencia de las prácticas musicales de indígenas, europeos y africanos durante el periodo colonial, «espacios de encuentro» para la creación, reproducción, difusión e «intercambio de aires musicales» desde el siglo XVII.³⁵

Desde la época colonial, también el término 'fandango' se asoció con el desorden, el conflicto y la gente de clase baja; seguramente por su carácter profano, lejos de la supervisión religiosa y por ser enclave de cortejos sexuales, riñas y excesos.³⁶ El desorden que se le achacó respondía al ideario que concebía a africanos y mestizos (sus principales protagonistas) como problemáticos, violentos y movidos por la arbitrariedad. Gonzalo Aguirre Beltrán dijo respecto a estos fandangos o *bailes de negros*, y con base en documentos del Archivo General de la Nación, que «la excitación dionisiaca que caracteriza a muchos de los bailes africanos causó profundo recelo y gran temor en los amos» y en las autoridades eclesiásticas.³⁷

Como un espacio de socialización por excelencia, los fandangos ciertamente suelen ser escenario de disputas y válvulas de escape, pero igualmente de encuentros amorosos y de camaradería. En la Costa Chica, los fandangos también tienen lugar, y actualmente con ese término se designan a las fiestas públicas y multitudinarias (en las canchas de básquetbol de las localidades, en los patios y

³⁴ Francisca Aparicio Prudente, María Cristina Díaz Pérez y Adela García Casarrubias, «Choco, chirundo y chando» *Vocabulario afromestizo* (México: DGCP, 1993), 19. Se sabe que la palabra 'puta' proviene de «la raíz indoeuropea *pu*, echarse a perder o podrirse». Su asignación olfativa vinculada a la vagina llevó a que, desde los siglos XVI y XVII, la palabra 'puta' remitiera a las mujeres que ejercían la prostitución. Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 39.

³⁵ Amparo Sevilla, «El fandango de ayer y hoy», en *El fandango y sus variantes*, ed. A. Sevilla (México: INAH, 2013), 10.

³⁶ Rafael A. Ruiz Torres, «El fandango en América y España», en *El fandango...*, 20.

³⁷ Gonzalo Aguirre Beltrán, «Bailes de negros», en *Desacatos*, no. 7 (2001): 153.

solares, en las calles, siempre al aire libre) donde la música y el baile tienen un lugar protagonista. En el caso de la putería, el carácter festivo tiene un matiz específico: de *desmadre* y *despapaye*, es decir, de aparente desorden y agitación febril, lo que está directamente relacionado con la diversión y la experiencia erótica de los cuerpos al unísono.

A primera vista parecería que la *arrechera* y la putería pueden usarse indistintamente para designar un ambiente festivo. Sin embargo, la diferencia se encuentra en que *la arrechera* nombra un estado afectivo colectivo, mientras que *la putería* alude a la ocasión espacio-temporal donde la *arrechera* explota. Hay también una distinción en *la intensidad con la que es sentida* la fiesta, pues en la putería se expresa un carácter erotizado y sexual mucho más potente. «Le gusta la putería», se dice de alguien que goza de asistir frecuentemente a bailes, fiestas y disco-bares; alguien que disfruta de bailar y moverse en resonancia con otros cuerpos sudorosos, momento en el que las pasiones del cuerpo tienen una importancia mayúscula. En cambio, «le gusta la *arrechera*» puede decirse de una persona que disfruta de *pasarla bien* en las fiestas o los festejos del pueblo; que también tiene una experiencia afectiva encarnada y placentera del cuerpo bailante, pero cuya excitación —si aparece en tales términos— no necesariamente está dirigida para seducir o consumarse sexualmente con alguien.

La auralidad de la experiencia afectiva de la música tropical costeña también cambia, se intensifica y se expresa de forma distinta de acuerdo con las posiciones que transitan quienes la disfrutan, ya sea al interior de su propio grupo o fuera de éste —cuestión que he venido apuntando en consonancia con la propuesta de Rosaldo—. Esto quiere decir que la música tropical no se experimenta, siente y practica de manera homogénea por las personas afrocosteñas: en su escucha y sus movimientos corporales se entretajan las vetas de la raza, el sexo-género, la orientación sexual, la edad, la clase, el estado civil, el estatus, el adentro y el afuera.

Lo anterior también opera con respecto de otros grupos cercanos que también consumen y producen tropical costeña —por ejemplo, *nn'anncue* y *ñuu savi*—. La

gente negra o morena de la Costa Chica reconoce que dichos grupos la disfrutan menos, con menor intensidad, a diferencia de sí mismos, que *sí la gozan*. Maricruz – una joven mujer de El Azufre (Villa de Tututepec, Oaxaca) – me comentó en la entrevista: «Las personas de otros lugares nos identifican al bailar las cumbias arrechas». Con ello se asume la intensidad vivencial auro-corpo-bailable como un criterio que distingue a un *Otro* de un *Nosotros*. Pero esta distinción de intensidades sentidas también se encuentra al interior de los grupos afrocosteños, lo que puede entreoírse dependiendo de si se habla de arrechera o putería.

La arrechera, como se ha dejado notar, puede manifestarse con una menor intensidad erógena en espacios y ambientes familiares, en los cuales participan personas de todas las edades –los infantes bailando y corriendo por aquí o allá, menos inmersos en la atmósfera–, pues en este disfrute colectivo y placentero la experiencia se inclina hacia la *diversión* familiar, el rato agradable. Al respecto, Faridia, una mujer de El Ciruelo, me dijo que encuentra muy gratificante el pasar ratos *bonitos y alegres* con familia y amigos, más en tiempos pandémicos e inciertos. Desde que se decretó la cuarentena (en marzo del 2020) ella se preocupa por grabar las reuniones a las que asiste y transmitir las en vivo por Facebook para compartirlas con quienes están lejos. Uno de sus videos registra una fiesta de cumpleaños celebrada entre amigas, quienes bailan en rueda con una piñata en forma de botella de cerveza. Se animan las unas a las otras, ríen, gritan y se aplauden: «Pura arrechera».

La canción que suena en su video es *Con la botella en la cabeza*, de Dinastya Angelito y su Sabor Costeño; un tema que recientemente ha adquirido mucha difusión en redes sociodigitales (como TikTok), y que narra una escena omnipresente en las *buenas fiestas* costeñas: mujeres bailando con una botella sobre la cabeza, haciendo gala de equilibrio, habilidad y de sus mejores pasos.

Viene llegando la morena y a la pista va a bailar
que le hagan la rueda pa' bailar
que le hagan la rueda pa' gozar
Toda la gente le grita: «¡Negra, eres buena pa' bailar!»
Con la botella en la cabeza a ella le gusta bailar
Pero miren cómo lo mueve, cómo lo mueve sin parar
con la botella en la cabeza y la botella no se le cae.³⁸

En este tipo de celebraciones arrechadas el cuerpo al bailar no necesita ni busca frotarse o rozarse con otros cuerpos, pues el placer y la alegría se encuentran en la misma experiencia encarnada del moverse, en sentir la energía que recorre su ser. Lo habitual es que se baile sin tocarse, frente a frente o lado a lado y, en el clímax del festejo, formando una rueda para que, por turnos, se compita amigablemente por ver quien *le puede más* al baile. Hay un disfrute vivificante del propio cuerpo y una reverberación colectiva, pero — como anoté antes — esa energía expansiva de la arrechura estalla en un modo más voluptuoso que erótico. En cambio, la arrechura que se vive en otro tipo de espacios — como el Coco Bongo — intensifica esa carga erótica; aquí sí, como señala Quintero, se explota una estética de la seducción a través del baile, particularmente con el *perreo*. Por ello, estas ocasiones espacio-temporales parecen estar más bien reservadas para la juventud, excluyendo a adultos mayores e infantes. La putería sí discrimina por edad.

Uno de los máximos exponentes actuales de música arrechada para *irse de putería* es Mister Cobra (agrupación de San José Estancia Grande, Oaxaca), con sus fusiones de reggaetón con cumbia costeña. El mejor ejemplo de su estilo es *Perrea mami, perrea*, un tema que se volvió emblemático de la arrechera de la región, luego de formar parte de la banda sonora del largometraje *La Negrada*. Del minuto 0:26:54 al 0:28:10 (figura 3) la escena muestra a dos parejas bailando perreo en el solar de

³⁸ *Con la botella en la cabeza*, de Dinastya Angelito y su Sabor Costeño: <https://youtu.be/It_1MeCtoe4>.

una casa, al ritmo de esta canción que suena a volumen alto en una bocina con luces de colores. El estribillo se escucha claramente:

Perrea mami, perrea
fresea mami, fresea
Así, mami: ¡rompe!
Rompe el suelo como una fiera
Agarra tierra con las caderas
Sáculdelo, menéalo [...]
Abrázame, tócame, bésame [...]
Arrástrate, empújate, menéate, ondéate.

La producción de la música tropical costeña (la mayoría de sus agrupaciones, sus videoclips, las portadas de sus discos y la escenificación de sus conciertos) suele estar dominada exclusivamente por hombres, en un ambiente masculinizado de heterosexualidad obligatoria. Las mujeres solo tienen lugar como acompañamientos visuales y seductores, como «complementos *performáticos* de los varones», una constante en la industria de la música tropical.³⁹ Esto se manifiesta en la mayor parte de los videos musicales, donde aparecen mujeres con poca ropa moviéndose para el deleite masculino heterosexual. La canción de Mister Cobra – así como otras del mismo estilo – es reveladora en este sentido: la experiencia corpo-bailable voluptuosa de la mujer parece solo existir para la satisfacción y el placer del hombre que canta; es solo el goce de su cuerpo el que se enuncia, y esto se hace explícito en su videoclip oficial.⁴⁰

La presencia de mujeres que forman parte de grupos de música tropical – más allá de aparecer solo bailando o cantando los estribillos – es todavía muy escasa en la Costa Chica, prácticamente nula. Por este motivo, las letras de las canciones, las portadas de los discos y los videoclips representan siempre un punto de vista

³⁹ A. G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura...*, 156.

⁴⁰ *Perrea mami, perrea*, de Mister Cobra: <<https://youtu.be/6l2-R1LMBws>>.

androcéntrico. Con esto no pretendo negar que las mujeres asuman los derechos sobre su cuerpo y su placer al moverse como quieran y para quien elijan –en primera instancia, para ellas mismas–, en tanto esta estética de la seducción que nunca hace promesas. «Muy mi gusto», me espetó una mujer anciana de El Ciruelo, luego de que me contara que le gusta echarse sus cervezas y asistir a todo baile al que la invitaran. En tanto alegría voluptuosa, la arrechera es la experiencia del placer del propio cuerpo al bailar, un deleite que es (re)afirmativo de la existencia en el mundo, un movimiento que potencia y expresa el deseo de vivir; un placer que conmueve acorde a los ambientes y espacios propicios para su expresión; un estado afectivo que se vive con variaciones de intensidad, dependiendo de si el cuerpo es anciano, joven, de infante, heteronormado o contrahegemónico.

«No pura moqueadera»: con esta sentencia la alegría y la arrechura cobran sentido allí donde es necesario darle ligereza a la vida, aliviar las penas (que son pesadas), sacudir las tristezas. La tropical costeña tiene fuerza cultural porque ella, repito, más que cualquier otra expresión musical, convoca, evoca y provoca este aumento energético que ensancha el corazón, que dilata la experiencia corporal y sintiente; un aumento energético que se difunde y bifurca con distintas disposiciones en un sinfín de actividades de la vida cotidiana de la gente afrocosteña. La ‘simple alegría’ que provoca la música tropical parece que efectivamente nos habla de *otra forma* de mover el cuerpo, sentirlo y pensarlo; pero nos habla también de una profundidad cultural que no solo se expresa en el modo en que las personas afrocosteñas se mueven y bailan, sino en *sus* modos de escuchar, sentir y de ponerse en disposición con respecto de sus querencias familiares, su sentido de identidad, sus actividades y prácticas vitales. Es una alegría que provoca y potencia estados encarnados vivificantes que tienen trascendencia para su propia comunidad.

No es una alegría ‘simple’, banal o trivial, porque no es trivial ni banal el deseo y la necesidad de perseverarse en la existencia, de sentirse parte de algo que les brinda un lugar en el mundo. Cargada energéticamente, la alegría, en sus distintas facetas e intensidades, acrecienta las potencias vitales, incrementa el deseo

de vivir, de estar y ser en compañía y comunión de/con los suyos: nada tiene que ver con los estereotipos racializantes que se les atribuyen. Por ello, incluso puedo decir que para la gente morena de la Costa Chica la música tropical adquiere implicaciones políticas y reivindicativas: con su(s) alegría(s) se afirman en sí mismos y reclaman: «así somos, *nos gusta el gusto*».



Figura 7 Portadas de los clásicos de la música tropical de la Costa Chica, LP y cassetes, 1970-1980.

4 (Lado B)

Lo más arrecho de la Costa – Mix frastero

«¡Ya quiten eso, wey!»

El domingo 6 de marzo de 2016, *El Monstruo del Trópico* festejó su 45 aniversario con un concierto en el Teatro Metropolitano de la Ciudad de México, haciendo bailar y gozar a los asistentes en medio de las butacas: «Cuarenta y cinco años de vida artística, cuarenta y cinco años haciendo música, llevando la alegría a nuestro pueblo mexicano», agradeció Walter Torres, al final de su canción de apertura, *Acapulco Tropical*.¹ Hace un par de años, al término de un seminario que cursábamos en la Facultad de Música (Universidad Nacional Autónoma de México), una amiga me comentó –a propósito del tema de esta pesquisa– que entre el gremio musical ochentero solía cantarse con sorna: «¡Qué *pinche* toca Acapulco Tropical!», parodia del estribillo de su canción autocelebratoria (que a la letra dice: «¡qué *bien* que toca Acapulco Tropical!»). Eduardo Añorve cuenta sobre esta agrupación de «chaparros y gordos» que, en un principio, ningún sello discográfico quería grabarlos, por lo que ellos hicieron sus propias grabaciones y mandaron maquilar sus LP en la Ciudad de México, acetatos que se vendían *como pan* durante los bailes donde tocaban.

Los críticos afirmaron que El Acapulco era una agrupación *corriente*, básica, un grupo de hombres «descuadrados, desentonados, desafinados [en la que] cada quien terminaba como Dios le daba a entender». ² Es decir, *malos músicos*. De ahí que

¹ Con más de 1.7 millones de visitas (para el 20 de marzo del 2022), el concierto completo está disponible en Youtube: <<https://youtu.be/JwZza9vXteo>>.

² Eduardo Añorve Zapata, «La cumbia y el bolero, continuum cultural de los afroindios de la Costa Chica», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011) :268.

tocaran 'pinche', palabra que en México se usa para nombrar algo despreciable, desagradable, inferior y de mala calidad. Para pasar de «El Monstruo hace música pinche y corriente» a «la gente a la que le gusta El Monstruo es corriente», solo hay un paso. Pero esta música *fea y sosa* invadió rápidamente el país, derramándose por aquí y por allí, mucho más allá del puerto y de Costa Chica. Ya fuese por su ritmo pegajoso que acompañó a las personas migrantes ahí a donde llegaran, o por la labor de la industria discográfica, televisiva y cinematográfica que aprovechó el éxito de la agrupación para despegarlos a nivel nacional e internacional, lo cierto es que esta música se integró como parte del paisaje sonoro de la Ciudad de México de las décadas de 1970-1980; una sonoridad sobre todo asociada a los barrios y a las colonias populares.

Aquí no me intereso por hacer una crítica del «valor artístico» de la música popular, en este caso, de la tropical costeña. Lo que importa es la manera como esta música permanece actualmente en la memoria sensible de personas adultas y ancianas nacidas en el repunte de esta agrupación, a mediados de los setenta del siglo pasado; así como la manera en la que es sentida por generaciones más jóvenes. La experiencia afectiva frastera que es muy distinta de la experiencia afrocosteña: aunque también mueve cuerpos y afectos, el tono, la intensidad, la coloración y su despliegue son disímiles a los costachiquenses. Como he venido anotando hasta aquí, en eco con Rosaldo, su fuerza cultural se asienta y afirma precisamente en esta diferencia. Para la gente costeña morena es una música significativa, provoca y refuerza emociones y sentimientos que se sienten con intensidad y resonancia colectiva (como la alegría, revisada antes), y que se integran a su experiencia vital, individualmente y en tanto comunidad. Esta prolongada intensidad de la música tropical constituye una realidad inexportable para otros grupos, porque los mundos sensorios, los afectos desplegados y las capacidades ontológicas no son los mismos —para recordar a Fericgla—. Así como tampoco son las mismas personas, ni las mismas memorias sobre la vida en la costa, en compañía de y con los otros.

En la primera parte de este capítulo (Lado A) quise detenerme en revisar qué mueve la tropical costeña, además de los cuerpos. La alegría y la arrechura aparecieron reiteradamente: unos afectos que nos hablan de la búsqueda y el deseo de un estado de bienestar, de plenitud vital; que incrementan los deseos de vivir en relacionalidad constitutiva. Por lo que la tropical costeña resulta tan valiosa: ella lo provoca, lo permite y lo potencia; ofrece la ocasión catalítica precisa. Pero, ¿qué le provoca a oídos y cuerpos frasteros? *Lo corriente, lo feo, lo pinche*, ¿es una imputación estética que se traslada a los cuerpos afrocosteños? ¿Cuáles son las historias de alteridad que pueden leerse actualmente con música tropical de fondo? Explorar tales imputaciones e historias es el objetivo de esta segunda parte.

Una escucha frastera (¿preparada?)

La antropología es la ciencia de la otredad. O, por lo menos, encuentra en sus *Otros* la materia prima de sus análisis, modelos y teorizaciones. El viaje a tierras ignotas (geográficas, afectivas u ontológicas) y el asombro y la sorpresa que la experiencia suscita, se han constituido como marcajes de su identidad como disciplina y oficio. Quienes viajamos desde la antropología somos parte del viaje,³ nos implicamos en el trayecto y nos transformamos al paso, en la experiencia sentida del viajar. Después, nos hacemos divulgadoras y copleras que narran sobre esas experiencias de contacto y apertura con los otros.⁴

Si esto es así, se esperaría que los recién iniciados en la disciplina adquieran una preparación sustanciosa para este tipo de encuentros; una especial sensibilidad hacia la vida de los otros y un cultivo minucioso y crítico de eso que se llama *extrañamiento*. Pero los viajes suelen tener efectos inesperados, sinuosos caminos para los que no siempre estamos preparadas. Viajar significa desplazarse de un punto a otro, y en el viaje antropológico se va de un lugar común-conocido a otro

³ Esteban Krotz, «Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico», *Alteridades*, no. 1 (1991): 55.

⁴ Pascal Dibie, *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías* (Barcelona: Seix Barral, 1999), 117.

por conocer o re-conocer. El *choque cultural* que se genera por el contacto inevitable con la otredad y sus prácticas no es privativo de la antropología. Es, de hecho, la experiencia más frecuente en personas y grupos que se enfrentan (ponerse frente-a-frente) a culturas, hábitos, lenguas, músicas, olores, sabores; expresiones que les son desconocidas, que no pertenecen a su horizonte familiar. Pero los antropólogos y las antropólogas debemos de ser capaces de afrontar tal choque en nosotras mismas, no de evitarlo ni de contenerlo, sino de hallar la mejor respuesta para él.

Eso se esperaría: al menos es el motivo central de la propuesta de Rosaldo. Sin embargo, nuestra afectividad encarnada –del cuerpo tal como lo sentimos– como respuesta a *lo extraño* se despliega sin reflexiones, pues como nota Marina, estamos imbricados en esta experiencia cifrada. Y es que, nos dice Olga Sabido, «la condición de extraño supone una manera de posicionar a determinados seres humanos en un momento dado: como en toda relación cara a cara, los seres humanos definen su presencia de Otros, al mismo tiempo que se definen a sí mismos»: nos ubicamos y ubicamos a los Otros; un posicionamiento que no nace necesariamente de la experiencia negativa del encuentro.⁵

«¡Qué pinche toca Acapulco Tropical!» nos habla de tal enfrentamiento y su resolución en términos de una experiencia despreciativa de la alteridad. Desprecio que queda asentado al hacer referencia a su música y, por asociación contagiosa, a quienes la disfrutan; una muestra de ese *ordo auris* donde la diferencia sónica se confecciona en sentido negativo –como expuse en otro capítulo–. Sería inabarcable hacer una revisión exhaustiva de todos los *extrañamientos aurales* que provoca la música tropical costeña, pues su difusión en México es tan amplia que sería imposible contenerlos a todos. Sin embargo, hay un sector que puede resultar paradigmático: aquellos que tienen como núcleo de su quehacer a la Otredad. Por ello, decidí centrarme precisamente en la experiencia afectiva de la escucha *preparada*

⁵ Olga Sabido, «El extraño», en *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, ed. por Emma León Vega (México: Anthropos, 2009), 35.

—o en vías de preparación— para el choque cultural: la de estudiantes de antropología.

Inspirada por el trabajo que hizo Eugenia Iturriaga para analizar el racismo en Mérida (Yucatán) y los modos en que éste se expresa en los discursos cotidianos de las juventudes,⁶ me propuse hacer un análisis de las alterificaciones sobre la música tropical costeña, enunciadas por algunos estudiantes de antropología, varios de ellos familiarizados con la historia de la presencia afrodescendiente en México. La intención de este ejercicio fue conocer qué tipo de experiencias afectivas les evoca la escucha de la tropical costeña, y en qué medida, al carecer de fuerza cultural para ellos, sus experiencias son disímiles de las afrocosteñas. Me interesó saber si el relato único de racialización-hípersexualización-hípersensualidad de africanos y afrodescendientes era reproducido y (re)actualizado precisamente por ellos que, se asume, se están preparando para situarse en relaciones con la Otredad. El análisis de sus comentarios y reflexiones me permitió ir más allá de esos objetivos, y abre puertas a futuras exploraciones.

Una alteridad aural. Ejercicios de una escucha frastera

Iturriaga empleó la técnica de fotointerpretación para obtener relatos ricos en comentarios «menos autocensurados». A partir de una selección de retratos, la autora les pidió a los participantes de la dinámica —estudiantes de nivel medio superior— que elaboraran relatos ficticios que contaran la biografía de esas personas. A partir de los elementos que los estudiantes integraron en sus relatos, Iturriaga pudo dar cuenta de los estereotipos, prejuicios y racializaciones que aparecían una y otra vez en sus imaginarios y representaciones sobre los habitantes de Mérida. A diferencia de este ejercicio, centrado únicamente en la imagen visual

⁶ Eugenia Iturriaga, *Las élites de la Ciudad Blanca. Discursos racistas sobre la Otredad* (México: UNAM, 2018). Véase específicamente el capítulo 5: «La Doxa: estereotipos y prejuicios». Como precisé en la introducción de este trabajo, esta actividad también fue planeada como respuesta a las condiciones pandémicas por la COVID-19, las cuales me imposibilitaron la continuación del trabajo etnográfico en Costa Chica; lugar en el que originalmente tenía pensado hacer este ejercicio.

—estática—, lo que me propuse forzosamente debía implicar la sonoridad, pero tampoco debía reducirse a lo estrictamente sónico. Por lo tanto, la base fueron audios y videoclips de música tropical.

A mediados del 2020 lancé una invitación colectiva a algunos estudiantes de nivel licenciatura, a quienes conocía de cursos anteriores que tuve la oportunidad de impartir en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM) y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. La dinámica la realicé dos veces y en total participaron treinta estudiantes, entre los 20 y los 29 años de edad. El ejercicio consistió en una versión adaptada de la técnica de escucha reactivada (*écoute réactivée*), estrategia desarrollada en el Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain-CRESSON (Grenoble, Francia), especialmente por Jean-François Augoyard y Pascal Amphoux. Esta técnica consiste en la selección de audios que se le presentan a los participantes, quienes, a partir de su escucha atenta, responden una serie de preguntas de nivel descriptivo (¿qué se escucha?), asociativo (¿qué evoca?), apreciativo (¿gusta o disgusta?), interpretativo y reflexivo. Mediante ello es posible analizar el sentido asignado a dichos sonidos, así como las reacciones afectivas del grupo.⁷

En mi ejercicio la dinámica fue del siguiente modo. En primer lugar, seleccioné el material base: cuatro canciones de las varias recomendaciones que me hizo la gente costeña a la que entrevisté. Son una primera referencia para conocer ejemplos de la música tropical que se hace en Costa Chica. Elegí dichas canciones porque cada una muestra los estilos paradigmáticos que hoy componen a este universo musical y porque, a excepción de la última, ninguno de los participantes las había escuchado antes:

⁷ Jean-François Augoyard, «L'entretien sur écoute réactivée», en *L'espace urbain en méthodes*, eds. Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud (Marsella: Editions Parenthèses, 2001). Pude formar parte de un ejemplo de la técnica de escucha reactivada durante una sesión impartida por el Dr. Jorge David García, durante la primera emisión del diplomado *De lo audible a lo aural: el giro sonoro en las ciencias sociales*, coordinado por la Dra. Ana Lidia M. Domínguez, y que tuvo lugar el primer semestre del 2020. A partir de ese ejercicio me fue posible adecuar la técnica para los fines de mi investigación.

1. *Pinotepa Nacional*, del Conjunto Mar Azul (cumbia)
2. *Sufriendo por ti*, de los Cumbieros del Sur (bolero)
3. *Perrea mami, perrea*, de Mister Cobra (fusión con reguetón)
4. *Cangrejito playero*, versión de Acapulco Tropical (cumbia)

Después planifiqué las plataformas virtuales por medio de las cuales se llevaría a cabo la dinámica (cabe señalar que esta opción la tomé en virtud de la imposibilidad de hacer el ejercicio presencialmente). La primera vez creamos un grupo en Facebook donde les compartí el material y las instrucciones, y por el chat iba dándoles indicaciones paso a paso. La segunda vez hicimos una reunión por Zoom, y yo les compartí los materiales directamente desde mi pantalla. En ambas ocasiones hicimos uso de una aplicación web de texto colaborativo en tiempo real (*etherpad*), en la cual cada estudiante escribía –de forma anónima– y podía ver el texto de los demás. En total, el ejercicio duró alrededor de una hora, y se complementó con comunicaciones posteriores.

En ambas ocasiones, la dinámica se dividió en dos fases. En una primera fase, les pedí que escucharan atentamente los clips de audio (de aproximadamente 1 minuto de duración), y que por cada una de las canciones respondieran brevemente y por escrito (en la aplicación web) a estas preguntas: «¿Qué escuchas?» (nivel descriptivo); «¿Qué sientes al escucharlo?» (nivel asociativo y apreciativo); «¿Qué piensas de lo que escuchas y de lo que te hace sentir?» (nivel interpretativo). La segunda fase consistió en hacer lo mismo, solo que esta vez, en lugar de audio, lo harían a partir de fragmentos de los respectivos videoclips: «¿Qué ves?», «¿Qué sientes al verlo?», «¿Qué piensas de lo que ves y de lo que te hace sentir?». ⁸ La intención era lograr una experiencia más completa, pues la música tropical es multisensorial, y en ella, el sentido de la vista cobra un papel importante (como más adelante señalo). Sin embargo, también decidí ordenar así el ejercicio guiada por una hipótesis: *la*

⁸ 1. *Pinotepa Nacional*: <<https://youtu.be/QBvEjr3h6-E>>, 2. *Sufriendo por ti*: <<https://youtu.be/x9jQaEtpZDU>>, 3. *Perrea mami, perrea*: <<https://youtu.be/6l2-R1LMBws>>, 4. *Cangrejito playero*: <<https://youtu.be/g1lgwxxVcLY>>.

experiencia de lo que solamente se escucha es diferente cuando el Otro entra en escena, cuando es visible. Y los resultados de este pequeño ejercicio —en las dos ocasiones— así me lo mostraron.

Lo que escucho: Relatos del agrado y el contagio

El nivel descriptivo de la pregunta (*¿qué escuchas?*) arrojó respuestas muy similares entre sí. Algunas explicaban literalmente el tema de la canción. Por ejemplo, para *Pinotepa Nacional* alguien escribió: «escucho una canción que habla del orgullo a las raíces» («Soy costeño de nación / me gusta bailar la cumbia», se canta en esa cumbia). Otra persona dijo, para el caso de *Cangrejito playero*, que escuchaba «una canción vieja que habla de un cangrejo». Y del bolero *Sufriendo por ti* un estudiante anotó: «escucho una canción de desamor». Otras respuestas se limitaron a escribir enunciados más bien generales («escucho música tropical»); lo que pone en evidencia lo difícil que es hacer descripciones precisas, con todo y que en el oficio antropológico —y etnográfico, sobre todo— se nos alienta a cultivar el arte de la descripción. Respecto a esta precisión descriptiva, solo hubo un par de respuestas que enlistaron los instrumentos musicales identificados; apreciaciones que —aunque anónimas al consignarse en la plataforma *etherpad*— muy posiblemente pertenecieran a dos estudiantes, que sé, son músicos.

Lo más relevante es que la frase que más apareció fue «escucho una canción *alegre*»; respuesta que se dio para las canciones 1, 3 y 4, excluyendo al bolero costeño, al que se calificó como «una canción *triste*», «una canción *melancólica*». Esta alegría que se le achaca a la mayoría de los ejemplos, ¿es la misma que la afrocosteña? Como anoté páginas atrás, la cualidad alegre de la música tropical, en boca de la gente afrocosteña, hace referencia a vínculos estrechos con personas específicas, a recuerdos entrañables y a lugares comunes. Ese impulso energético que expande la experiencia vital se suscita en un *nosotros* que se potencia con quienes se comparte

vida. En cambio, la opinión frastera de estos estudiantes remitió, más bien, a algo distinto, mucho más efímero. Sobre el ejemplo 1, alguien anotó:

Escucho una canción muy alegre. De hecho, desde un inicio su letra misma también hace alusión a lo mismo, la alegría, el orgullo, siempre con un dejo de picardía (que creo es por la rapidez y constancia del pulso y el toque de todos los instrumentos) que no puedo evitar percibir, luego de alguna forma interpretarla así.

La alegría referida aquí, y en otras de las respuestas, alude a un criterio energético vivificante – núcleo del afecto ‘alegría’ – pero que no tiene trascendencia más allá del minuto en que se escucha. Es una forma de nombrar un estado provocado por la canción, que incita a bailarla, que *contagia algo*. El orgullo, a su vez, es del de una experiencia ajena y no propia. En suma, tal como se siente, se designa. Una muestra de lo anterior está en los comentarios sobre el éxito de Mister Cobra, algunos de los cuales fueron:

- Escucho una canción para fiestear y bailar mucho, más dirigida para jóvenes y con un ritmo muy pesado.
- Una canción hecha cien por ciento para bailar.
- Escucho una canción buena para la fiesta.
- Escucho una canción movida y sugestiva.

Es decir: escucho una canción que *me hace sentir* ganas de bailar y fiestear. Y es en este ribeteo entre afectar-ser afectados que conjuramos cualidades a los objetos – porque las percibimos de tal o cual suerte – y, al tiempo, las interpretamos y ubicamos tal como son sentidas. Como expuse en otro capítulo, en sintonía con Butler y Ahmed, las palabras que empleamos y los modos en que relatamos nuestras experiencias afectivas son, al mismo tiempo, performativos de dichas vivencias.

Es pegajosa. Apertura al contagio

Estas canciones son contagiosas porque incitan a hacer lo que nombran. O así lo consideraron en algunas de las respuestas de nivel asociativo y apreciativo (*¿Qué me hace sentir lo que escucho?*, figura 8). Pero también entran en juego los imaginarios evocados durante la escucha, que son eco de antiguos tropos de los que estos estudiantes no necesariamente son conscientes ni tienen claro el porqué. Así, en sus evocaciones y asociaciones aparecieron el calor, la playa, el mar y las bebidas alcohólicas. Tropicalismos por excelencia, que quedan anclados hasta el fondo en esta música, la cual, además, tiene el apellido 'tropical'. A excepción de algunos casos, no surgen evocaciones del lugar en el que se ha nacido, ni se conjuran historias que les identifique con un grupo y les alborote el sentimiento de pertenencia. En sus experiencias frasteras, la actividad compartida, en todo caso, es de carácter eventual con personas también eventuales: un criterio rosaldiano para definir la práctica que no tiene fuerza cultural afectiva.

Al respecto, queda anotado en uno de los comentarios, a propósito de la canción *Pinotepa Nacional*:

No sé por qué me genera alegría, felicidad, ganas de estar en la playa o más bien un lugar cálido con una chela. La letra y su ritmo, bailando. De hecho, en mi cabeza se crea todo un escenario... que *no corresponde a mi cotidianidad*, pero que me permite viajar sin moverme de casa. ¡Qué linda la música! Aunque no sea completamente de mi gusto, lo que produce en nosotres siempre llena.

Es decir, para esta persona poco importa si la música es *completamente o no* de su agrado, pero reconoce, sin saber la razón de ello, que le contagia y le genera emociones positivas. Al mismo tiempo que no forma parte de su propia cotidianidad, funciona para salir de ella; no está entretejida con las actividades y rutinas que conforman su vida —su día a día—, por el contrario, evoca impulsos por alejarse de ellas. Una experiencia que contrasta de lleno con las experiencias afectivas afrocosteñas que he invocado en otros capítulos: en estas, la música tropical

está cariñosamente enredada con sus modos de vivir, con sus recuerdos y con su sentido de pertenencia y anclaje a la Costa Chica.

«Es muy pegajosa», fue una de las características que apareció más para los ejemplos calificados de *alegres*. Lo *pegajoso* señala una cualidad de las sustancias que es perceptible al tacto, y no así al oído; pero en ambos casos, nos habla del contacto: involucra una forma de racionalidad y una transferencia de afectos.⁹ Para el caso de la música tropical —y podría extenderse el análisis hacia otro tipo de música— el uso metafórico de lo *pegajoso* da cuenta de un contacto con lo infrecuente, lo no-familiar que se nos pega, que se adhiere. No decimos de la música que nos gusta —y que está en nuestros *playlist* o colección de discos— que «es pegajosa». Más bien, esa expresión solemos reservarla para sonidos que desconocíamos y se nos presentan de pronto como ajenidad adherente.

Sobre la pegajosidad, Sara Ahmed apunta:

Más que usar la pegajosidad para describir la superficie de un objeto, podemos pensar en ella como un efecto de la salida a la superficie, *como un efecto de las historias de contacto entre cuerpos, objetos y signos* [...]; la pegajosidad, entonces, es sobre lo que algunos objetos le hacen a otros objetos —implica una transferencia de afecto— [...] [y] depende de las historias de contacto que ya han dejado una impresión en la superficie del objeto.¹⁰

La pegajosidad de la tropical costeña es entonces un efecto adherente de su aparición al alcance de oídos que no la escuchan cotidianamente; de cuerpos incitados a moverse, pero a los que no les acompañan recuerdos ni añoranzas vinculadas. Estos afectos transferidos por lo pegajoso no necesariamente son negativos en la escucha de estas canciones, pero su sonoridad sí se cualifica como extraña en términos de que no se encuentra una relación íntima y familiar con ellos. Además, esta cualidad pegajosa (viscosa) del contacto con la música tropical alude

⁹ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM/CIEG, 2017), 146-147.

¹⁰ S. Ahmed, *La política cultural...*, 145-146, 147, cursivas en el original.

a una experiencia pasiva e involuntaria: la tonadilla se *nos pega*, se aferra a nosotros; no la buscamos, sino que nos sale al paso y nos encuentra indefensos y expuestos.

Sin embargo — como se notará más adelante —, cuando esta pegajosidad es indeseada, es decir, cuando se afirma que eso que se escucha disgusta o desagrada, entonces, aun cuando se *nos pega*, se liga con valoraciones negativas. Por el momento recojo solo las respuestas que apuntan al tipo de situaciones que se asocian con experiencias del agrado.

<p>1 <i>Pinotepa Nacional</i></p> <hr/> <p>«Me sentí con ganas de <i>bailar</i>, ganas inconscientes de <i>moverme</i> al pasito»</p> <p>«Me dieron <i>ganas</i> de tomarme una cerveza y ponerme a <i>bailar y reír</i>»</p> <p>«Me hace querer <i>bailar</i> y sentirme <i>alegre</i>»</p> <p>«Me <i>recuerda</i> a algunas películas que veían mis abuelos hace algunos años, en ese sentido, <i>melancolía</i>»</p> <p>«No sé por qué me genera <i>alegría</i>, <i>felicidad</i>, ganas de estar en la playa o más bien un lugar cálido con una chela»</p>	<p>2 <i>Sufriendo por ti</i></p> <hr/> <p>«Me dan ganas de estar <i>tomando</i>, ahogando mis <i>penas</i> y mi <i>dolor</i>»</p> <p>«Me hizo sentir ganas de oír esas reflexiones que se cuentan en la borrachera sobre el amor perdido por las razones que sean. <i>De aullar de dolor</i>»</p> <p>«La música en verdad me gustó. No me identifico pero <i>me transportó</i> a la historia que cuenta»</p> <p>«¡Ufffff! Comenzó y <i>no pude evitar</i> <i>un dolor en el pecho</i>, realmente tanto su letra, el tono de voz, y bueno, la música, ¡principalmente eso! me <i>transportó al desamor</i>»</p>
<p>3 <i>Perrea mami, perrea</i></p> <hr/> <p>«Me dieron ganas de ir a una fiesta de esas y <i>ver como lo bailan</i>»</p> <p>«Me dieron ganas de <i>bailar</i>, me dio <i>felicidad de derroche</i>, de desorden en fiesta»</p> <p>«Me dieron ganas de <i>bailar</i> de brinquito»</p> <p>«A través del ritmo movidón, se olvida lo que está diciendo el vocalista, y se piensa más en <i>mover</i> <i>los pies</i>»</p> <p>«Me dan ganas de <i>estar en una fiesta</i> y <i>bailar</i>, aunque también es extraño escuchar ese tipo de canciones como con distintos géneros mezclados»</p> <p>«La canción <i>logró su cometido en mí</i>»</p>	<p>4 <i>Cangrejito playero</i></p> <hr/> <p>«<i>Nostalgia y alegría</i>. Como dije: es un clásico»</p> <p>«Siento <i>alegría y calor</i>»</p> <p>«Me dieron <i>ganas de bailar</i>, es muy <i>pegajosa</i> y creo que uno termina cantando el coro aunque sea la primera vez que la escuche»</p> <p>«Ganas de ir a la playa y tomarme una chelita todo muy <i>alegre</i>»</p> <p>«Me hizo sentir <i>alegre</i> y me dio <i>ternura</i> por la letra, me imaginé literal al cangrejito caminando por la arena y dejando sus huellitas»</p>

Figura 8. Relatos del agrado en la experiencia aural de estudiantes de antropología. Algunas respuestas a la pregunta «¿Qué te hace sentir lo que escuchas?», de dos ejercicios de escucha reactivada realizados en el 2020.

Las respuestas presentadas en la figura 8 nos hablan de relatos del *agrado*, es decir, de los sentimientos positivos –o al menos, no negativos– en la experiencia afectiva que se gesta con la escucha de estos ejemplos de música tropical costeña. Aunque *Sufriendo por ti* les hace sentir ganas de ahogar las (hipotéticas) penas, esto no es más que una muestra de su contagio efectivo, frente al cual mantuvieron apertura, dada su potencia vivificante. Así lo expone este comentario sobre el ejemplo de *Pinotepa Nacional*:

Desde un inicio, antes de escuchar la letra solté una sonrisa. Sin tener mayores conocimientos sobre el estilo musical al que pertenece, *se me hizo inevitable no «contagiarme»* de un pulso tan firme y rápido. Me dieron ganas de tomarme una cerveza y ponerme a bailar y reír. Creo que de alguna forma asocio el tono de voz de quien canta, los instrumentos utilizados y el ritmo en sí, y todo en conjunto, a prácticas (mencionadas anteriormente) como reír, tomar una cerveza y bailar, además de transportarme a lugares cálidos. Idea que confirmé cuando nombraba a la costa de México.

Hay que recordar aquí que los afectos jamás hacen referencia al individuo como ente aislado, sino que son resultado de un largo proceso de socialización y modelamiento cultural que los hace ser ecos colectivos, ciertamente sí encarnados en la experiencia única del cuerpo que los siente. Pero, como bien apunta Rosaldo, son experiencias afectivas dinamizadas, que se modifican de acuerdo con las trayectorias transitadas de quien las vive, en este caso, efímeras más no establecidas. Como señalé antes, sí hubo casos de estudiantes que expresaron una relación con su propia trayectoria personal y familiar: tres de ellos me comentaron que tenían familiares oriundos de la Costa Chica, por lo que sus experiencias afectivas estuvieron mucho más cargadas de fuerza cultural que las del resto. *Cangrejito playero* fue la canción más asociada a episodios biográficos de su memoria sensible:

—Me trajo recuerdos de mi niñez en las multitudinarias fiestas familiares de antaño, donde los niños corríamos como locos sin prestar mucha importancia a la música; pero en esas correderas definitivamente sonaba esta canción.

—Esta canción me es familiar, me trae imágenes de mi niñez y mi familia. Para mí tiene un valor diferente respecto de las anteriores.

Por lo menos en estas dos últimas respuestas podría decirse que la alegría a la que se apela tiene referencias a la alegría que define a esta música en la experiencia afrocosteña, en tanto se anuda con recuerdos de gente querida, con un vivir en compañía.

Existe, sin embargo, una diferencia crucial con respecto de otros estudiantes de antropología y la gente afrocosteña: los estudiantes frasteros admitieron que *nunca* elegirían escuchar estas canciones *deliberadamente*. Sobre *Pinotepa Nacional*, alguien anotó: «es música que *regularmente* no escucharía, pero me hizo sentir feliz y con ánimos». Y de *Sufriendo por ti* se dijo: «me gustó, pero no la escucharía *por gusto propio*. No creo que me guste en un contexto diferente a la rumba en la playa». Que solo las escucharían si aparecen en listas de reproducción armadas por alguien más o, como en este caso, *por curiosidad antropológica*.

Si la música tropical tiene fuerza cultural en la vida de las personas afrocosteñas es precisamente porque, a diferencia de estos y estas estudiantes, su escucha despliega en ellas sentimientos intensos que resultan altamente significativos. Como en el caso de Chac —revisado páginas atrás—, quien *necesita* escucharla para sentirse cerca de su gente. O Faridia, quien *busca* la oportunidad de compartir esta música con sus amigos y familiares que viven fuera del pueblo. Aunque *El Monstruo del Trópico* pueda traer «recuerdos bonitos», las experiencias de escucha frastera no están mediadas por esta necesidad constitutiva. La música no traza lazos ni puede anudarlos. En cambio, para la gente afrocosteña —y sus seres cercanos y queridos— la música tropical es intensificadora e identificadora. Tensa con sus vibraciones la maraña de vidas y recuerdos que ya estaban gestados.

En la escucha frastera dicha músicaailable solo propicia breves momentos de anudamiento y con respecto de sí misma, como sucedería con otras expresiones musicales donde su poder evocador es delimitado; que termina cuando deja de sonar o cuando no aprieta corazones dispuestos al enlace. —«Creo que la canción logró su cometido en mí», fue una de las respuestas a *Perrea mami, perrea*. Contagio, pegajosidad. Pero solo en lo que dura la canción. Como permite entender la propuesta de Rosaldo, no se trata de una escucha profunda, sino convencional: no conlleva mayores consecuencias, tan solo responde a un momento único dentro de una serie de eventos que se presentan.

Lo que escucho: Relatos de desagrado, indiferencia y aburrimiento

Al inicio de este capítulo me detuve a reflexionar sobre el viaje y la apertura hacia los *Otros*. Una expectación que se espera deben tener las almas sensibles de antropólogas y antropólogos. Pero, a diferencia de los etnógrafos arquetípicos inventados desde Malinowski —el Etnógrafo Solitario que parodia Rosaldo—,¹¹ los de carne y hueso no podemos evitar la catapulta de nuestros afectos cuando la experiencia de la extrañeza nos asienta de golpe. Para quienes somos conscientes del asalto, se nos exige, en compensación, una autovigilancia tal que puede rayar en la paranoia. Para los obtusos, no queda más que la represión deliberada de las emociones. Sea como sea, parece que la formación en antropología no permite dejar de lado la gestión y el manejo de nuestros estados afectivos frente a eso que llamamos La Otredad y El Extrañamiento; ese trabajo de mantener abiertos los paréntesis respecto a lo que creemos saber sobre los otros.

La escucha híbrida —de Alegre y Rufer— que aquí invoco como escucha cimarrona para las músicas afrodescendientes, también es un modo de *gestionar* —debe haber una palabra mejor— la experiencia afectiva que se suscita en el contacto

¹¹ Renato Rosaldo, *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (Quito: Abaya Yala, 2000). Véase especialmente su capítulo 1, «El desgaste de las normas clásicas».

(aural) con la diferencia. Es una estrategia en la que la subalternidad –como concepto– aparece para apelar a la comprensión (cognitiva y afectiva) de «las múltiples condiciones de desigualdad y diferenciación» con las cuales los sujetos son producidos y reproducidos; un concepto que remite a aquello que está fuera de lo decible y lo enunciable –o que, cuando se representa, no puede administrar los modos en que se le enuncia, pero puede jugar y torcerlos: *cimarronearlos*–.¹² Una estrategia-posicionamiento que implica tomar en cuenta –al momento de la escucha– que esas voces emergen de cuerpos con historias que, en este caso específico, tejen opresiones, resistencias, contradicciones y ambigüedades de muchos tipos. *¿Por qué siento lo que siento? ¿Mi evocación reproduce relatos únicos? ¿Mis asociaciones apelan a estereotipos racializantes? ¿Mi experiencia afectiva designa valoraciones morales injustas?* Tales son los cuestionamientos que la escucha cimarrona prioriza; que le permiten a la analista traer a un primer plano, como sostiene Alegre, la «jerarquía constitutiva que antecede a todo género sónico expresivo».¹³

La mayoría de las y los estudiantes cursaban el séptimo semestre de licenciatura al momento del ejercicio, por lo que, en teoría, tienen un manejo adecuado –por lo menos nociones básicas– de la experiencia del choque cultural. Es así que la dinámica realizada con estudiantes aprendices de antropología me ha dejado notar que esta labor político-reflexiva no es tan completa como se asume, y más bien, es inexistente en varios casos. Para mí ahí radicó la riqueza y complejidad de sus enunciaciones, pues pese al contexto académico del ejercicio, y en gran medida gracias al anonimato que proporcionó la aplicación web de texto colaborativo, sus respuestas no fueron –en apariencia– demasiado autocensuradas.

¹² Mario Rufer, «El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial», en *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, eds. S. Corona Berkin y O. Kalmeier (Barcelona: Gedisa, 2012), 67.

¹³ Lizette A. Alegre González, «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. Lizette Alegre González y Jorge David García (México: UNAM, 2021), 11.

Sin embargo, se notó una precisa elección de palabras y una asepsia en las expresiones, las cuales seguramente serían mucho más ricas en un ambiente propicio para la procacidad en el lenguaje: «el propósito de la dinámica es conocer sus opiniones respecto a algunos ejemplos musicales. Y en tanto no hay opiniones correctas o incorrectas, pueden sincerarse tanto como quieran». Esa fue la pauta que les di y a pesar de que la misma forma analítica de mi propia invitación pudo contribuir a la racionalización aséptica de varias respuestas, me permitió conocer algunas de sus experiencias afectivas, y abrir el oído a la revelación de alterificaciones negativas, similares al canto burlón de «¡Qué pinche toca Acapulco Tropical!». Debido a su reiteración en las respuestas, quiero centrarme en tres tipos de afectos vinculados entre sí, pero con una diferente intensidad: el desagrado, la indiferencia y el aburrimiento.

No me provoca nada. Indiferencia y aburrimiento

¿Qué te hace sentir lo que escuchas?: «Nada». La quilla de la experiencia afectiva afrocosteña sobre la música tropical es que *hace algo* en el cuerpo de quien la escucha. Impulsa a moverse, a dejar el reposo. Expande el ánimo, alivia las penas, motiva. La tropical costeña *alegra* la vida, como repasé en los relatos presentados en la otra cara de este capítulo. Pero en la experiencia frastera de varios de estos jóvenes provocó lo opuesto: reposo absoluto, quietud, indiferencia. Tal vez esta ausencia de afectación responde a la lejanía y distanciamiento, no necesariamente consciente, que se tiene con respecto a la música tropical; un distanciamiento frío y apático, propio de su particular *ordo auris* que, en su ordenamiento del amor al odio, cierra las puertas — o las desaparece — a la posibilidad de conectarse y verse contagiados, de sentir la adherencia de lo pegajoso en el cuerpo.

<p>1 <i>Pinotepa Nacional</i></p> <hr/> <p>«Me es ajeno. No estoy habituado a su escucha»</p> <p>«Indiferente. Me pareció aburrida y quería que terminara»</p> <p>«Me provoca nada»</p> <p>«Me hizo sentir raro, no sé»</p>	<p>2 <i>Sufriendo por ti</i></p> <hr/> <p>«No me agradó. No es algo que escuche»</p> <p>«Siento lejanía en poder preferir ese sonido que repito, no sé cómo se llama, solo lo siento suave»</p> <p>«No me gusta para nada la voz, supongo canta así para denotar el sentimiento pero no es de mi agrado porque lo veo innecesario»</p>
<p>3 <i>Perrea mami, perrea</i></p> <hr/> <p>«Hmmm... confusión. No me gustó, la verdad»</p> <p>«No me gustó nada, pero es gracioso porque pienso en una variante de perreo villero o algo así»</p> <p>«No me gustó para nada jaja, al principio bailé tantito pero mientras más avanza la canción menos me gusta»</p> <p>«Es de los ritmos que detesto»</p>	<p>4 <i>Cangrejito playero</i></p> <hr/> <p>«En realidad, nada»</p> <p>«Pienso que es música de viejos, y siento que es divertida solo 5 minutos»</p> <p>«Es una canción muy simple y algo movida, aunque en lo personal no me genera hacer nada»</p> <p>«Me parece plana y monótona»</p>

Figura 9. Relatos del desagrado, la indiferencia y el aburrimiento en la experiencia aural de estudiantes de antropología. Algunas respuestas a la pregunta «¿Qué te hace sentir lo que escuchas?», de dos ejercicios de escucha reactivada realizados en el 2020.

La indiferencia forma parte del clan del desamor, y se le llega a vincular también con el aburrimiento, ese sentimiento más bien aversivo que genera cansancio, fastidio y tedio. Para Marina y López Penas el aburrimiento resulta de «no sentir ninguna emoción»; de hecho, «no es ningún sentimiento, sino la posibilidad de todos los sentimientos». Es la ausencia de movimiento en nuestro interior y nuestro exterior, una completa carencia de estímulos.¹⁴ Por ese motivo está hermanado con la indiferencia, en tanto la falta de interés, la ausencia de preferencias; un estado afectivo que surge donde nada atrae ni repele, más que el propio sentirse en aburrimiento; lo cual le da un tono negativo mayor que a la indiferencia. En el *Panlético* se dice de la indiferencia:

La indiferencia aleja del corazón los movimientos impetuosos, los deseos fantásticos, las inclinaciones ciegas. La insensibilidad no da entrada a la amistad, al reconocimiento ni a los sentidos que unen a los hombres con los demás. La indiferencia no tiene por objeto más que la tranquilidad del alma, no excluye la sensibilidad, pero impide turbar esa tranquilidad.¹⁵

La indiferencia y el aburrimiento que expresaron estos estudiantes hacia la música tropical costeña puede deberse a varias cuestiones, y no a una insensibilidad musical en sí misma. De lo que sí nos hablan es de un cierre a la afectación, una impasibilidad ante las turbaciones de esos ritmos y esas voces, cuya valoración negativa no llega al aborrecimiento —término sentimental con el que comparte raíces etimológicas— pero sí provoca cierto descontento y pesadez (lo contrario a la alegría). En el ejemplo de *Cangrejito playero* se acepta que es una «canción movida», pero que no les «genera nada». En su *ordo auris* (ese ordenamiento de la diferencia aural) y sus esquemas de sentido sensibles —que se refieren a los modos colectivos con que se ordena a los existentes, ubicables en un espectro del amor-odio, como

¹⁴ José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 216.

¹⁵ *Panlético* citado en Marina y López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 57.

anoté en otro capítulo—la ubicación de esta música es vacilante, como vacilante es la forma en la que se toma la aparición de cualquier alteridad afectante.

Recordemos que los esquemas sensibles organizan la experiencia, «tutelando la conducta, las emociones, las reacciones orgánicas, los deseos y las metas de los sujetos». Son una especie de «moldes que estructuran las relaciones con los Otros», que están incardinados a los individuos y que poseen criterios evaluativos que van más allá de lo reflexivo o simbólico, pues son evaluaciones sensibles apreciativas, lo que no necesariamente implica el reconocimiento racional de lo positivo o negativo que se percibe en ello.¹⁶

Varias de las respuestas presentadas en la figura 9 aluden a esta vacilación, a un no saber dónde ubicarse ni dónde ubicar la experiencia del contacto: «Me hizo sentir raro», «me es ajeno», «no es algo que escuche», «siento *lejanía*» en preferir esta música. Este último comentario llama mi atención, porque hace referencia al distanciamiento, a la frontera que se fragua luego del contacto no deseado. La metáfora espacial permite entender cómo se ubica a la tropical costeña en un polo del esquema sensible, más lejano del amor y, por lo tanto, más cercano al polo opuesto: el odio y la repulsión.

No es casual que el aburrimiento y la indiferencia estén emparentados con la familia del desamor, con el desagrado, el enfado, el desprecio y la repulsión.¹⁷ Cuando nos aburrimos el tiempo transcurre más lento, se asienta su pesadez en el cuerpo. Es un afecto que oprime, cansa, merma las energías vitales. Por eso se busca sacudirlo y terminar con él. Lo aburrado es rechazado. Si el acto de nombrar es performativo «porque se genera al objeto que se nombra»,¹⁸ llamarle ‘aburrimiento’ a la experiencia afectiva que produce la tropical costeña hace de esta música un objeto aburrado y, por tanto, se rechaza: «Quería que terminara».

¹⁶ Emma León Vega, *El monstruo en el otro: Sensibilidad y coexistencia humana* (Madrid Sequitur/CRIM, 2011), 35, 37.

¹⁷ Y en un nivel extremo: el asco. Basta echar un vistazo a las redes sociodigitales para notar cómo, al referirse a una música que desagrada, suelen emplearse expresiones del tipo: «qué asco», «del asco», «da asco».

¹⁸ S. Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 150.

Ya que se acabe. El disgusto aural de lo ajeno

En la Costa Chica suele decirse «ya me enfadó» como otra forma de llamar al aburrimiento que se siente a causa de un objeto externo a nosotros; un aburrimiento que, además, produce *molestia* o *fastidio*, sentimientos que hablan de una historia repetitiva de un contacto indeseado. Tal cualidad *desagradable* que aparece con el aburrimiento muy pronto puede dar paso, al intensificarse, a emociones y sentimientos más cercanos a la repulsión, el aborrecimiento y el odio. El *disgusto* habla de aquellas experiencias que, tenidas por no-gradables, no quieren repetirse. Y que, de reiterarse, pueden dar paso a una respuesta de *irritación* mucho más explícita. Todos estos afectos refieren a las escalas más intensas del polo negativo de las dimensiones evaluativas del sentir: no solo provocan un dinamismo de alejamiento, su tono hedónico negativo se puede transformar en aversión plena, esa malquerencia y antipatía que, si recordamos a Spinoza, provocan una desactivación energética.¹⁹

«Me provoca nada», «me hizo sentir raro», «es de los ritmos que detesto». En estas tres frases puede notarse la intensificación de un desagrado aural hacia una ajenidad específica. En una, se gesta una completa indiferencia, un bloqueo frente a esa cualidad que es positivamente valorada en Costa Chica (un ritmo que *hace mover*), y cuya tranca se afinca en la inexistencia de esta música en sus memorias sensibles. En el caso de sentirse *raro*, la alteridad musical provoca confusión: no se sabe qué sentir, ni se sabe cómo nombrar a aquello que se siente; al unísono, hay una duda razonable respecto de dónde ubicar la experiencia sensible que provoca esta música. Esta extrañeza de la alteridad afectante apareció en otros comentarios, ligada a la imposibilidad de definir qué tipo de música es esta, pero también como respuesta a la *mezcla chocante* «que detesto», la cual marca ya una valoración claramente negativa de rechazo. La detestación, nos dice el *Diccionario de los sentimientos*, es una respuesta de aversión que se prolonga con un movimiento en

¹⁹ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 59; 429-428.

contra para alejar al objeto que lo provoca –o aniquilarlo–: ‘detestar’ viene de *detestāri*, «rechazar algo tomando a los dioses por testigos».²⁰

En la captación sensible de la alteridad pueden saltarnos los diferentes modos de valoración ante lo que sentimos como una «mezcolanza extraña», donde la sonoridad conjuga cosas que incluso se conciben contrapuestas. La extrañeza no necesariamente está ligada con el rechazo, sobre todo al tratarse de generaciones jóvenes que han hecho de la música híbrida o de fusión uno de los consumos culturales más habituales –y apreciados–. Pero, respecto de la música tropical costeña, en los estudiantes se trasluce cierta herencia atávica obsesionada con la taxonomía –más allá de que cognitivamente los humanos operen y ordenen el mundo en clasificaciones–, y un *habitus* antropológico que ansiosamente confecciona purificaciones de *sus* objetos y sujetos de estudio. Herencias que les hace colocar a esta expresión músico-bailable en el lugar de lo chocante –en algunos casos, incluso de lo *corriente* y de lo *pinche*, como el comentario sobre Acapulco Tropical–.

La imposibilidad de ubicar a la tropical costeña en tal o cual casilla no solo generó incertidumbre, confusión y sentimiento de rareza en estos estudiantes: «su vinculación congénita con la incertidumbre, con la confusión e inseguridad hace aleación para toda clase de connotaciones negativas».²¹ Y aunque los epítetos provenientes de tales connotaciones estarían proscritos para quienes se están preparando en entenderse con la otredad cultural, estos pueden ser conciliados en la escucha purificadora de su disciplina académica; la cual, además, *oculta* dichas valoraciones negativas bajo el halo de la neutralidad objetiva.²²

Un ejemplo de lo anterior quedó manifiesto cuando tocó el turno de *Perrea mami, perrea*. Ante esa fusión de reguetón con cumbia costeña, una persona escribió:

²⁰ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 437.

²¹ E. León Vega, *El monstruo en el otro*, 73.

²² Ana María Ochoa, «Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America», en *The Sound Studies Reader*, ed. J. Stern (Nueva York: Routledge, 2012); L. Alegre González, «Más allá de la abyección...». En la introducción de este trabajo adelanté algunos puntos respecto a la escucha purificadora.

«¡Ay! ¡¿Esos son los nuevos ritmos de la costa?! Es como reguetón tribal, está *raro pero interesante*». Aquí, a falta de calificativos más precisos y como una especie de «regla de etiqueta», el gremio antropológico mexicano suele decir ante el choque cultural: «interesante», para no entrar en problemas o polémicas antirrelativistas. Es decir, se acepta que despierta un interés, que no se es indiferente, pero queda en la ambigüedad si esta valoración es positiva o negativa, con lo que tal expresión tiene un dejo de neutralidad aceptable para quien la escucha.

Pero la cuestión no termina aquí. En el choque de la mixtura, que apareció en varios de los comentarios de los estudiantes, se hizo presente una expresión estrepitosa: la risa. Lo *raro pero interesante* es una indeterminación confusa que convierte a *Perrea mami, perrea* en una canción ‘rara’, mixtura de estilos musicales que no se concebían juntos. Pero lo raro deja de ser interesante cuando se entrelaza con otros sentires: «Me es *gracioso*, ya que es como una mezcla de varios géneros». Aquí, lo *gracioso* ya marca un cierto tufo de ironía y sarcasmo por algo que suena *chistoso*, y lo *chistoso* implica generalmente cierta burla. Es una valoración negativa que queda más explícita con la voz:

—No me gustó para nada *jaja*, al principio bailé tantito, pero mientras más avanza la canción menos me gusta.

La risa aquí es expresión ambigua ante lo inclasificable, en donde lo gracioso puede mezclar sarcasmo por lo que el propio cuerpo siente. ¿Cómo opera aquí la risa? Scott Weems afirma que eso que nos hace reír —no con sorna, como se verá después— es una respuesta involuntaria resultado del conflicto en nosotros, engendrado en la captación sensible, en este caso, de la alteridad afectante. Nos dice el autor que es «un mecanismo de pugna», de liberación de conflicto y confusión ante aquello a lo que no sabemos cómo reaccionar,²³ porque se nos agolpan afectaciones de tipos contradictorios, como en el comentario: «No me gustó», pero me hizo bailar, pero seguía sin gustarme...

²³ Scott Weems, *Ja: La ciencia de cuándo reímos y por qué* (México. Taurus, 2015), 47, 13, 18.

La risa y lo gracioso desaparece en la tercera frase: «es de los ritmos que detesto». Esta ya expresa una valoración abiertamente negativa de la música y de la experiencia afectiva que le desencadena su escucha —como apunté antes—. Lo detestable es un sentimiento que, en su etimología, resulta menos intenso que el odio; se asocia con lo aborrecible en términos de la conjunción de lo extraño y mal recibido; se vincula con lo insoportable, lo que repele, a lo que se le tiene fobia. A diferencia de la constelación afectiva de la alegría afrocosteña, lo detestable forma parte de las constelaciones opuestas de «aversión instintiva y hostilidad irracional».²⁴ No obstante, coincide con los casos anteriores en que la respuesta expresa un deseo de alejamiento. Aunque esta estudiante no había escuchado antes el éxito de Mister Cobra, siente intempestivamente el desagrado, tal vez acompañado de una mueca o un gesto.

En resumen, a partir de las respuestas anteriores puede decirse que la valoración aural de lo que escuchamos no es solamente hedónica, sino también jerárquica. Ubicamos y reubicamos a la música escuchada en escalas: de inferior-superior, mejor-peor; o simple-complejo, conocido-extraño, más intenso-menos intenso. A esta ubicación es a la que me he referido como *ordo auris*, y como tal, se despliega en consonancia con los esquemas de sentido sensible y el orden amoroso de las cosas que nos afectan, positiva o negativamente. Precisamente, la estrategia de la escucha híbrida de Alegre o la escucha cimarrona que aquí discuto, nos impelen a estar atentas a tales jerarquizaciones.

Los atributos de sentido que le damos a la música —en este caso, la tropical costeña— durante la experiencia *desagradable* de escucha, puede vincularse con lo que nos dice Sabido, en términos de relacionarse «con la captación sensible negativa del Otro»: puede llegar a traducirse en la negativa de compartir mundo-espacio-bocina con *eso* que se escucha.²⁵ Esta relación entre el Otro y su música no es mecánica, pero lo cierto es que, como discuto enseguida, se establece una relación

²⁴ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 180; 181.

²⁵ O. Sabido Ramos, «El extraño», 52, 41.

entre los músicos-intérpretes y su producción sónica: la captación sensible junta lo *corriente* (detestable) de unos y otra; conjunción negativa que no suele llegar a explicitarse bajo los principios básicos de la práctica antropológica, por esa autovigilancia antes señalada. Por el momento, puedo decir que el choque con la alteridad afectante que se produce durante la escucha de tropical costeña pone en evidencia primero, que, por más preparación y apertura hacia la otredad, sus expresiones no pueden tener el mismo significado para nosotros; y, segundo, dichas expresiones que aparecerán como extrañas y confusas, fuera de nuestro horizonte de lo familiar, lejanas en comparación de lo que asumimos como propio o nuestro, pueden provocar sentires negativos y de rechazo, sin que seamos conscientes de la razón de ello.

Lo que veo: Relatos de desencanto y desprecio

Cuando lo estrictamente sónico se adhiere a un cuerpo en movimiento que es visible, la captación negativa puede intensificarse. Como dije antes, los sentidos y los afectos no actúan solos, se complementan o combinan en función de una percepción y una valoración afectiva compleja. No solo puede tener lugar una experiencia de desagrado, sino que esta puede convertirse en *desprecio*, *mofa* y *aversión*. Y también, si al escuchar una canción imaginamos o evocamos escenarios que remiten a realidades que no forman parte de nuestros entramados familiares, sociales y culturales, pueden dispararse diversos estados afectivos. En términos más inocuos, puede hacer su aparición el *asombro*, que es primo hermano de la *extrañeza*, la cual, recordemos, «no implica en principio una experiencia negativa: es el efecto producido por una cosa extraña y singular, al que se añade echar de menos lo que se veía usando en su lugar».²⁶ Es el estado afectivo que produce la presencia de lo

²⁶ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 121.

extraño, que es, por definición, una alteridad que se constata; o bien, como se viene esbozando, que puede dar lugar al rechazo encubierto o explícito.

Esto pudo verse en la segunda parte de la dinámica con las y los estudiantes de antropología. Esta se basó en los videoclips de las cuatro canciones, lo que, de alguna forma, pareció acercarse más a la complejidad de sus experiencias; o así lo mostraron sus respuestas, que ahora estaban mucho más detalladas y eran más precisas. Al término del ejercicio de escucha reactivada, les solicité a quienes participaron que compartieran sus reflexiones en torno a la dinámica; una reflexión que incluyera la evaluación de sus propias experiencias afectivas, así como la comparación con las de los demás participantes. Me interesa recurrir a algunas de ellas porque integran sus propios análisis respecto a lo que la música y el video les hizo sentir, y me permiten tejer lazos entre varios temas que he venido apuntalando a lo largo del trayecto.

Lo raro. Estéticas otras

El primer video, *Pinotepa Nacional*, pone al Conjunto Mar Azul en medio de la playa, con el mar de fondo. Los integrantes (hombres) uniformados con pantalones color blanco y camisas brillosas de colores vibrantes (azul y anaranjado; negro, amarillo y anaranjado para el vocalista). Las dos bailarinas con ropa menos llamativa: una de ellas con un traje de baño completo, negro con blanco, y un cinturón de monedas doradas; la otra, con una blusa rosa pastel a juego con la falda, también con monedas doradas que cuelgan de la pretina. Es un video hecho por el sello regional Producciones Ramiz, especializado en música costeña, el cual también se dedica a maquilar discos y hacer grabaciones de fiestas y eventos particulares. Entre las agrupaciones costachiquenses —y no solo las de música tropical— es muy común recurrir a la playa como escenario. No solo como una evocación del trópico, sino porque tiene un lugar significativo en su vida y su memoria sensible de la costa.

Muchos de los comentarios vertidos sobre la primera impresión que les dio este video aluden a la «pobreza visual» del escenario, la «falta de recursos», la «redundancia del espacio» en el que fue filmado. También expresan sentimientos variados ante una estética *otra*, que no es la suya ni es a la que están acostumbrados. Quiero detenerme en el primer aspecto:

– A primera vista veo que es un video sin mayor presupuesto o edición. Sin embargo, obviamente podría pensar eso si lo comparo con lo que acostumbramos a mirar en géneros como el pop, reguetón, baladas, etc. Creo realmente que no hay punto de comparación en esos términos técnicos y económicos.

– Me da *nostalgia*. Es muy pobre en lo creativo.

– Pienso que quizá para ellos grabarlo estuvo bien y estuvieron satisfechos con el resultado, yo tengo otro gusto visual, estoy acostumbrada a quizá una imagen más retocada.

– Me hizo sentir raro, ya que no estoy acostumbrado a ese tipo de videos, no es un video tan editado como la mayoría que he visto y los colores, en especial azul y rosa me hacen una «rareza» visual.

El resto de los videos no se salvó de consideraciones similares, en las que el escenario elegido, los colores, las tomas, la edición y hasta las actuaciones les parecieron extrañas, chistosas, incómodas y desagradables. En consenso, el video de *Sufriendo por ti* les pareció el más hilarante, algo que iba en sentido completamente opuesto a lo que dijeron sentir solo con el audio. Es importante aclarar aquí que, en la experiencia afectiva afrocosteña, la música tropical es alegre y también puede ser divertida, pero no es cómica. Escucharla o bailarla no producen hilaridad.²⁷ Y si hay

²⁷ En respuesta a las afirmaciones de un etnomusicólogo respecto a las supuestas canciones hilarantes del grupo de música tropical Mar Azul, Eduardo Añorve Zapata enfatiza: «He escuchado centenares de canciones tuyas (durante cuarenta y tantos años, [...]) y no he encontrado una que mueva a risa, a pesar de que algunas son chuscas y chistosas o irreverentes, y hasta groseras, o incursionan en un lenguaje de doble sentido, algo común en la música popular de todas las latitudes mexicanas.». E. Añorve Zapata, «De esa 'efímera' y relevante música de negros criollos», *El tapanco*

risas, éstas más bien son una exteriorización de la alegría y excitación energética que genera y que la ocasión propicia —una ocasión compartida, como ya anoté—.

Ciertos videos de música criolla tropical, sin embargo, sí pueden resultar graciosos para algunas personas costeñas. Por ejemplo, Dulce — mujer cirueleña de quién hablé en otro capítulo— se reía del modo en que las bailarinas se movían. Le parecían demasiado *tieras*, lo cual no empataba con la forma que ella reconocía como la *correcta* para bailar las cumbias costeñas; lo que nos habla de formas específicas de corporalidad, gestadas cultural y generizadamente. La diferencia entre la risa de Dulce y la de los estudiantes de antropología está en que la de los primeros es una risa frastera, exógena; que no solo marca y delimita esa frontera entre lo familiar y lo extraño: aunque suene incómodo, hay algo de burla disimulada.

El video de los Cumbieros del Sur fue grabado por Televisa (así aparece en la información de Youtube), y va narrando una conocida historia de desamor romántico y heterosexual, en la que el hombre sufre ante la hiriente frialdad de la mujer. Los protagonistas son el vocalista y la amada, personificada por una joven mujer de tez clara, de complexión delgada y cabello rubio (teñido) lacio. El hombre, de traje gris oscuro y camisa roja (como el resto del grupo), aparece visiblemente más bajo de estatura, tez morena, cadenas de oro. El escenario es un parque, con palmeras al fondo, en cuyos caminos la mujer se pasea sonriente.

«Me quedo con la canción. El video está feo» y «las actuaciones le quitan el impacto que causaba el audio en solitario»: tales afirmaciones son expresión de que los músicos no solo le quitan brillo y valor a la música. La conjunción de lo aural con lo visual entra en el campo de la fealdad y el desagrado; es lanzada a ese espacio de lo abyecto y lo proscrito. «El video está *cagado*. No me causa tristeza, a diferencia de la pura canción». Lo *cagado* es aquí el eje de la respuesta: utilizando *la caca* en forma de adjetivación, es un término usualmente empleado para hablar de algo que cae en

(miércoles 7 de abril de 2021). De fondo, lo que critica Añorve es que la afirmación de dicho investigador parte de sus propias (frasteras) experiencias afectivas, las cuales asume como objetivas y transportables a toda experiencia aural de esta música.

el campo de una escatología ridícula, en este caso, atribuida a la estética que se capta visualmente. «*Me hizo sentir desconcierto. Risa. Encuentro gracioso el encuentro, la ropa que lleva puesta al inicio, y cómo se da la ruptura. No me hace sentir tristeza*»; «*me dieron algo de risa las actuaciones y le perdí el hilo a la letra*». Estos comentarios demuestran un evidente choque sentimental entre lo que les hizo sentir el audio (tristeza, y ese desear ahogar las penas en cerveza) y lo que hallaron en el videoclip, el cual, para colmo, a su juicio también carecía de un buen trabajo de producción.

La risa puede ser de alegría y no expresión de burla o mofa; puede aparecer como una forma de resolver el conflicto entre dos o más ideas/afectos contradictorios, según el trabajo de investigación de Weems. Sin embargo, en el caso de las respuestas de las y los estudiantes, este choque llega a adquirir tintes de ridiculez que se contradice con el desgarramiento del canto («*Si amor tú me vas a dar / dámelo ahora que estoy vivo*»), «innecesario» para la apreciación de una de ellas. Entra en contradicción el desgarramiento amoroso con lo cómico que les transmite el video: lo artificial del encuentro entre la pareja, lo forzado de los movimientos corporales de quien canta. Uno de los estudiantes expresó tal contradicción de la siguiente manera:

Pienso que no hay una relación entre lo que se escucha y lo que se ve. *Cuando escuché la canción, sentí tristeza, nostalgia, ganas de beber... pero el video no me produce lo mismo, de hecho, lo encuentro cómico, por esa «contradicción».* Me dan ganas de que el video me cuente una historia, la de la ruptura, pero no ocurre.

Con ello se expresa un desencuentro entre lo que se escucha y se ve, un desencanto entre lo que se esperaba y lo que se mostró al final. Esta contradicción se resuelve con el desprecio y la mofa por el videoclip («*está feo*», «*lo encuentro cómico*»). En sentido estricto, ‘despreciar’ quiere decir «restar valor», al igual que la mofa, alude a una valoración despectiva. Son sentimientos que jerarquizan, lo que no necesariamente quiere decir que se odia lo despreciable, sino que se toma como

algo que no merece la pena. Como dije antes, en la jerarquización sensible y afectiva se incardinan juegos de poder en el marco de relaciones asimétricas. En este caso, el desprecio, analiza William Ian Miller, tiene un fuerte significado político porque valora negativamente a algo o a alguien, le asigna un orden –inferior– en consonancia con un posicionamiento que se asume superior. Lo que quiero apuntalar aquí es que el desprecio ratifica la división jerárquica, se gesta en el contacto y provoca una urgencia de alejamiento, o bien, de minusvaloración. A diferencia del asco, donde el objeto deviene repulsivo, «el [objeto] del desprecio puede resultar divertido».²⁸

Días después de la dinámica conversé con Alonso, uno de los estudiantes que participaron. A propósito del ejercicio, me comentó que, en general, todas las canciones le parecieron «chistosas», y más aún cuando pudo ver los videos de cada una. – «Pero, ¿qué es lo que te parece chistoso?» –, le pregunté. A lo que respondió:

No sé... Es raro, chistoso. Cómo se mueven, la playita atrás, el man del parque. Porque, por decir, estoy acostumbrado a ver videos de perreque [perreo], pero este [*Perrea mami, perrea*] era... No sé... No es como los que he visto. Cómo bailan, el niño, las tomas del trasero... Era diferente.²⁹

Reír es manifestación de alegría, reitero; pero también es un mecanismo con el que respondemos para afrontar aquello que nos genera conflicto. Como apunta Miller, la risa con sorna puede ser una forma de desprecio, a través de la cual manifestamos el choque que algo nos produce, y que en la captación sensible lo ubicamos en algún espectro del polo negativo. En el caso de Alonso, como en el de otros estudiantes, las estéticas costeñas –sus bailes, la producción de sus videos, la deshabitación a un tipo de expresión musical y corpo-bailable– le generan un choque perceptual y afectivo que se va plagando de un rechazo despectivo. Es un rechazo no solo hacia lo diferente o hacia lo extraño, sino por lo que tiene de

²⁸ William Ian Miller, *Anatomía del asco* (Madrid: Santillana, 1998), 11, 31, 59.

²⁹ Alonso, en comunicación con la autora, 29 de mayo 2020.

inferioridad. El desprecio que roza los bordes de la comicidad, nos dice el autor, es muestra de una incapacidad total para imaginar «que alguien pudiera desear mostrarse de esa manera».³⁰

El ejercicio con los videos mostró comentarios que hacían referencia a un tipo de desprecio mucho más hostil que el de solo los audios, que hallaba, en eso que se veía, elementos repulsivos, porque les hacían repeler y alejarse. Pero antes de pasar a ello quiero traer a cuenta la liga del desagrado con el desencanto y las falsas expectativas.

No es como lo imaginé. Relatos de la sorpresa y el desencanto

Cuando aquello que imaginamos no conecta con «la realidad», pueden darse dos versiones de la experiencia ante lo no esperado: la sorpresa y la desilusión. Al respecto, hay una metáfora bien clara utilizada por Marina y López Penas: «la actitud de los terráqueos frente a la novedad y el cambio es ambigua: los desean y los temen».³¹ Así, la sorpresa que nos causa algo no previsto por lo común oscila entre uno y otro espectro, positivo o negativo. Lo que sorprende aparece con la llegada súbita del objeto en nuestro horizonte familiar del sentir. Si su llegada atrae, le nombramos fascinación o embeleso. Pero si su llegada repele, puede atemorizar, y entonces le nombramos susto, pasmo, espanto. Una y otra provocan una alteración en el estado previo de nuestros cuerpos: abrimos los ojos, se acelera la respiración, nos provoca sobresaltos. Entre estos polos hay matices, intensidades y sentimientos que aparecen al unísono o se bifurcan y conectan con otros que colorean de forma específica la experiencia de la extrañeza.

Esto es lo que sucede con las experiencias consignadas por los estudiantes, donde el asombro no se vincula con el temor y el susto, sino con una verdadera confrontación entre experiencias estéticas e imaginarios evocados. El video que

³⁰ W. I. Miller, *Anatomía del asco*, 293.

³¹ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 119.

seleccioné para *Cangrejito Playero* no fue el original, donde se empalman imágenes de El Acapulco tocando, con escenas de oleajes y cangrejos caminando por la playa. Elegí, en su lugar, el de la versión en vivo, grabado durante el concierto del 45 aniversario en el Teatro Metropolitano. Mi intención fue deliberada, para ampliar las experiencias de contraste. Recupero dos respuestas a la pregunta de nivel descriptivo (*¿qué ves?*):

– Veo algo así como una descontextualización. Me hizo sentir que el espacio estaba fuera de lugar para la agrupación. Y no porque no estuvieran a la altura del lugar, sino porque en él el baile se empobrece mucho, se siente limitado el movimiento del cuerpo.

– En primera instancia me sorprendió la cantidad de público que aparece en el vídeo, sin duda subestimaba el poder de convocatoria de ésta música. Pero también creo notar que el recinto donde está sucediendo el concierto es el Teatro Metropolitano (*¿¿¿???*).

Aquí el elemento sorpresivo se da en dos sentidos: lo inadecuado del espacio y el que esta música aparezca en un lugar que no se concebía como *propio de*. En las reflexiones vertidas posteriormente, Tadeo compartió:

Algunas respuestas relacionan el estado emocional con un modo «ideal» o arquetípico de vivirlo, *verlo* en este caso. Por ejemplo, leí algunas y la mía propia, donde una vez visto el video, cambia nuestra apreciación, porque tenemos en mente otra idea sobre cómo debe verse esa sensación, estado emocional o sentimental. Lo mismo ocurre con el video de Acapulco Tropical, ya que en un principio *parece que nos sorprende verlos en un espacio así, como si no fuera el suyo, de natural...* Algunos comentarios celebran esta falsa «paradoja», pero creo que se celebra justamente por el hecho de que creemos que no es un espacio «propio», que está fuera de su contexto.

En tal análisis, ¿cuál es el espacio *natural* de un grupo de música tropical? ¿Un reconocido recinto para conciertos no es el lugar *natural* para este tipo de conjuntos

musicales? La jerarquización y las relaciones de poder vuelven a aparecer: la música tropical en general, pero en este caso la música de Acapulco Tropical en específico, pareciera estar adherida a las representaciones e imaginarios sobre los grupos marginalizados, asociados –en la Ciudad de México– con el barrio, las colonias populares, la periferia, las fiestas al aire libre y la clase baja. Por lo menos pueden mencionarse dos ejemplos en los que se mediatizaron tales representaciones de *El Monstruo del Trópico*: su participación en la película mexicana *El Baile* (dirigida por Victor Vio, «churro» de 1983); y su inclusión en la banda sonora de *Roma* (escrita y dirigida por Alfonso Cuarón, 2018).

No se niega que, en el caso de la Ciudad de México, tales espacios efectivamente sean el contexto en donde suena este tipo de música; pero otra cosa es que el Teatro Metropolitano no sea el espacio *natural* y *adecuado* para este tipo de conjuntos musicales; y no tanto porque no sea un espacio propicio para el desplazamiento de los cuerpos, sino porque corresponde a espectáculos de importancia, no a los que se viven en los bailes en patios, calles cerradas, plazas y cantinas. Con ello, la música costeña es abyectada hacia los márgenes, a los espacios de gente *corriente, inculta y morena*.

En las respuestas de Tadeo se traslucen tales modos arquetípicos de captación y clasificación social de la música. Estos arquetipos (afrotropos) inciden en las experiencias afectivas que provoca. En este caso, en lo inesperado hace presente otra variante: la decepción desilusionada. Acudo de nuevo al *Diccionario de los sentimientos* para precisar su definición: «Lo que creí verdadero ha resultado una ilusión, un espejismo, un hechizamiento [...] Cuando alguien está ilusionado, está viviendo en la irrealidad. La contundencia de lo real deshará el espejismo». El desencanto, por su parte, significa «salir de un encantamiento», «librarse de la acción de un hechizo».³² El hechizo al que hago referencia es al del estereotipo; ese yacimiento de fantasías que denuncia Achille Mbembe, que nos cuenta relatos

³² J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 172.

únicos sobre los otros, que prefigura las relaciones socioafectivas que esperamos tener con aquellos cuerpos *racializados como negros*.

En varias de las respuestas del ejercicio aparece dicha decepción causada por no encontrar gusto en lo que vieron. ¿Qué es lo que esperaban hallar, lo que imaginaron y evocaron? Pueden seguirse varias conjeturas, pero como Marina apuntala, en la experiencia afectiva siempre están en juego nuestras creencias sobre lo existente —real o imaginado—, y son esas creencias las que, muchas veces, terminan por direccionar el rumbo de nuestros afectos. En este sentido, los videos que les parecieron más decepcionantes, por desilusionadores, fueron el de *Pinotepa Nacional* y el de *Sufriendo por ti*. Ricardo reflexiona al respecto:

Por ejemplo, la que es más lenta y romántica [*Sufriendo por ti*] causó revuelo, pues a mi parecer no entra en este imaginario de lo que el costeño escucha, pues no es alegre y estrambótica como sí lo son las demás, viejillas y las actuales [...] Me llamó la atención el que [esta canción] no fue del gusto de la mayoría y yo se lo atribuiría a esa imagen que tenemos de que el costeño siempre es alegre y las canciones lo deben reflejar.

Eva me explicó que su desagrado por el video de *Pinotepa Nacional* se debía a que no muestra lo que transmite —«no se ven tan alegres como se oyen»—, y es que se esperaba una alegría reconocible, que sea acorde con la imagen estereotipada que se tiene sobre los costeos —como nota Ricardo, quien tiene familia en la costa oaxaqueña—. La versión en vivo de *Cangrejito playero* también hizo lo suyo, en términos del «espacio natural» que le corresponde: «Pensé que sería un video con el cangrejito en la playa, no en un espacio cerrado». De la desgarradora canción de los Cumbieros del Sur, alguien más comentó: «No es como lo imaginé. Me hice todo un escenario en la cabeza... No me gustó tanto».

Aquí recuerdo la contundente sentencia de Frantz Fanon: «Sí, al negro se le pide ser buen negro», se le pide anclarse a una imagen arquetípica, «encolarlo,

apresarlos, víctima eterna de una esencia, de un *aparecer* del que no es responsable». ³³ Ya vimos que la historia única reduce a las personas a su mínima expresión; hace de ese relato, contado por quienes se asumen superiores, el único relato posible. *La Negrada* explotó bien la representación del negro y la negra costeños como *reconociblemente alegres y pachangueros*, cumplió así con las exigencias de una sociedad ilusionada con el estereotipo tenido por verdad última. ³⁴ Por eso insisto en que la escucha cimarrona es una decisión política: mediante ella la analista se esfuerza por no caer en la ilusión que conjuran el relato único y el estereotipo.

Me choca. El rechazo consciente

La decepción que produjo el video de *Pinotepa Nacional*, al no mostrar a los músicos *tan alegres* como *deberían* parecerlo o la indiferencia que aburre o no provoca nada en quien escucha, son dos modos de valoración negativa frente a una misma alteridad afectante. Ya mencioné que la indiferencia es una forma de desamor. Miller anota que es una variedad del desprecio, pues «convierte en casi invisible el objeto que la produce». ³⁵ La tropical costeña se anula y se repele en esta aparente ausencia de afectación (aparente en tanto el desamor y la repulsión son producto de una afectación negativa). *Plana, monótona, simple...* La captación sensible que se nombra con estos términos es despreciativa. Y la risa sardónica producida por la confusión y contradicción entre las ideas propias y, en este caso, lo que aparece en el video, es asimismo otra forma de marcar distancia. Cualquier reacción de desprecio es hostil, sin embargo, no necesariamente culmina en acciones de hostilidad directa –en violencia física, por ejemplo–.

³³ Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009), 60, cursivas en el original.

³⁴ Itza Amanda Varela Huerta, «Nuevas imágenes, viejos racismos: la representación de los pueblos negro-afromexicanos en *La Negrada*», *Alteridades* 30, no. 59 (2020): 87-97. Varela Huerta analiza, a propósito de ese filme, cómo la representación mediatizada de lo negro y afrodescendiente en México únicamente exhibe estereotipos correspondientes a un «racismo ingenuo», en el que las prácticas se dan como naturalizadas y normalizadas.

³⁵ W. I. Miller, *Anatomía del asco*, 61.

A diferencia de lo que evocó en el grupo de estudiantes la experiencia de ver los demás videoclips, el de *Perrea mami, perrea* les generó una experiencia afectiva completamente negativa. Como dije, hubo quienes pasaron del «no sé si me gusta» al «me choca», pero, quienes la encontraron desagradable desde un inicio, vieron intensificado su rechazo. Al inicio de este capítulo (en su Lado A) mencioné que esta canción – salida en 2014 – es un *hit* entre la juventud afrocosteña que grita *¡Arriba la putería!*; y su inclusión en el filme de *La Negrada* incrementó su popularidad regional (y más allá de la costa). El video oficial, producido por Arce's Records, presenta diferentes escenas en las que el perreo es protagonista. Las tomas principales que articulan la narrativa del videoclip se desarrollan en el solar de una casa de lámina – que puede verse al fondo –, frente a la cual un grupo de hombres, ubicados en semicírculo, celebra los movimientos de una mujer que baila en el centro con el trasero en primer plano. El baile en ruedo es muy común en los festejos costeños, sin embargo, aquí la intención principal es exhibir el cuerpo de la mujer desde el punto de vista del placer masculino heterosexual y cisonormado (*male gaze*).

Otras escenas van alternándose: dos mujeres perreando alrededor de una columna de madera, detrás de un niño que hace sus mejores pasos (y que forma parte de la agrupación); mujeres bailando perreo arriba del escenario donde toca el conjunto; una mujer perreando en la playa, delante de Mister Cobra; una fiesta a media luz, con parejas sudorosas bailando; y hombres imitando los movimientos de la iguana – una forma danzaria que aparece también en otras prácticas musicales del Pacífico, como chilenas y sones de tarima –. Estas escenas cumplen con representar lo que la canción va relatando: *Perrea mami, perrea / Rompe el suelo como una fiera, agarra tierra con las caderas / Sacúdelo, menéalo / Arrástrate como iguana / Arrástrate, empújate, menéate, ondéate...*

Aunque son actos montados específicamente para armar el videoclip, dan muestra de una estética *otra* basada en las formas en que los cuerpos afrocosteños se mueven al bailar (una corporalidad propia); una estética compartida en tanto que las personas que aparecen en escena son amigas, parientes, conocidos que aceptaron

gustosos formar parte de la grabación.³⁶ Esto no quiere decir que sea necesario que los estudiantes deban conocer el contexto cultural de este video. Lo que quiero apuntar, más bien, es que sus comentarios responden a un juicio elaborado desde sus propios parámetros estéticos; desde su particular *ordo auris* y desde las experiencias músico-bailables específicas que han vivido. En la experiencia frastera, el momento de putería que muestra el video adquiere un significado distinto.

Por el contrario, en los comentarios al video colgado en Youtube –y, en general, en varios de sus videoclips– los visitantes dejan sus felicitaciones y celebran el material: «La mejor rola», «la música costeña es la mejor», «bendiciones a este grupo». Pero la experiencia frastera estudiantil fue muy diferente. La reacción más dominante fue de choque y rechazo, afectos expresados en diferentes modos con respuestas que, bajo una enunciación de etiqueta o *corrección antropológica*, llegan a traslucir burla o repulsión. A diferencia del resto de los videos en los cuales los y las estudiantes no tenían plena certeza de qué es lo que les parecía gracioso o extraño, con Mister Cobra afirmaron saber exactamente qué les molestaba. Uno de los criterios que hallaron desagradable fue el de la producción –en términos técnicos y estéticos–. Aunque en una de las respuestas se expresa una captación más amplia del sentido que tiene para los músicos y la gente afrocosteña bailar esta música: pertenencia y orgullo.

«¿Qué pienso de lo que veo y de lo que me hace sentir?»:

No me gustó. Es un video mezcla de varios videos. Por ejemplo, las imágenes grabadas en la playa están con mejor luz, abarcan más campo visual. En la que es grabada en una sala y hay un niño que baila, creo que el camarógrafo estaba con más atención a captar a las mujeres que al niño que estaba en primer plano. Las imágenes que están como en el sonidero son como de cámara casera, las imágenes están cortadas. Pienso que las mujeres que están bailando *son de la región, y bailaron gratis, gratis porque sienten orgullo de la fama del grupo.*

³⁶ Por lo menos eso es lo que se manifiesta en los comentarios a algunos de sus videos en Youtube.

Como anoté líneas atrás, en el resto de los videos, a excepción de la versión en vivo de *Cangrejito playero*, los estudiantes manifestaron sentir incomodidad por la *pobre y escueta* producción audiovisual, en la que, a decir de ellos, es *notorio* que no existen puntos de comparación con otros videoclips a los que están habituados –que les son familiares– sobre todo para este ejemplo de perreo costeño. Cabe volver a señalar que las incontables agrupaciones de tropical que están sonando actualmente en la Costa Chica tienen una proyección regional. La música y sus videos están dirigidos *para* el público costachiquense, ya sea que se encuentre en Cuajinicuilapa, Carolina del Norte o Berlín. Apelan a una noción compartida de los lugares comunes, de los espacios, de la relevancia socioafectiva de la playa. Y también, apelan a unas formas particulares de mover el cuerpo, de gozar con la música y el baile, y de representarlos a los demás. Son videos mucho más anclados a la realidad de la vida costeña. Se diferencian de los videos de producciones millonarias –pienso en Rosalía y Bad Bunny, tan en boga en este momento– en que recurren a la participación de los lugareños, no necesariamente porque no puedan pagarles, sino porque la *estética local* es lo que gusta y lo que vende.

He insistido varias veces que para los conjuntos de tropical costeña, la música es parte de sus vidas cotidianas. Sin embargo, es poco frecuente que se dediquen exclusivamente a tal actividad. Lo más común es que la intercalen con sus actividades como pescadores, campesinos, comerciantes, profesores, etcétera; pues la música no les da suficiente para vivir de ella, aunado a los abusos de algunos representantes o propietarios del nombre del grupo. Un ejemplo es Esteban Bernal, acordeonista de San Nicolás (Cuajinicuilapa) y compositor de grandes éxitos del Conjunto Mar Azul, quien en los últimos años de su vida recorría las calles de Cuajinicuilapa para ofrecer sus canciones por veinticinco pesos la pieza.³⁷ La estética propia de los videos de música tropical costeña no necesita de ninguna excusa, pero lo cierto es que no hay punto de comparación entre la cantidad de dinero invertida

³⁷ Eduardo Añorve Zapata, «Antes le decían Cucuniño... ahora le dicen amigo, juicio», *Trinchera*, no. 1048 (2021). Esteban Bernal, «el hombre del acordeón arrecho», falleció el 30 de marzo del 2021.

en su producción y la de los éxitos globales del momento que promueven las grandes corporaciones e industrias de la música nacional e internacional, los cuales se difunden con enormes recursos entre las generaciones jóvenes, incluyendo a los estudiantes que participaron del ejercicio.

Sin embargo, las respuestas de quienes participaron en la dinámica me hicieron intuir que los criterios técnicos de los videoclips no son el único motivo de su rechazo, en términos de experiencia estética. En ella —la estética *otra*— se mostraba *algo* que encontraron desagradable, que tal vez tiene más que ver con las mismas personas ahí representadas y sus modos de expresarse. Como anoté antes, en una se halló *chistoso* y *raro* el modo de bailar de las mujeres afrocosteñas; en la siguiente respuesta puede vislumbrarse cómo se juzga de chocante a la *otra* corporalidad, entre otras cosas:

El video [*Perrea mami, perrea*] me causó disgusto total, no me gustó para nada. Aunque pienso ¿qué tan diferente tiene con otros videos de reguetón tan bailados y vociferados normalmente? igual no me gustan, pero bueno. Debemos ser críticos con lo que se representa en las tomas, las expresiones...

La pregunta resuena inmediatamente: ¿por qué habrían de ser videos diferentes?, y si son diferentes, ¿cuál es el problema? En tanto el mundo de la Costa Chica no se reduce a un microcosmos cerrado en sí mismo, ni al margen de los fenómenos globales, tecnologizados y neoliberales. La música tropical de la región está inserta en el mercado y la industria discográfica y televisiva, y se guía por sus mismas normas. Una comparación de las portadas de los discos, o de las escenas retratadas en los videoclips de cualquier ejemplo de estilos musicales englobados bajo el término 'tropical', dan cuenta de elementos compartidos: la evocación del trópico, el uniforme de ropa colorida, las bailarinas-complemento en primer plano, las tomas y acercamientos al cuerpo de la mujer, entre otras. Pero en su manifestación costachiquense se adquieren localismos, referencias solo conocidas y

re-conocidas para quienes viven ahí o han pasado momentos de su vida en esos parajes.

Por otro lado, aunque las letras de las canciones narran historias con las que la gente puede identificarse o reconocerse, sin importar la edad, el sexo, género u orientación sexual, y hacer que muevan el cuerpo independientemente de la clase y el estatus socioeconómico, los videoclips de varias agrupaciones costeñas –sobre todo los de reciente creación– están contruidos por y para la mirada masculina heterosexual y cisnormada; como argumenté en la primera parte de este capítulo. La prácticamente nula presencia de mujeres que formen parte de los conjuntos ejecutando algún instrumento o siendo voz principal, habla del rol que socialmente se les asigna a las mujeres costeñas en la escena musical: bailarinas. Aunque en orquestas de viento locales se hace cada vez más presente la participación de mujeres, la ejecución de la música tropical parece estar reservada exclusivamente para hombres, porque el oficio de músico se asume como una actividad en la que abundan el alcohol, el desorden, las salidas a altas horas de la noche, y las ocasiones de cortejo amoroso... Dominios tenidos en la región como propiamente masculinos.

Este hecho fue reconocido y criticado en algunos de los comentarios de los estudiantes al video de Mister Cobra, quienes racionalizaron su desagrado adjudicándolo a una crítica de la cosificación de las mujeres. En la reflexión posterior, Violeta me compartió:

En todos los videos y audios son solo hombres los que tocan y cantan, por el contrario, son solo mujeres las que bailan, de cierto modo, complementando la puesta en escena de los videos, o bien, actuando en ellos mismos. Si bien la muestra no es representativa para generar grandes interpretaciones, no puedo evitar repensar cómo esto es algo que se comparte en otras latitudes, poniendo a mí parecer nuevamente en la palestra la división sexual existente en la danza y ejecución musical.³⁸

³⁸ Violeta, en comunicación con la autora, 27 de mayo de 2020.

A la pregunta «¿*Qué ves?*», una respuesta fue:

Sexualización de la mujer. Se nota cómo se centra todo el tiempo en el cuerpo, de nuevo hombres cantando y disfrutando, mujeres sólo bailando, no digo que no disfruten, pero no es explícito en los videos por sus edición y grabación.

Sin negar tales críticas de género —las cuales suscribo en algunos puntos—, esta respuesta muestra cómo la representación de un sector respecto de quienes participaron (mujeres) se mezcla e incide también en su valoración estética. No obstante, para la gente afrocosteña, como se traslució en sus relatos y comentarios revisados antes, no aparece una crítica de género respecto del papel que juega la *corporalidad femenina* en orientación a un público masculino.³⁹ En cambio, para los estudiantes y las estudiantes de antropología, los cuerpos femeninos que bailan son abyectados hacia ese espacio de lo aborrecible, proscritos de lo cómodo, lo agradable, lo adecuado, lo bello y deseable. Y esto también se deja notar en otros comentarios, a propósito de la pregunta «¿*Qué te hace sentir?*»: «tanto su letra como el video *me desagradan*»; «*disgusto total*», «*incomodidad*», «*me causa desagrado* porque no me gusta la canción y no creo que bailen 'bien'»; «*total desconexión* entre lo que sentí cuando escuché el audio y lo que vi, no pude conectar con lo que mostraban en el video», «*me sentí extraño* por cómo bailan. *No me gustó para nada*».

Y para descifrar las razones de este rechazo —que, insisto, me parece que van mucho más allá— se apela a una interpretación crítica y analítica de lo que vieron. Así lo expone un comentario:

³⁹ Esto no quiere decir que no existan cuestionamientos. Originalmente, el ejercicio de la escucha reactivada (con sus dos fases: audio y videoclips) lo planteé para realizarse en la Costa Chica, con grupos focales de hombres y mujeres de distintas edades. Mediante él esperaba conocer, entre otras cosas, su recepción de los modos en que se representa la alegría, las mujeres y *lo negro*; así como sus propias consideraciones y sentires sobre la proyección estereotipada de lo costeño. Sin embargo, la pandemia por COVID-19 me impidió tal objetivo. Queda pendiente para futuras investigaciones.

Creo que, si bien es un video donde la intención es mostrar un ambiente festivo, de cortejo, fiesta y bebida, *cae en una cosificación de la mujer al presentarnos de ella solo un pedazo de su cuerpo: el trasero. En ese sentido, es que me incomoda*, pues si bien no encuentro en la letra connotaciones misóginas, sí hay una objetualización. Si bien los hombres también bailan «hasta el piso», la forma de presentar el cuerpo es distinta. Eso que se llama *male gaze*: hacer producciones visuales desde el punto de vista del varón ¿A quién va dirigida la canción, y qué es lo que, en cada caso, se dirige?

Varias de las personas participantes de la dinámica disfrutaban del reguetón, ya sea escuchándolo o bailándolo. La cuestión que podríamos preguntarnos es si elaboran este mismo análisis crítico para sus propios consumos y experiencias auro-corporo-bailables. Cierta tipo de reguetón –porque hoy en día su diversificación parece imparable– es «conocido por su misoginia, sexismo y heterosexualidad, y por promocionar los estatutos más rancios del amor romántico [...] [a pesar de todo, se cuele] en espacios politizados, sexo-disidentes, feministas y radicales», nos dice Lucía Egaña; y el disfrute de su abyección es posible –entre otras cosas– porque viene de lejos: se vive en un *acá* que no es el que está siendo narrado en la canción –o en el video–. El choque y la confrontación se dan cuando ese *allá* viene hasta *acá*, y no puede ser frenado.⁴⁰

La siguiente reflexión de Ernesto me recuerda al investigador como «sujeto posicionado» del que escribe Rosaldo: nuestras interpretaciones cambian con el paso del tiempo, no tienen un punto final:

⁴⁰ Lucía Egaña Rojas, «Hago más traducciones que las malditas naciones unidas, de mierda», en *No existe sexo sin racialización*, eds. Leticia Rojas y Francisco Godoy (Madrid: Colectivo Ayllu Matadero/Centro De Residencias Art, 2017), 65; 66.

Surgen distintas reflexiones al leer lo que han escrito mis compañerxs. En algunos es notoria la familiarización con algunas de las piezas que escuchamos y vimos, mientras en otros casos también es notoria la distancia cultural. Por otro lado, noto que la mayoría de las observaciones a los vídeos se ocupan en resaltar aspectos relacionados con la perspectiva de género y el papel de la mujer en cada ejemplo. Está claro que en todos los vídeos hay un aspecto polémico al respecto y es interesante ver cómo esto es abordado por nosotrxs. Ahora mismo pienso en qué tan diferente pudo haber sido hacer un ejercicio similar hace 10, 20, 30 años o en un contexto no académico... Eso solo al considerar a la perspectiva de género como un tema transversal en nuestro tiempo y la importancia que le damos hoy en día.⁴¹

Sea como sea, los comentarios revisados en este apartado tienen un lazo en común: la interpelación que provoca la presencia aural y visible de los Otros (afrocosteños y su música). Si me detuve en estos alcances sobre cuestiones de género es porque, decididamente, tal aspecto atravesó la experiencia frastera de este grupo de estudiantes. Esto me lleva a un último punto que quiero destacar, y con el que concluyo este capítulo.

Regímenes de alteridad (¿quiénes son los Otros?)

De todas las respuestas y comentarios suscitados por la pregunta *¿Qué ves?*, únicamente dos reconocieron haber visto *cuerpos negros*: «Una cosa fundamental es que todxs lxs participantes, desde músicos, cantantes y bailarinas, son de piel negra»; «veo que todos los integrantes son negros». En el resto, se omitió deliberadamente el tono de piel de los músicos y las bailarinas, o tal vez, se tomó como *no relevante* para el ejercicio. Aunque en el caso de la protagonista del video *Sufriendo por ti* sí se mencionó explícitamente su tez clara. Las dos respuestas anteriores fueron con relación al video de *Pinotepa Nacional*, en el que los hombres y

⁴¹ Ernesto, en comunicación con la autora, 27 de mayo del 2020.

las mujeres que aparecen son *reconociblemente negros*; es decir, cumplen con los marcadores raciales característicos de los cuerpos *racializados como negros*: piel oscura, cabello rizado, labios gruesos y nariz ancha. Al respecto, quiero cerrar enlazando algunas de las respuestas de los y las estudiantes con el análisis del lugar que ocupan *lo negro* y la afrodescendencia en los regímenes de alteridad que prevalecen actualmente en la sociedad mexicana, esto específicamente ligado a la escena musical.

Para ello, tomo el ejemplo de Juliana, quien permite hacer visible no solo el tipo de experiencias afectivas que le despertaron la música y los videos, sino lo inesperada que resulta la presencia de los *cuerpos negros*.

Escuchando cualquier sonido, tendemos a relacionarlo con cosas específicas, principalmente en la música, puesto que creamos un imaginario de cada género o en automático nos recuerda estados de ánimo. Sin embargo, mirando inmediatamente el video, es probable que la construcción creada en nuestra mente se desplome porque resulta distinto, en mi caso me sucedió en tres de los videos [...] *Era de esperarse que uno se llevara la sorpresa de ver gente negra cantando música tropical, porque no es la imagen que tenemos de esa música aquí.*

¿Por qué resulta *sorprendente, imprevisto, extraordinario*? Páginas atrás apunté que la música tropical costeña es ubicada como una práctica musical propia de los barrios, los pueblos o las zonas rurales. Por asociación, no serían músicas presentes en estratos socioeconómicos altos y, más bien, forman parte de los *márgenes* o de *abajo*, de ahí la sorpresa de encontrarla en recintos como el Teatro Metropolitano. Aunque generalmente se acepta que sus intérpretes pueden ser personas no-blancas, el hecho es que se hace a un lado, se ignora o se desconoce como una expresión musical de *gente negra*. Las representaciones mediatizadas de esta música son más bien mestizas, a diferencia de otros lugares de América Latina, donde sí tiene una obligada referencia afro y negra. Esto nos habla de una sistemática negación, ocultamiento y silenciamiento de la presencia afrodescendiente en el país que, incluso, la borra de la escena musical, o bien, los ubica como extranjeros: cuestión

paradójica en tanto miles de personas gustan de hacer turismo en los litorales mexicanos, en varios de los cuales tienen contacto precisamente con la gente afrocosteña, aunque sea de manera marginal.

La obsesión mestizófila del Estado mexicano y la cultura nacional, fraguó, desde inicios del siglo pasado, una imaginaria nación constituida por la figura del mestizo; la armoniosa combinación de *lo mejor* de la herencia europea y *lo mejor* de los pueblos prehispánicos. Esa «raza cósmica» — como la llamó José Vasconcelos — excluyó la veta negro-africana, frente a la cual se tuvo una añeja aversión y desconfianza. El relato único del imaginario racializado sobre los africanos y sus descendientes también estuvo profundamente enquistado en el México posrevolucionario. Literatos, intelectuales, médicos, profesores y políticos insistieron en los prejuicios contados por la historia única: la *raza negra* como indeseable, repugnante y reprobable.⁴² Poco a poco, por medio de políticas migratorias y estrategias eugenésicas, *lo negro* terminó por considerarse como no perteneciente de la naciente nación mexicana.⁴³ Su presencia se negó sistemáticamente en todos los relatos del origen de la nación y desapareció de todo régimen de alteridad; régimen en el que el único Otro autorizado y legitimado del mestizo mexicano fue el *indígena*, plenamente reconocido como parte del espectro de alteridades posibles. Por ello, revertir este ocultamiento es una de las luchas de los colectivos afromexicanos.

Cabe recordar aquí la afirmación de Adrienne Rich: cuando alguien con autoridad describe un mundo en el que no estás, se produce una especie de «desequilibrio psíquico», como mirarse a un espejo vacío.⁴⁴ El re-conocimiento que

⁴² Tomás Pérez Vejo, «Raza y construcción nacional», en *Raza y política en Hispanoamérica*, coords. Tomás Pérez Vejo y Pablo Yankelevich (México: El Colegio de México, 2017), 61-98; Marta Saade, «Una raza prohibida: afroestadounidenses en México», en *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, coord. Pablo Yankelevich (México: UNAM/ENAH, 2009), 231-276.

⁴³ Véase: Marta Saade, «Una raza prohibida...»; Laura Suárez y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México* (México: UNAM, 2005); Pablo Yankelevich, «Migración, mestizaje y xenofobia en México (1910-1950)», *Anuario de Historia de América Latina*, 54 (2017): 129-156.

⁴⁴ Adrienne Rich, *Invisibility in Academe*, citada en R. Rosaldo, *Cultura y verdad*, 19.

exige el colectivo afrodescendiente es una lucha por ese 're' que es ratificador de la existencia. Conocer y re-conocer su papel histórico en la conformación de la nación mexicana a través de su inclusión en la Constitución Política, pero no solo eso: también en puestos de toma de decisiones, en la historia oficial, en los libros de texto de educación básica, en los medios masivos de comunicación; demandas fundamentales en su lucha reivindicativa. Estas no pueden desligarse del combate a la discriminación y el racismo (en todas sus formas), ni de la pugna por romper los estereotipos perniciosos que se han difundido desde hace cientos de años. Sin embargo, el reto no se limita solo al nivel discursivo, sino que necesariamente apela a un cambio en la captación sensible de su alteridad; reubicando su presencia encarnada en un polo más amoroso de los esquemas de sentido sensible de la sociedad mexicana.

La dinámica que realicé con los estudiantes de antropología, quienes, se supone, tienen una mayor apertura hacia las alteridades afectantes y el choque cultural que producen, me dejó valiosas lecciones respecto a la inevitable interpelación que esta otredad provoca (y que es distinta a la indígena). Sorpresa, decepción, risa, desagrado, contagio... La música costeña les hizo sentir muchos y variopintos afectos, algunos de ellos contradictorios entre sí; otros tenidos como inevitables por su pegajosidad – me desagrada esta canción, pero no puedo evitar moverme – y por la intempestiva contundencia con la que los invadió. Mientras que su producción estética/visual fue valorada claramente en términos negativos.

Pero lo más relevante para el tema de esta pesquisa es que muestra cómo su experiencia afectiva estudiantil fue decididamente otra, muy distinta en tipo, sentido, tono e intensidad que la vivida y procurada por la población afrocosteña. En una de las caras de este capítulo, «lo más arrecho de la Costa» se nos revela con historias de vidas compartidas, de recuerdos y cariños que se tensan al son de esta música tropical. Alegran porque quitan pesares y pesadumbres, aligeran la vida, alivianan el paso por el mundo, incrementan esas potencias del *desear vivir* en compañía; se entraman con las necesidades y prácticas de su vida cotidiana. Tal

alegría se comparte y resuena colectivamente, se asienta en los comentarios en Facebook o Youtube donde se afirma que ésa «sí es música».

La segunda parte de este capítulo es la contracara: narra historias de extrañamiento, incompreensión y rechazo afincadas en escuchas, ordenamientos aurales, mundos sensorios y de sentido diferentes; historias donde la música tropical costeña es uno de los tantos géneros que, o bien no llega a tener relevancia alguna, o resultan francamente en expresiones de alterificación negativa, tanto de lo estrictamente sónico como de sus creadores, productores y ejecutantes: la gente afrocosteña.

Ciertamente, con respecto al grupo de estudiantes con quienes se hizo el ejercicio, este contraste está basado en pocos casos – por lo pronto –. Sin embargo, brinda elementos suficientes para re-afirmar la fuerza cultural con la que la tropical costeña es sentida, ahí en las tierras y con la gente que la oyó nacer. Por ello, lo que sigue ahora – y como cierre final del trabajo – es la revisión en extenso del afecto quilla de esa música: la alegría; atendiendo a uno de sus parámetros fundamentales: la intensidad con que las personas afrocosteñas la enlazan con su deseo de vivir en compañía de los otros.

5

Varadero de alegrías

*Hay días cuando mi cuerpo
se convierte en una fiesta.*

MARÍA TERESA RAMÍREZ

La debacle justifica la parranda

EDUARDO AÑORVE ZAPATA¹

Los diccionarios náuticos nos dicen que ‘varadero’ se le llama a aquél lugar propicio para sacar las embarcaciones a tierra, con el objetivo de examinarlas y reparar lo necesario. Así, este último capítulo quiere hacer de *varadero de alegrías*: un espacio en el que me propongo discurrir en torno a la(s) alegría(s) afrocosteña(s); ya no exclusivamente a partir de las experiencias concretas de sus protagonistas, sino de la exploración antropológica que me posibilita lo que aquí llamo una escucha cimarrona.

A lo largo de este escrito he enfatizado cómo la alegría salta al oído como el *afecto quilla*, central de la experiencia músico-bailable encarnada de las cumbias, boleros y corridos costeños. Como fui relatando, la alegría a la que hacen referencia las mujeres y los hombres con quienes pude conversar (y otras tantas personas más, que dejan constancia de sus sentires en los comentarios a videos de Facebook o Youtube) tiene un sentido, una intensidad y una coloración particular, que difiere del sentido más laxo y extendido con que, en la experiencia frastera, suele entenderse

¹ María Teresa Ramírez, *Tambores de mascalla*, estrofa 1; Eduardo Añorve Zapata, *Ars química del cobre*, verso 8.

a la alegría (por lo menos en México, y entre la población blanco-mestiza hispanohablante); lo que se dejó traslucir en las respuestas de las estudiantes y los estudiantes de antropología, en tanto «sujetos de contraste».

También transité algunas rutas – capítulo 2 – donde la músicaailable que es creada y disfrutada por africanas, africanos y sus descendientes en diáspora (como la tropical costeña) atravesó una serie de procesos de racialización; una histórica marcación constitutiva que se extendió más allá de lo somático: las percusiones, el ritmo, y el (intensamente expresivo) movimiento del cuerpo al bailar, también se volvieron constitutivos de su diferencia jerarquizada y su inferiorización en tanto *cuerpos negros*. Tales marcaciones constitutivas se afincan en los estereotipos negativos de *lo negro*, los cuales han contribuido y contribuyen a la marginalización, la discriminación y la abyección de muchas de sus prácticas musicales, tenidas por *inferiores, primitivas, bajas, o malas*, como también nota Quintero Rivera.²

Como se dejó ver desde los llamados *barcos negreros*, a la par de esta caracterización de sus músicas, los pueblos negros – sobre todo los que habitan en el trópico – han sido designados, bajo la mirada colonialista y racista, como *ligeros, lascivos y alegres*. Etiquetas estereotipadas de alterificaciones negativas que datan de siglos atrás, y que parecen no haber cambiado mucho desde entonces. Pero la cadena de asociación *negro-música-baile-alegría* se fraguó antes de la trata esclavista transatlántica, como deja constancia el erudito del siglo XIV, Ibn Khaldun – revisado en ese mismo capítulo –. No obstante, aunque el imaginario inferiorizante de los pueblos negro-africanos no es exclusivo de Occidente, es a partir de la justificación cristiana y, posteriormente, de la científica ilustrada, que este se sedimenta, adquiriendo aparentemente un carácter inobjetable y objetivo que no requiere de comprobación empírica.³

² Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009), 76-85.

³ Homi K. Bhaba, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002), 91.

A contramarea de estas alterificaciones negativas de *lo negro* y su música, me propuse desplegar otro tipo de rutas que develara, en su recorrido, cómo los afectos que provoca la música costeña forman parte constitutiva de la experiencia encarnada y sensible de mujeres y hombres afrocosteños: ora a través de sus relatos sensibles, ora por medio de entrevistas y las letras de algunas cumbias y boleros; pero en ambos casos, a partir de la revisión de sus propias palabras —capítulo 3 y la primera parte del capítulo 4—. La alegría se coló irremediabilmente, revelando su papel preponderante y profundo en la vivencia de la tropical costeña —en marcado contraste con las escuchas frasteras de la contracara del cuarto apartado—; lo que me lleva a detenerme más profusamente en su revisión, como una suerte de varadero o puerto de descanso en donde se repasa la ruta transitada.

Las preguntas con que comienza la revisión de la bitácora son las siguientes: así como los cuerpos y la música, *la alegría es un afecto racializado*, ¿cómo defender la alegría afrocosteña, sin el peso de la raza? ¿Cómo escapar de la racialización de la alegría de africanos, africanas y sus descendientes a través de la estrategia de la escucha cimarrona? Para ello, es imprescindible recordar lo que mantiene la embarcación a flote: la *obra viva*.

De regreso a la obra viva: la alegría como afectividad encarnada

Inicié el viaje afirmando que la afectividad encarnada (en el cuerpo, tal como lo sentimos) es la *obra viva* de la vida social. *Por debajo del agua*, posibilita que la embarcación —que somos nosotros— se mantenga a flote, tanto en oleajes embravecidos como en mareas calmas. Desde la profundidad opera como una suerte de sextante sensible que no solo nos orienta, sino que es fuente originaria para que se haga posible nuestra realización en el mundo.⁴ Esto es así porque primariamente, a partir de nuestra percepción sensible y afectiva, es como conocemos y dotamos de

⁴ Emma León Vega, *Vivir queriendo. Ensayos sobre las fuentes animadas de la afectividad* (México: UNAM/CRIM/Sequitur, 2007), 16.

sentido al mundo; como nos percatamos – luego ya, conscientemente – de nuestra manera de instalarnos y movernos en su ancho horizonte.

Lo anterior lo afirmé tomando las agudas observaciones de Spinoza: somos existencia en acto; es decir, seres sintientes que nos hacemos afectivamente en un constante devenir-con-otros; pues en el tránsito de toda vida se está irremediabilmente enlazados y enlazadas con seres que nos afectan y a los que afectamos de igual modo. Cualquiera que sea nuestro marco de pertenencia, estamos necesariamente necesitados de esos otros, pues mantenerse en la existencia no puede ser más que de forma relacional y polifónica. Hacemos lazos, tejemos tramas con los otros existentes de este mundo; unas veces tierna y amorosamente, otras veces con un ímpetu tan violento que la cuerda se destroza.

Pero el cuerpo – recordemos – no es una mera carcasa o recipiente. En la experiencia encarnada, corpórea y sentida, vamos hilando significados sobre nosotros mismos, el mundo y quienes le habitan. Cuerpos que no solo *están* y andan en el camino, sino que *son* el camino «en el que varios andandos se entrelazan».⁵ Las afectaciones de otros cuerpos dejan huellas, marcas en la memoria sensible. Y, en tanto «somos memoria»,⁶ se vuelven parte constitutiva y constituyente de nuestros cuerpos-andando.

La obra viva de los afectos (sentimientos, emociones, querencias) permite el balance de nuestra situación en el mundo. Recuperando aquí a Marina, son valorativos de los eventos que nos suceden y de las situaciones en las que nos encontramos (dicen si algo gusta o disgusta, por ejemplo), pero no tienen un carácter inmutable. Sus corrientes subterráneas fluctúan, se balancean e inclusive se llegan a contraponer y entrecruzar. Con sus vaivenes, podemos pasar de la alegría a la tristeza, y de ahí al rencor o la esperanza en el tiempo que dura una canción; o sentir todo eso a la vez. La primaria definición que Spinoza regala sobre los afectos ya da

⁵ Tim Ingold, *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología* (Montevideo: Trilce, 2012), 36.

⁶ José Antonio Marina, *El laberinto sentimental* (Barcelona: Anagrama, 1996), 134.

cuenta de esto: son afecciones sentidas en el cuerpo, vivenciadas, cuya valoración positiva o negativa inunda nuestro *conatus*; incentivando o estragando nuestras potencias del actuar y del desear-vivir; el deseo de perseverarse en la existencia de la mejor manera posible. Esta valoración sintiente concilia ideas y pensamientos y, en tanto criaturas de palabras, la nombramos, lo que, a la vez, imprime posibilidades performativas a tales vivencias.

Si los afectos son la obra viva de la vida social y, por tanto, modos relacionales con el mundo, entonces – señalé antes – la experiencia afectiva es la primaria matriz cultural – como apunta Fericgla – en que, a partir ella, creamos e inventamos soluciones, vías, estrategias, artefactos y palabras para tejernos transitando corpóreamente en el mundo. Por este motivo, la obra viva de los afectos no permanece en «estado absoluto»: se contextualiza y modela cultural e históricamente.⁷ Lo que quiero resaltar es que ciertos afectos adquieren protagonismo capital para grupos y culturas determinadas. En el caso de los pueblos afrocosteños – especialmente de la Llanada costaquiense, pero los límites son ficticios – tales afectos vinculados al vaivén de la músicaailable muestran un lugar central y tienen fuerza cultural e histórica; tal y como traté de hacer notar en el repaso de las experiencias en pleamar. Aquí me refiero específicamente a la alegría.

A lo largo del viaje se ha constatado que la alegría – como cualquier otro afecto – es ineludiblemente una *alegría encarnada*. Es sentida en la experiencia sensible de cuerpos concretos, experimentada tal-como-los-hace-sentir. Como anoté en su momento, su gran contenido energético y vivificante impulsa a la acción. En tal sentido, Spinoza enfatiza: «cada cosa, en cuanto está en ella, se esfuerza por perseverar en su ser»;⁸ y cuando el cuerpo *anima-mens* se concibe a sí mismo y siente su potencia de perseverarse y actuar, se *alegra*. De ahí que, siguiendo sus argumentos, la Alegría se encumbra como el afecto con mayor potencialidad para

⁷ Josep Ma. Fericgla «Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones», *Opina Síntesis*, no. 94 (2000); David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999), 9.

⁸ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, III, proposición 6.

perseverarnos en la existencia, para sostenernos en la vida en un mundo repleto de contrariedades y fuerzas que nos superan. De ahí que la alegría no sea mero adjetivo emocional, en todo caso, es un gerundio, porque nos ayuda a mantenernos en movimiento. Bien dice Marina que «pretendemos utilizar nuestros afectos como utilizamos el mar. No podemos alterar sus mareas, ni el encrespamiento de su oleaje, pero podemos utilizar su fuerza para navegar».⁹ Así, la alegría puede considerarse como la corriente oceánica que tiene una gran fuerza e intensidad energética para impulsarnos a seguir andando en compañía.

Por ello, es dable *sumergirnos* un poco más en ella, atendiendo a sus manifestaciones externas y también tomando la contracorriente de sus antónimos y afectos contrarios. Con esto es posible ampliar la condición fundamental que tiene tal afecto en el sentir auro-corporal de la gente afrocosteña, y reconocer que la «simple alegría» fluye en y con otras corrientes afectivas –contrarias o similares–, constelando un movimiento compuesto por una gama amplia de intensidades y en cuyo seno ella, la alegría, adquiere sentido.

Constelaciones de la alegría (afrocosteña)

Al adentrarse en la fuerza cultural de la alegría afrocosteña se delinearán otros afectos que se emparentan con ella, pues:

[...] al estudiar una cultura es difícil comprender un sentimiento aislado, porque cada uno forma parte de un entramado afectivo muy complejo, lleno de sinergias y reciprocidades, en el que intervienen las creencias, los valores, las esperanzas y los miedos de esa sociedad.¹⁰

Así, la alegría de la música tropical se teje en las personas afrocosteñas al vaivén de otros sentimientos y emociones hermanados, los cuales se convocan en las letras de sus cumbias, boleros y corridos; pero también hacen parte de sus propios

⁹ J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 209.

¹⁰ Takeo Doi, parafraseado en J. A. Marina, *El laberinto sentimental*, 38.

relatos de experiencias aurales y sentidas, sus comentarios a videoclips o sus respuestas directas en torno al por qué les gusta esta músicaailable.

El *Diccionario de los sentimientos* me ha valido como una valiosa herramienta durante todo el viaje, en tanto recoge los nombres de distintas experiencias afectivas. Ahora lo vuelvo a tomar abrirme más a la constelación afectiva de esta alegría costeña. De acuerdo con su cartografía –basada en una metodología y nomenclatura–,¹¹ la alegría, como cualquier otro afecto, se agrupa alrededor de ciertas *representaciones semánticas básicas* (RSB), en las que aparecen y se asocian distintos términos sentimentales. Dichas representaciones básicas tienen cinco dimensiones evaluativas, con sus respectivos polos positivos y negativos, organizando también un *ordo amoris* que jerarquiza al objeto afectante, en este caso, la escucha de la música tropical costeña. Hay que recordar que dichas dimensiones evaluativas se vivencian directamente, sin necesariamente recurrir a procesos de pensamiento.

Si seguimos el mapeo que ofrece el *Diccionario de los sentimientos*, veremos que la alegría que provoca la música tropical costeña se constela en las siguientes dimensiones:

- i. De significancia. En este caso, la escucha de tal música transita de lo más relevante, importante, interesante, al polo opuesto de lo indiferente, irrelevante y sin interés.
- ii. Hedónica. Que va del deleite, placer, satisfacción, bienestar y agrado por escuchar esa expresión musical, al disgusto, descontento, fatiga, irritación y sufrimiento.
- iii. De activación o desactivación. Como las mismas palabras indican, va de la estimulación y el impulso que da para moverse, a la inhibición, la pasividad y la depresión.

¹¹ José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 427-450.

- iv. De acercamiento y alejamiento. Por lo mismo, la escucha de la música tropical hace que la experiencia afectiva de quien escuche transite del polo mayor de atracción al de la aversión, la repugnancia, fobia e, incluso, la agresión.
- v. De aprecio y desprecio. Lo cual se vincula con las normas morales y culturales de los grupos concretos. En esta dimensión, la escucha de la tropical costeña es jerarquizada a partir de una valoración que parte de lo bueno, lo respetable, para ir descendiendo al plano de lo malo y censurable.

Mis registros del trayecto seguido confirman que la experiencia de la gente afrocosteña con respecto de la música tropical, se vivencian a partir de las dimensiones evaluativas positivas. Puede decirse, por tanto, que la intensidad con que la sienten no se limita a una cuestión de magnitud. El tono, uno de los criterios de intensidad en la propuesta de Rosaldo, está dado por dichas constelaciones, su alegría es plenitud expansiva de la experiencia. Con su relevancia, el bienestar y el placer que provoca, su función activadora, la atracción que despierta y el papel que tiene en sus prácticas cotidianas, podemos verla, entonces, como un anuncio de la vida triunfando: ampliación del espíritu, vitalidad del cuerpo, vidas andando en un acto continuo.

Y si la música tropical costeña es sentida y cualificada como 'alegre', es porque se valora como importante (*se me reinicia la vida*, dijo Isaac; *es parte de la esencia cultural de nuestras comunidades*, mencionó Librada); impulsa a la acción (*siento ganas de trabajar, me dan ganas de bailar y de hacer el aseo*, comentaron Martín y Graciela); le perseguimos y nos atrae (*puse estas canciones para recordar*, se lee en los comentarios a videoclips), nos activa y estimula por su contenido energético (*me inspira a salir adelante, me provoca entusiasmo y energía*, respondieron Eleazar y Eloisa).

También quedó claro que la alegría puede tener variaciones en cuanto a la evaluación moral y cultural de la misma – como discutiré más adelante –. Lo que

quiero enfatizar con el alcance anterior es que la alegría no puede existir ni entenderse sin sus contrarios. No es posible que impulse a la acción si previamente no nos hallamos en un estado de reposo, de pasividad, incluso de depresión, al cual podemos volver tarde o temprano – y procuraremos nuevamente la alegría –. Por eso su constelación se relaciona con sus afectos contrapuestos: la tristeza, el desgano, el aburrimiento, el dolor, la pena, la nostalgia, el sufrimiento, el enfado, etcétera. De estos últimos, quiero explorar los que aparecen bajo el cielo costeño y que también se enlazan con la experiencia afectiva de la música tropical costeña, para luego intercalarlos poco a poco con sus antónimos.

En primer lugar, la alegría se emparenta con *el gusto*. En la Costa Chica, especialmente entre la población morena, el gusto no solo alude al sentido del mismo nombre o a su percepción sensible. Como anoté antes, el gusto es una *apasionada* determinación con la que se toman decisiones en la vida. Escuchar cumbias y boleros «por mero gusto», quiere decir que se escuchan porque así se decidió, y no hay ni una duda ni vacilación al respecto (por eso puede hermanarse con el *descaro* o el *orgullo*, que por ahora no vienen a cuento). El gusto alude al «ejercicio de la voluntad para vivir según los principios individuales, independientemente de las consecuencias que vengan».¹² Al igual que la alegría, es un afecto que activa, que pro-voca un impulso ante el cual se asume plena responsabilidad. Por ello, su valoración cultural puede ser ambigua: «tu quisiste, fue tu gusto». Aquí no dejo de pensar en que *querer* se enlaza con *buscar*.

De la mano del gusto, viene *el gozo*. Verbalizado, *gozar* es una experiencia afectiva ampliamente convocada en las letras de la música tropical: «¡cómo gozan!», «¡gózala!», «¡a gozar!», son interjecciones frecuentes en las presentaciones de los grupos en vivo. Se hermana con la alegría – nos dice el diccionario sentimental –, en tanto el gozo se da cuando se cumplen nuestras expectativas o deseos, lo que se

¹² Eduardo Añorve Zapata, «Suspiro con tiranía (rastros del cimarronaje en la copla popular de mujeres de la Costa Chica)», en *Los Hijos del Machomula* (Chilpancingo: Edición del Autor, 2011), 175. En este ensayo, el autor analiza algunos afectos valorados socialmente, sobre todo entre las mujeres mayores: el *gusto*, la *insolencia*, el *orgullo*, y el *igualarse*.

acompaña con una impresión de ligereza y ensanchamiento del ánimo. En el contexto de la experiencia músico-bailable, evidentemente el gozo alude más explícitamente al placer de mover el cuerpo: darle *gusto al gusto* provoca gozo, un animoso *disfrute* (cosechar el fruto) de la música y el baile en compañía de los otros. Aquí hace su aparición la *arrechura*, una experiencia afectiva específicamente afrocosteña, que nos habla de la alegría y el goce del propio cuerpo en contextos festivos y que, al intensificar su tono erotizado, deviene en *putería* – como desarrollé más ampliamente en otro capítulo, y a lo que volveré después –.

De intensidad más moderada, *el contento* hace parte de la constelación de la alegría costeña. Canciones que *contentan*, recuerdos que ponen *contento* el corazón, protagonistas de las letras que se *encontentan* mutuamente cuando salen a bailar... El contento comparte con los sentimientos anteriores una experiencia de satisfacción (cuando cumplimos un deseo o gusto), y procede del latín *contentus* que significa «satisfecho». La *arrechura* y el gozo se dan sí en la satisfacción, pero pareciera que invocan a más, que propician la búsqueda de más experiencias del mismo tipo. El contento parecería decir: «así con esto se está bien», como quien se acomoda en su sitio. Es un sentimiento paciente, que parece no tener un componente energético tan intenso como la *arrechura*.

Entre los afectos antónimos que quiero mencionar se encuentran: el *disgusto*, el *descontento* y el *enfado*. El primero nos habla de una experiencia valorada negativamente, que produce *incomodidad*, que resulta molesta y por ello queremos eludir. El descontento, además de la incomodidad, nos habla de *insatisfacción*, de un no-hallarse bien. Activan un movimiento de alejamiento y también de activación física, pero para concretar el rechazo. Como anoté páginas atrás, el enfado en su acepción costeña es más pariente del *aburrimiento* que del *enojo*. Una situación que se repite y que en la repetición cansa o fastidia, es también una situación que enfada. «Ya me enfadó la música», puede decirse cuando ya no se está de humor para escucharla, y es necesario quitarla, cambiarla o dirigir la atención a otra actividad.

Otro es la *tristeza*. Como dijo Spinoza, la tristeza inhibe las potencias de actuar, nubla el ánimo; puede sumir a la persona triste en una fosa de pasividad y quietud; merma el *conatus*, y por eso, hay que prestarle tanta atención. Ahí donde la alegría ensancha el ánimo, la tristeza le arroja peso, lo oprime – como la *angustia*, que proviene de «angosto» –. Como se registró a lo largo de este transitar, en la música tropical costeña se entrecruzan afectos aparentemente contradictorios. Más allá de las concepciones del amor romántico (sufrido, heterosexual, posesivo), los boleros costeños hacen de los antónimos de la alegría – y de sus afectos hermanos – los temas principales de sus letras, con las que evocan una amplia gama de estados afectivos que combinan la pérdida con las ganas de vivir, y esta con los dolores de la existencia y los deseos y anhelos insatisfechos.

Un antónimo de la activación me lo dio Natividad, una mujer de El Ciruelo, quien me dijo que la música alegre y *consuela*. Regreso al diccionario para notar que el consuelo es una forma de alivio tierno, que se relaciona con la calma. Entonces, se busca consuelo ante lo que intranquiliza, lo que causa incertidumbre, necesidad, dolor o sufrimiento (y según el diccionario sentimental, el *desconsuelo* es un mal que no tiene alivio). Por lo general, el consuelo es de algo externo que nos abraza, sosiega y alivia: una madre, un amigo, el mar o la canción. Pero el consuelo no alborota el ánimo, sino que lo apacigua. Por eso es pariente cercano de la tranquilidad.

La música tropical puede consolar las penas cuando, a cientos o miles de kilómetros de su costa y su familia, quienes la escuchan lo hacen al verse invadidos por la *nostalgia*; o al escucharla, les asalta la *añoranza* de pronto. Este último término proviene del catalán *enyorar*, y este del latín *ingorare*, con lo que la añoranza nos habla del sentimiento que se agolpa cuando no sabemos dónde está alguien, ignoramos sus caminos tomados o no tenemos noticias de la gente querida. Mientras que la nostalgia es una experiencia afectiva que se produce por la lejanía de un bien – una persona, un lugar, una situación –, algo tenido por perdido o ausente. Su etimología proviene de *nostos* ('regreso') y *algios* ('dolor'); es decir, es un ansia del

regreso que resulta dolorosa.¹³ Tal vez por eso Los Cumbieros del Sur lloran cantando en *Sufriendo por ti*: «ya no soporto esta ausencia/ y esta nostalgia también/ si no muero de tristeza / pero loco quedaré». No es exagerado decir entonces que las cumbias y los boleros –esa expresión sufriente, como dice Añorve– son paliativos, incluso apotropaicos: alejan los males. Y aquí recuerdo –gracias a Marina y López Penas– que el sufrimiento es un afecto negativo que tiene muchos desencadenantes: una desgracia (propia o ajena), un fracaso, una humillación, un abandono, la lejanía de lo querido y la ausencia.

En un tono distinto de la dilatación del ánimo en términos positivos, la *diversión* tiene un componente energético muy intenso, y por eso puede acompañarse bien de la alegría y es un eficaz combate contra el aburrimiento; aunque no sirve para consolar ni paliar la nostalgia. La diversión suele relacionarse con palabras como ‘gracioso’ o ‘cómico’, y se exterioriza con la expresión estrepitosa de la risa y los griteríos. Sin embargo, aunque en los festejos donde se da cita la música tropical costeña la diversión puede tener un lugar especial, no tiene que ver con la *comicidad* frastera. Como dije antes, las canciones tropicales bien pueden divertir –en ese contexto festivo– pero no son cómicas (aunque puedan tener letras chuscas). En la experiencia afrocosteña, la diversión, más bien, se emparenta con el *júbilo*: ambas nos hablan de una experiencia positiva, son afectos expansivos que ensanchan el ánimo –como la alegría–y que tienen un carácter profundamente social: se dan en la interacción con otros, de ahí que las risas que les acompañan suelen contagiarse colectivamente. Sin embargo, se valen mucho de la novedad y la sorpresa, por eso la rutina y la repetición incesante pueden contrariarles.

De acuerdo con los relatos recogidos, la música tropical es importante porque sirve para «divertir un rato», «consolar», «pasarla bien», «alegrar la vida». Esto quiere decir que promueve un espacio –imaginario o real– en el cual las penas, tristezas y cansancios pueden ser suspendidos, momentáneamente. El valor de *alegre*

¹³ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 278, 277, 441.

que se le asigna a la música tropical depende precisamente de la necesidad originaria y constitutiva de contrarrestar los afectos negativos que merman las potencias de actuar y los deseos de vivir: la debacle justifica la parrada, dice Añorve.

En suma, como quise mostrar en este breve bosquejo de su constelación afectiva, la alegría afrocosteña no aparece de forma aislada, sino que se encuentra constelada con otros afectos similares y contrarios. Desde luego, si la afectividad encarnada es la obra viva de toda vida social, adquiere entonces una enorme complejidad, y lo mismo ocurre con el caso concreto de los pueblos afrocosteños: en la experiencia de un mismo evento festivo donde la música tropical tiene lugar, aparecerá la alegría, la diversión, el contento, el gusto, la arrechura; pero también puede darse cita el enojo, el aburrimiento —de los más jóvenes—, la añoranza, el consuelo o bien, el cansancio, la decepción, la desilusión, el enojo y hasta la tristeza. Por ejemplo, Isidro —un amigo costeño que vive en la Ciudad de México— me platicó sobre un hombre de El Ciruelo que era un verdadero entusiasta de la música tropical y que, antes de morir, dejó indicaciones para que sonaran sus piezas favoritas por los altavoces del pueblo el día que él partiera de este mundo; y así se hizo. Muy seguramente la alegría no hizo su aparición aquí, menos la arrechura ni el gozo; más bien, el ambiente estuvo cargado de solemnidad, pena, cariño y sentimiento religioso.

Ningún afecto puede monopolizar por completo la experiencia de la afectividad encarnada, ni subjetiva ni en resonancia colectiva. No pretendo decir que la gente afrocosteña *es un pueblo alegre* y que, por eso, su música lo es también.¹⁴ Muy al contrario, quiero enfatizar —las veces necesarias— que sus experiencias afectivas son altamente diversas en coloración, tono e intensidad; que los afectos nos hablan del cuerpo-tal-como-lo-sentimos, y los sentimos en su existir, andándose;

¹⁴ Esta aclaración es muy importante porque, para el caso de los pueblos negros de la Costa Chica, se han elaborado varios estudios que destacan su supuesto *ethos violento* y una propensión (casi *natural*) a la violencia, la ira y la agresividad. Aunque aquí no desarrollo estos afectos, no niego su presencia —la cual, de nuevo, responde a procesos históricos específicos y biografías particulares— pero enfatizo que ningún afecto (emoción, sentimiento) puede monopolizar su existencia (en términos ontológicos) ni su experiencia afectiva.

moviéndose, fluctuando, balanceándose, germinando constantemente en el entramado de las intersecciones sociales que ocupamos —para recordar aquí a Rosaldo—. Pero, al tratarse específicamente de la música tropical, las personas costeñas morenas colocan en un primer plano la relevancia social de la alegría o, con otras palabras, la constelada intensidad afectiva de *su* alegría; y por esto, la fuerza cultural que tiene para ellos y ellas esta músicaailable.

Aunque se haya repetido muchas veces que la alegría (afrocosteña) es encarnada, estoy refiriéndome a lo que he insistido desde el inicio: que la experiencia afectiva y sensible se da *desde, con y en* el cuerpo. Lo cual no quiere decir que la alegría encarnada tenga una relación mecánica con una corporalidad específica (no blanca, en este caso). La cualidad de *encarnada* no redundaría mecánica y simplistamente en la presencia de un color de piel o de tal o cual movimiento corporal. La asociación de los cuerpos no-blancos con la alegría y la carne se da a través de procesos históricos e ideológicos específicos, dando sustento a la conformación de un imaginario racista y una serie de discursos racializantes que se escapan de la administración de los grupos subalternizados. Este punto es lo que me interesa recobrar de la bitácora del viaje que he realizado hasta aquí.

Cimarronear la escucha: la alegría y las jerarquías (opresiones) constitutivas

En varios momentos insistí que la alegría, el baile y la música fueron constituidos y asignados como atributos esenciales —otro tipo de marcadores raciales— de los pueblos negro-africanos y sus descendientes. Vuelvo a recordar a Ibn Khaldun, quien insistió en que esas eran sus características principales; o las evocaciones que produce el largometraje de *La Negra*, que a siete siglos del erudito nos presenta un ejemplo actualizado de esa historia única. Sin embargo, también enfatice que, en el caso de la Costa Chica, la misma cadena de asociaciones aparece como un elemento

significativo de su sentido de pertenencia e identificación comunitaria; solo que valorado positivamente, con un sentido distinto.

¿Esto nos habla de un discurso racista de alguna manera internalizado? O, tal vez, ¿es un ejemplo de los modos en que los subalternizados pueden torcer, apropiarse y re-apropiarse de los relatos únicos para conformar sus propias autorrepresentaciones? ¿Lo segundo necesariamente excluye lo primero? Estos cuestionamientos me han recorrido incesantemente, y por este motivo no encontré ni vuelvo a encontrar un modo más adecuado de afrontarlos que a partir de la estrategia heurística, política-metodológica, de la escucha cimarrona.¹⁵

Aunque páginas atrás hice registros de ella, comenzando en la introducción en que ofrezco una breve esquematización, quiero ponerla en práctica otra vez para ampliar más lo que he querido decir con *la racialización de la alegría*. En primer término, la escucha cimarrona no se refiere solo a la percepción sensible del sentido del oído: es, ante todo, «un acto que reconoce la jerarquía constitutiva que antecede a todo género sónico expresivo».¹⁶ Por lo tanto, es principalmente una decisión política – crítica – que abarca tanto a las expresiones músico-dancísticas como a las conversaciones o las entrevistas en contexto de investigación.¹⁷ Mediante la escucha cimarrona se hace más nítida la diferencia, como parte consustancial del mundo que habitamos, que parece gestionarse en relaciones asimétricas y las cuales parten de y contribuyen a re-actualizar las clasificaciones de opuestos: *superior/inferior*, *bueno/malo*, *alto/bajo*, *nosotros/otros*. Y es en esta configuración que se proyectan ciertos cuerpos, sus manifestaciones y discursos (los del polo *perdedor*) hacia los márgenes: *lo abyecto* como lo excluido, lo ambivalente, lo que no cabe ni entra dentro

¹⁵ Si bien ya lo he mencionado anteriormente, reitero que la escucha cimarrona la propongo como una adecuación de lo que Lizette Alegre propone como «escucha híbrida», la cual consiste en un posicionamiento político para dar cuenta del dominio de lo abyecto en el trabajo de investigación. Véase: Lizette Alegre, «Más allá de la abyección aurál. Hacia una escucha híbrida de la diferencia», en *Sonido, escucha y poder*, coords. L. Alegre y Jorge David García (México: FAM-UNAM, 2021), 9-26. Buena parte de lo que aquí señalo hace eco de su trabajo y el de Mario Rufer.

¹⁶ Alegre, «Más allá de la abyección...», 11.

¹⁷ Mario Rufer, «El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial», en *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, coords. S. Corona Berkin y O. Kaltmeier (Barcelona: Gedisa, 2012).

de las clasificaciones hegemónicas preestablecidas, legitimadas y autorizadas, de acuerdo con lo que señala Alegre.¹⁸

En este sentido, puedo atreverme a decir que la antropología es una ciencia caníbal: disecciona y devora a los cuerpos-otros; examina sus más recónditos intersticios con el interés científico como pretexto. El antropólogo o la antropóloga arquetípica se ve obligada a *darle* sentido a los enredos contados por *sus* «sujetos de estudio». Debe *darlo*, porque se asume que no lo tiene, y que solo con un esmerado esfuerzo de ordenamiento y clasificación será posible conocer el «verdadero sentido» de las palabras que se nos dicen, de los sonidos que escuchamos; y entonces presentarlo depurado, limpiísimo de toda contradicción o ambivalencia, en un ensamblaje perfecto con nuestras categorías y conceptos. Al menos, esa es una forma de hacer antropología, un modo clásico, acrítico y conservador.

Pues bien, la escucha cimarrona –o la «escucha híbrida» de Alegre, de la mano de Rufer– se quiere crítica y (auto)consciente de tales ejercicios de purificación disciplinar. Toma el espacio de lo abyecto y, antes que omitir las contradicciones o forzar las ambivalencias para que cobren sentido a oídos antropólogos, debe prestarles atención. Si somos seres mercuriales y la contradicción es constitutiva de nuestro ser *Homo sapiens-demens* –diría Edgar Morin–, esta contradicción también está presente en esos *Otros* que se toman como sujeto de investigación. Y, a su vez, está presente también en sus experiencias afectivas, sus discursos, sus expresiones culturales, sus músicas y danzas. Esta estrategia heurística y política debe abrazar la contradicción, no intentar resolverla, sino permitiendo que afloren los cabos sueltos –parafraseando a Ingold–.

He abrevado de la propuesta de Alegre, pero la escucha cimarrona la planteo como una estrategia para la investigación (crítica) *específica* de las músicas africanas

¹⁸ Para Bruno Latour, por ejemplo, el proyecto de la «modernidad» occidental se caracteriza por un trabajo epistemológico-ideológico para delimitar esferas autónomas y purificadas (naturaleza/cultura; ciencia/sociedad; humano/no humano; entre otras) que redundan en dicotomías donde siempre hay vencedores y vencidos. Por lo tanto, es intrínsecamente asimétrico e injusto: «lo moderno» siempre triunfará sobre «lo tradicional». Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), 27.

y afrodescendientes — *músicas mulatas*, como les llama Quintero; o *músicas criollas*, como les nombra Añorve —, aunque su uso puede ciertamente ser más amplio, como discutiré después. Si esta estrategia busca dar cuenta de las jerarquías constitutivas que anteceden a los fenómenos sónicos, aquí las he entendido también como opresiones constitutivas, en tanto se trata de poblaciones históricamente violentadas en múltiples sentidos. El adjetivo de ‘cimarrona’ no es arbitrario, y nuevamente Ibn Khaldun nos ofrece una pista: el erudito añadía, a la supuestamente *innata* musicalidad y *estupidez* de los pueblos negros, la alegría y la satisfacción carnal, a las cuales consideraba como resultado «de la dilatación y difusión de su espíritu animal». ¹⁹ Este fue otro punto de partida que ahora recabo, tratando de ampliarlo más.

Una perspectiva multidimensional del poder y la opresión

El *Diccionario de Autoridades* consigna que, para la Nueva España de 1729, la palabra ‘cimarrón’ era un adjetivo para nombrar a lo indómito, salvaje y montaraz, aplicado a animales y vegetales por igual. Así, se decía de las *plantas cimarronas* cuando crecían libremente sin la intervención ni manipulación humana de ningún tipo. Y se hablaba de *ganado cimarrón* cuando estos animales escapaban y se internaban en el monte, fuera de todo control —lo que aplicaba también con perros, gatos, gallinas, patos, etcétera—.

Como sustantivo, también se nombraban ‘cimarrones/cimarronas’ a las personas que escapaban de condiciones de esclavitud, ya fuese huyendo a parajes alejados —como montes o zonas selváticas de difícil acceso— o internándose entre las multitudes de las capitales nacientes. Cuando el cimarrón se verbaliza, aparece el vocablo ‘cimarronear’, que consiste en el escape o la huida física, intelectual, espiritual o simbólica de la opresión. René Depestre le llama a este acto de huida

¹⁹ Tidiane N’Diaye, *O genocidio ocultado. Investigação histórica sobre o tráfico negreiro árabo-muçulmano* (Lisboa: Gradiva, 2008), 43.

cimarronaje cultural: un «movimiento en legítima defensa» y una «explosión de salud creadora»:

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. [...] 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.²⁰

Como anoté al inicio de esta travesía, José Arrom sostiene que ‘cimarrón’ proviene de una palabra tahíña (‘símaran’) que significa *flecha fugitiva*. La metáfora se vuelve preciosa porque no solo nombra el acto de una fuga física – como flecha que atraviesa el cielo – sino de una fuga interna, afectiva y simbólica: inventarse y re-crearse para eludir la doma violenta a manos del control de los amos. En las jerarquías –y opresiones– constitutivas, Alegre nos recuerda que los sujetos subalternizados (y alterificados negativamente) no administran el lenguaje del discurso hegemónico que les representa y que pretende «capturarles». Sin embargo, pueden torcerlo, parodiarlo, revertirlo y subvertirlo en sus propios términos. Precisamente, en eso consiste el cimarronaje cultural o el acto de cimarronear: son actos creativos, de subversión; pero también de negociación y mimesis con los poderes dominantes. El cimarrón, la cimarrona y el cimarronear son siempre

²⁰ René Depestre, «Saludo y despedida a la negritud», en *África en América Latina*, rel. Manuel Moreno Fraginals (México: Unesco-Siglo XXI, 1977), 346, las cursivas son mías.

ambivalentes, y actúan también en el plano de las contradicciones y el exceso prescriptivo.

Por lo menos, así fue como les tomé en el marco de la escucha cimarrona. Con esta metáfora que adjetiva la escucha no estoy refiriéndome a un acto político de ella que pretende hallar en el Otro los rastros de resistencia y bravura, tan propios de las caracterizaciones más difundidas del Cimarrón (con mayúscula y en masculino). Ello sería caer en las turbulencias de las concepciones estereotipadas y normativas. Y es que la escucha cimarrona está orientada a ser, necesariamente, crítica y autovigilante de la reproducción de estereotipos sobre los otros, y más específicamente sobre *lo negro* y *lo afro*. Siguiendo con la metáfora, lo cimarrón se fuga, huye cual flecha de cualquier discurso que quiera capturarlo, así sea el propio discurso que exalta su huida.

Una escucha *peona del opresor* —es decir, la escucha purificada que critica Alegre— es aquella que intenta capturar al Otro en un discurso legible-audible, autorizado y legitimado de acuerdo a la disciplina en cuestión —la antropología, en este caso—; sin importar que con ello se imponga, borre y silencie deliberadamente a los otros. Por ejemplo, ese fue el intento temprano que yo misma hice cuando escuché decir por primera vez a las personas afrocosteñas que la música tropical les gusta *porque es alegre*. ¡Qué insulto para el proceso reivindicatorio antirracista! ¡Qué atropello para la memoria de Fanon! Pero abrazar las contradicciones posibilita deshacerse de esos (falaces) reclamos.

Conforme fui descubriendo y confeccionando la estrategia que aquí he puesto en práctica, pude cuestionarme hondamente por qué resulta tan chocante admitir que la alegría tiene un lugar especial en la experiencia musical de la música tropical afrocosteña. El problema está en que lo primero que nos salta —al escuchar sus respuestas a las entrevistas, o prestarle atención a las letras, títulos y videos de las cumbias y boleros— es la sombra de la *alegría racializada*. Es decir, una alegría vinculada específicamente con los cuerpos no-blancos, *racializados como negros* y, por ende, negativa: una alegría *animalizada*.

En eco con la propuesta de Rosaldo, vuelvo a confirmar que el abordaje de las prácticas culturales de cualquier grupo o fenómeno sociohistórico debe considerar a las experiencias afectivas como «actos situados» *en y a través* de las intersecciones transitadas de las personas; lo que quiere decir que, aunque en términos culturales una experiencia afectiva pueda tener resonancia colectiva (en este caso, el que la música tropical costeña sea compartida y enlace el sentir de la gente afrocosteña), esta no será homogénea, pues dependerá de varios criterios: la memoria de quien escucha —es decir, su particular biografía—, el humor del día, la personalidad, la edad, el sexo, el género, la orientación sexual, las creencias religiosas, el rol que se tome en la sociedad, el estatus, etcétera. Por este motivo, enfatizo nuevamente la cualidad intransportable (su *qualia*) de su experiencia aural y corporal, a la cual me acerqué a través de sus propias maneras de traducirla en palabras.

Constantemente se confirmó que la indagación de la experiencia afectiva suscitada por la música tropical costeña —tal como aquí presento— exige una particular base epistemológica: la naturaleza multidimensional de la opresión. Pero, a diferencia de otros enfoques y sin hacer a un lado el carácter multidimensional del poder (y la opresión), me avoqué a explorarlo en la misma experiencia encarnada, tratando de no caer en el riesgo común de segmentar las experiencias situadas de las personas subalternizadas como si fueran distintas vetas-componentes que luego se conectan —por el esfuerzo de la analista—.

Dado que las jerarquías y las opresiones nos atraviesan y sus efectos se *sienten* como un todo, la escucha cimarrona me permitió reconocer estas fundiciones —muchas veces amorfas— que se desparraman en múltiples aspectos de nuestra vida. Como señalan Aph Ko y Syl Ko,²¹ no vivimos la experiencia de, por ejemplo, *ser mujer + no-blanca + sin capital económico + neurodivergente*, como si pudieran ser

²¹ Para un desarrollo más amplio de esta propuesta puede consultarse: Aph Ko, *Racism as zoological witchcraft* (Brooklyn: Lantern Books, 2019).

«etiquetas» separables y delimitadas; en nuestro vivir la experiencia se da en el enredo que el cuerpo siente y a partir del cual cobra existencia para nosotros.

Un acercamiento que fragmenta esta experiencia encarnada resulta infértil — aunque sin duda, mucho más sencillo —, aunque tratemos de volver a unir las distintas *caras*. Para recurrir otra vez a las hermanas Ko: se vuelve necesario trascender el «pensamiento disciplinar», dado a segmentar la realidad en cotos aislados, lo que para ellas es herencia del proyecto de la modernidad y, además, de la colonialidad. Por ello, lo que enseguida intento hacer en este varadero, es abordar algunos alcances más sobre el poder y la opresión que ha atravesado a la música tropical y a la alegría afrocosteña. Retomo la expresión de *anatomía de la opresión* de las hermanas Ko para dar una última revisión al problema de su racialización.

Alegría racializada, alegría animalizada

Nuevamente viene a mi auxilio el *Diccionario de Autoridades*. Según se consigna, para 1726, el término ‘bozal’ ya era ampliamente utilizado para hacer referencia a ciertos artefactos de control colocados en los cuerpos de perros, burros y becerros; para que no mordieran, no se detuvieran a comer o no mamaran de sus madres — respectivamente —. Pero ‘bozal’ también era el epíteto dado a *las negras y los negros* traídos directamente de África (es decir, sin pasar por Europa u otras colonias americanas), quienes no estaban educados ni evangelizados — en oposición a los ‘ladinos’ —. De ahí, dicho término se extendió a cualquier persona *rústica e inculta* que necesita ser *pulida* y controlada. Estas tres acepciones guardan estrecha relación con otra palabra: *animal*. Un ‘animal’ — nos dice el mismo diccionario — es un cuerpo animado, y de todos ellos el principal es el hombre «porque es racional», siendo el resto: «incultos», «brutos», «bestias». Por oposición a lo racional, el uso de ‘animal’ se extendió al hombre grosero, tosco y torpe.

Estas definiciones, aunque elementales, permiten entender que el uso de *animal* se da en oposición constitutiva del *humano*. Lo ‘humano’ parece que no solamente excluye a seres de otras especies distintas al *Homo sapiens*, sino que también abyecta a aquellos ‘hombres’ que no cumplen con los requisitos del uso del raciocinio, los modales, la educación y la cristiandad. En sentido spinoziano, expulsa de los cuerpos el *anima-mens*; cuerpos que no cumplen con los requisitos de lo blanco. Así asentado, queda manifiesto que la cualidad de *humano* está reservada para un solo tipo de seres, quienes, además, son los definidores de las propias categorías que les exaltan. Aquí podemos notar la primerísima jerarquía constitutiva: humano/animal. Syl Ko anota al respecto:

La separación humano-animal es el fundamento ideológico subyacente al marco de la supremacía blanca. La noción negativa de «lo animal» es el ancla de este sistema. «Blanca» no es solo la raza superior; es también un modo superior de ser. Residiendo en la cima de la jerarquía racial está el humano blanco, donde la especie y la raza coinciden para crear el ser dominante. Descansando en el fondo como el opuesto abyecto de lo humano, de la blanquitud, está la noción (necesariamente) nebulosa de «el animal».²²

Pero ahora, ¿cómo y por qué se enredan *animal* y *raza*? ¿Por qué la escucha cimarrona puede traerlo a cuento? Para varios autores que entrecruzan los Estudios Críticos de la Raza y los Estudios Críticos Animales, hay una clarísima correlación entre la animalidad y la racialización. En algún momento mencioné que los procesos de racialización para africanos y sus descendientes operan a partir de la asignación de marcadores constitutivos de sus cuerpos, los cuales –arbitrariamente– son el color de la piel (la cantidad de melanina en el cuerpo), la forma del cabello y el tamaño de las partes del cuerpo (labios, nariz, nalgas, órganos sexuales externos); además de elementos supuestamente característicos de *su naturaleza*, como la sensualidad desbordada, la falta de inteligencia, la propensión a dominarse por las

²² Syl Ko, «Abordar el racismo requiere abordar la situación de los animales», en A. Ko y S. Ko, *Aphro-ismo* (Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021), 104, las cursivas son mías.

pasiones y un apetito sexual voraz. Si para el pensamiento racista –sobre todo el clásico o científico– los pueblos negros se ubican en la escala más baja de los pueblos del mundo, y si la jerarquía prístina tiene de parámetro la diferenciación *humano/animal*, entonces su lugar en esa escala se debe a su cercanía con la naturaleza, que es otra forma de decir: su cercanía con la animalidad.

Por otro lado, si la *razón* se asumió como rasgo privativo de lo humano, esta se les negó a las personas racializadas no-blancas, por ocupar los peldaños más bajos de tal jerarquía. Lo mismo se hizo con las mujeres y las infancias (que, si son blancas, la tienen en potencia). Se le negó también, primordialmente, al resto de acompañantes del reino *animalia*. Pero también le fue negada –o por lo menos, disminuida– a las personas poco instruidas, campesinas, la *servidumbre* y las pertenecientes a los estratos más *bajos* de la sociedad. Por este motivo, recalca Aph Ko, la supremacía blanca²³ se valió de la animalización de los Otros, como un modo no solo de marcar distanciamiento y de constituirse como *superior*, sino como una perversa forma de justificar la violencia contra ellos.

En este sentido, se entiende que los animales han sido *animalizados*. Es decir, a través de un proceso histórico-ideológico de larga data, fueron acomodados en un determinado orden tecno-bio-físico-social²⁴ que les ubica por debajo de *lo humano*, humano que –como Adán del Génesis– toma potestad de sus cuerpos y destinos. De tal modo que aquellos Otros-*Homo sapiens* que no empatan ni se corresponden con el ideal humano –que ya a estas alturas queda claro que es el *blanco*–son arrojados a un espacio de lo animal, de lo sub-humano o menos que humano.

²³ Para la autora, la *supremacía blanca* no es solo un «sistema», un «orden» o una «institución» fabricada específicamente para beneficiar a los blancos con el control del poder y de los recursos materiales. Más allá, considera que se trata de «una fuerza viva, insidiosa, expansiva y colonial que trabaja para ‘meterse dentro’, consumir y destruir». Aph Ko, *Racism as...*, 3.

²⁴ Iván Darío Ávila define al especismo en este sentido: una «máquina jerarquizante», «un orden que involucra un extenso conjunto de relaciones naturo-culturales interespecíficas, dispositivos simbólicos y tecnológicos, distribuciones espaciales, afectaciones de los cuerpos, entre otros elementos. Orden que re/produce la sistemática subordinación, sujeción y explotación animal y que se basa en la dicotomía humano/animal». Iván D. Ávila Gaitán, *Rebelión en la granja: Biopolítica, zootecnia y domesticación* (Colombia: Ediciones desde abajo, 2017), 158.

Para las hermanas Ko, aquí es donde radica la fuente-matriz de todas las opresiones, o más bien, la opresión única que posibilita la explotación y el rechazo de los diferentes: las mujeres (cis y trans), las personas queer y no binarias, las personas racializadas no-blancas, los cuerpos *incompletos* o con capacidades diferentes, los no cristianos, los empobrecidos, los inmigrantes, los trabajadores, los campesinos, los «locos» y neurodiversos, los incultos (y un largo etcétera). Todos estos cuerpos habitan y comparten el espacio de lo menos-que-humano; siendo constituyentes y constituidos en la oposición con lo plenamente-humano: el hombre blanco, adulto, cis-heteronormado, heterosexual, físicamente «completo», preferiblemente cristiano, con capital económico, culto y demás.²⁵

En el caso de la racialización de las personas afrocosteñas y su música, esta matriz fundida de la opresión, que integra el proceso de animalización, tiene una larga data. Como señala Claire Jean Kim:

La supremacía blanca ha estado tan interesada en animalizar a los no-blancos durante los últimos siglos, ha hecho un uso tan productivo de esta asociación, que tal vez ha parecido el camino más seguro para los estudios raciales denunciar la asociación y apartarla de la vista, en lugar de explorar el aterrador espacio de abyección que une a los pueblos racializados y a las criaturas animalizadas.²⁶

La mentalidad y el discurso reproducidos por la historia única dibujan a los africanos, africanas y afrodescendientes en el marco de una subespeciación (menos-que-humanos), en que su *animalidad* se expresa en su hípersensualidad, como seres hípersexualizados, con la música y el deseo de bailar *en la sangre*, cual ritmo ancestral y perenne corriendo por sus venas. Los encierra – nos dice Mbembe – en un *imperio*

²⁵ «Blancx no es un color. El blanco es una definición política, que representa los privilegios históricos, políticos y sociales de determinado grupo que tiene acceso a estructuras e instituciones dominantes de la sociedad. La blancura representa la realidad y la historia de un grupo determinado. Cuando hablamos de lo que significa ser blanco, entonces hablamos de política y ciertamente no de biología», Grada Kilomba, citado en Yos Piña Narváez, «No soy queer, soy negrx», en *No existe sexo sin racialización*, eds. Leticia Rojas y Francisco Godoy (Madrid: Colectivo Ayllu Matadero/Centro De Residencias Art, 2017), 38.

²⁶ Claire Jane Kim, «Foreword», en Aph Ko, *Racism as...*, xi.

de la alegría, condenados a la obligación del gozo; un gozo que, por su procacidad, se censura. Lo que enfatizo es que la asociación con las *bajas pasiones* que históricamente se pensaron como opuestas a la razón (las añejas dicotomías *mente/cuerpo*, o *razón/emoción*, así lo muestran), está fundida con su animalización y con la carga moral impuesta por el cristianismo, como discuto a continuación.

La propuesta de Alegre —la escucha híbrida— se instala en combatir el espacio de lo abyecto, y la escucha cimarrona también explora ese «aterrador espacio» para entender los procesos que convierten a ciertas expresiones musicales (especialmente si son músico-bailables) en no deseables, rechazadas y proscritas del espacio de lo audible-legitimado. El adjetivo ‘cimarrona’ lo recupero con un uso metafórico para dar cuenta de cómo lo abyectado se escapa de las «capturas» del discurso; sin hacer a un lado la experiencia histórica de la esclavización de las personas africanas y sus descendientes en diáspora, y al re-actualizado racismo con el que se enfrentan hoy en día. Se opone y va a contrapunto de las expresiones de esa supremacía blanco-mestiza que se extiende violentamente también hacia otras criaturas y los mundos que habitan. Porque —recordemos— cimarronas fueron también las yerbas y las vacas.

Lo cimarrón tiende a romper la asociación con las *bajas pasiones* que históricamente se atribuyeron a los afrodescendientes, en este caso, a quienes habitan la Costa Chica. Tales supuestas *propensiones sensibles* se pensaron como opuestas a la razón (las añejas dicotomías *mente/cuerpo*, o *razón/emoción*, así lo muestran), y fueron fundidas con su animalización y con la carga moral y religiosa impuesta a lo largo de su historia.

Sin temor de Dios. La alegría y la fiesta del cuerpo

Zeb Tortorici me lleva a traer otra atribución registrada en el *Diccionario de Autoridades*: lo ‘bestial’. El autor nos dice que las definiciones tempranas relacionaban dicha palabra con lo perteneciente a las *bestias* y los *brutos* (y con todo aquello contrario a la razón), cuyas pasiones animales resultaban de los deseos y apetitos del cuerpo (lujurioso). Lo anterior, de uso común en el siglo XVIII, fue expresión de una moral cristiana —sobre todo, vía los escolásticos medievales— que condena el disfrute del cuerpo y concibió a la lujuria como una amenaza destructora del alma.

Tortorici menciona que la comparación de los «apetitos bestiales» de grupos no-blancos con la sexualidad animal tiene sus raíces históricas en los escritos de teólogos como San Agustín y Santo Tomás de Aquino, quienes concebían a los animales (alter humanos) como inherentemente lujuriosos. Al no estar presente la razón en los animales ni en los humanos animalizables —según esta visión—, los hacía más propensos a la lujuria y a la exacerbación de los placeres de la carne.²⁷ La *bestialidad*, por tanto, va en contra de la experiencia trascendental de vivir en Dios, para la cual es necesario despojarse de estos placeres inferiores: exige la regulación del cuerpo (y la mente), y el modelamiento —y la represión— de los sentidos.²⁸

Los pueblos históricamente *menos inclinados* hacia tal regulación corporal y sensorial, al estar más inclinados a los placeres del cuerpo, serían más propensos a la bestialidad y la animalidad: criterios que afinan clasificaciones y jerarquías raciales. Involucran una «economía aflictiva» y del deseo sexual —en palabras de

²⁷ Zeb Tortorici, *Sins against nature: sex & archives in colonial New Spain* (Durham: Duke University Press, 2018), 131-132.

²⁸ Alejandro Rodríguez López, *Iniciación ritual y vida conventual contemporánea: el caso del noviciado franciscano de Tapilula*, Chiapas (tesis de maestría, México: UNAM, 2017), 121. Basta revisar algunos estudios sobre las prácticas ascéticas de monjes, monjas, santos y santas, quienes, a través del dolor y la tortura del cuerpo, se purificaban para consagrarse a Dios y recibir al Espíritu; pues la vida mística aspiraba «hacia la aniquilación de las sensaciones placenteras» y la sublimación de las experiencias sensibles *adecuadas*. Antonio Rubial García y Doris Bieñko, «Los cinco sentidos en la experiencia mística femenina novohispana», en *Cuerpo y religión en el México barroco*, coords. Rubial y Bieñko (México: INAH, 2011), 148.

Alain Corbin— en la que se «reparten» o se asignan propiedades constitutivas que son específicas para dichos grupos.²⁹ De ahí que la empresa colonizadora y evangelizadora implicó también un modelamiento del cuerpo y de los afectos encarnados de los pueblos subalternizados: enseñarles a «dejarse afectar del modo correcto por las cosas correctas».³⁰

Desde los escolásticos medievales ya se hacía una difundida asociación entre el cuerpo-carne y la mujer, por lo que se asumía que su expresividad física y pasional era más fuerte que la de los hombres. Muy prontamente quedó sedimentada la asociación de las mujeres con la carne, la lujuria y la irracionalidad (características de lo animalizable); contrariamente a los hombres, a quienes se identificó con el espíritu, la razón y la fuerza.³¹ En estas jerarquías, y especialmente en las jerarquías raciales, el cuerpo colectivo de la *mujer negra* será el más ajeno al tabú, sujeto al poder del instinto y a «una sólida y animal búsqueda del placer sexual».³² Lo que justificó a colonizadores y esclavistas para hacer toda suerte de aberraciones violentas. La hipersexualización de las mujeres racializadas no-blancas (sobre todo las *negras, prietas y morenas*) continúa formando parte de las fantasías exóticas erótico-coloniales de buena parte de las sociedades occidentales.

Sucedió algo parecido en ciertas vertientes etnológicas norteamericanas del siglo XIX. Como deja ver Tommy J. Curry, los varones negros fueron caracterizados como seres de placer: «el hombre negro es para el hombre blanco lo que la mujer es para el hombre en general». En coordenadas religiosas, el *hombre negro* también estaba sujeto a la animalidad de la carne. Con esto, quedaba asentada su natural inferioridad mental, y su hípermasculinidad impuesta devino ejemplo de la

²⁹ Alain Corbin, «El dominio de la religión», en *Historia del cuerpo (volumen 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, dir. Alain Corbin (Madrid: Taurus, 2005), 77.

³⁰ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 268.

³¹ Caroline Walker Bynum, «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media», en *Fragments para una historia del cuerpo humano. Primera parte*, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Taz (Madrid: Taurus, 1990), 178.

³² Alain Corbin, «El encuentro de los cuerpos», en *Historia del cuerpo (volumen 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, dir. Alain Corbin (Madrid: Taurus, 2005), 186.

masculinidad blanca patologizada.³³ Desde luego, este tipo de creencias descansan en preceptos morales propios del cristianismo, como también precisa el autor.

Volviendo a la época colonial, lo más preocupante de estos seres animalizables y bestiales es que bien fácilmente podían contagiar a «los buenos cristianos» y arrastrarlos con sus garras hacia una vida de pecado y lujuria. Una de las formas más efectivas para incitar al pecado era en sus bailes, jolgorios y festejos; donde se daban cita músicas *profanas* y *diabólicas*, actos soeces y bestiales de todo tipo, bebidas embriagantes y, desde luego, roces entre los cuerpos de esta *gente agreste*. En la época de lo que fue la Nueva España, algunos estudiosos se han interesado por analizar los documentos que registran denuncias a la Santa Inquisición referidas a bailes y canciones prohibidas y censuradas por su contenido pecaminoso.

Un ejemplo lo aporta Pablo González Casanova al revisar ciertas coplas que «representan algunas de las más audaces burlas a la religión», porque evocan «lances sexuales» y se integran a «la brutalidad de los movimientos» del cuerpo.³⁴ Aunque la Iglesia – rectora de la vida social y privada – intentó perseguir y prohibir estos *desmanes musicales*, estos surgían diariamente. Aguirre Beltrán también estudia estos *bailes de negros*, donde se daban cita las personas de los estratos sociales más bajos: negros y mulatos, prostitutas, marineros y broza. Los domingos y fiestas de guardar eran los días propicios para organizar estos eventos masivos que escandalizaban a las autoridades eclesiásticas, los gobernantes y las *buenas familias*, debido a la «excitación dionisiaca» supuestamente característica de los bailes africanos.³⁵

³³ Tommy J. Curry, *The man-not: Race, class, genre, and the dilemmas of black manhood* (Pensilvania: Temple University Press, 2017), 51, 3.

³⁴ Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, (México: FCE, 1958), 65.

³⁵ Gonzalo Aguirre Beltrán, «Bailes de negros», *Desacatos* no. 7 (2001): 153.

Pese a las prohibiciones –y tal vez, incitados por ellas– estos fandangos se hacían de forma recurrente, sin ningún temor de Dios, como espacios donde las las emociones y los cuerpos eran desbordados por el frenesí del baile, la música y las bebidas embriagantes. Hay que señalar que, precisamente, era en estos contextos donde tenía lugar la alegría: sedes fecundas de alegría y desenfado religioso de las almas –como anotó González Casanova–. En la época se daban otros nombres para fandangos y *bailes de negros*, como *cumbés* y *zarambeques*; términos con los que se aludía a festejos bulliciosos, con meneos del cuerpo y gestos *alegres* y *poco decentes*. Ya desde entonces, la alegría propia de personas no-blancas (en este caso, *negras*) se llegó a considerar como una pasión bestial, porque era propia de seres animalizables y, por ende, inferiorizados. En sentido estricto, cualquier afecto expresado por estos cuerpos era inmediatamente concebido como más *salvaje* y menos *puro*.

A diferencia de esta alegría, en la que se experimenta religiosamente (por ejemplo, en la vida mística cristiana) el gozo se constela con otros sentires asociados a lo *dulce*, *tierno*, y *abnegado*; con todo y que pudieran suscitarse arrebatados episodios de experiencias religiosas, los cuales, en cualquier caso, se concibieron como la máxima expresión del amor y la presencia de Dios en la carne. En este sentido, la alegría *característica de los cuerpos negros* es una alegría inferiorizada y empuñada; una superficial satisfacción de los placeres del cuerpo que no puede competir con la elevada alegría virtuosa de los santos.³⁶

³⁶ Algunos análisis sugieren que la existencia de santas y santos *negros* fue posible porque estas figuras místicas lograron superar las *condiciones naturales de su raza*, convirtiéndose así en modelos y ejemplos a seguir durante el proceso de evangelización. Por ejemplo, las principales advocaciones que se promovieron durante los siglos XVII y XVIII fueron: San Benito de Palermo, Santa Ifigenia, San Baltasar, San Martín de Porres y San Elesban. Aquí también cabe hacer mención de San Guinefort, perro lebel santificado (aunque no reconocido por la Iglesia Católica) en la Francia del siglo XII, que fue *elevado* al superar su animalidad demostrando la virtud del sacrificio por los indefensos (un bebé de cuna noble). En ambos casos, la veneración de la excepcionalidad de estos santos y santas refuerza las jerarquías y el lugar concedido a animales y humanos animalizables. Véase, entre otros: Rafael Castañeda García, «Modelos de santidad: devocionarios y hagiografías a San Benito de Palermo en Nueva España», *Studia Historica: Historia Moderna* 38, no. 1 (2016): 39–64; Julio Escoto, «Santos y Cristos negros: espejos del Otro», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 35 (2017): 5–25. Agradezco a Alejandro Rodríguez López por orientarme en esta revisión, y a David A. Varela Trejo por referirme el ejemplo de San Guinefort.

A lo largo de esta historia, poco a poco, la moral cristiana —y el lugar de la supremacía blanca, como apuntan las hermanas Ko— fue filtrándose más explícitamente en el proceso civilizatorio y secularizado del cuerpo, tal como revisa Norbert Elias en su obra monumental dedicada al modelamiento emocional y los modales de mesa, entre otros tópicos, recogiendo de inicio las recomendaciones de urbanidad dadas por Erasmo para «el decoro externo del cuerpo». Si bien, *El proceso de la civilización* tiene un arco histórico muy preciso, es un documento clave para entender muchos aspectos de las sociedades occidentales actuales. En América —y más específicamente, en la zona caribe o las regiones con una fuerte presencia de población de origen africano— el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño, publicado por primera vez en 1853 y reeditado una infinidad de veces, es pariente del escrito por Erasmo en cuanto a la necesidad de una regulación del cuerpo y de la expresión de los afectos y, sobre todo, de establecer límites precisos para el contacto corporal con los otros.

En este escrito queda establecido que un cuerpo sudoroso es un cuerpo impuro, lo mismo que un cuerpo agitado o sobresaltado. Que se espera modestia y gentileza en las señoritas, y una actitud grave y recatada en los ancianos: la afectación visiblemente reconocible no queda bien en nadie. Todos los movimientos del cuerpo deben ser medidos y elegantes; respetuosos en los hombres y pudorosos en las mujeres. Por este motivo, en los bailes no es aceptable ningún tipo de tribulación del ánimo, pues habría que acostumbrarse a reprimir y dominar toda fuerte impresión; ya que las personas cultas y bien educadas —y esa era la función de dicho manual— no se entregan con exceso a ningún sentimiento, menos todavía a los más banales. Carreño sentencia que la música brillante y alegre es la única que puede agradar a las personas incapaces —por falta de educación— de disfrutar de lo sublime del arte.³⁷

³⁷ Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras. Para uso de la juventud de ambos sexos* (edición facsimilar, Nueva York: D. Appleton & Company, 1856).

Dicha regulación ha sido clave en la historia de la cultura occidental, aunque no se haya leído a Carreño; es más, su escrito está orientado y manifiesta criterios afectivos y corporales de una *cultura blanca* —de la blanquitud, más precisamente— que ha dominado la trayectoria occidental. Por ejemplo, Ángel Quintero señala que, en las sociedades americanas marcadas por el «carimbo del racismo», la jerarquía civilización/salvajismo fue somatizada, es decir, expresada por los rasgos entre los cuerpos racializados no-blancos y los blancos; y que al ser el baile de pareja una «actividad social de movimiento y aproximación corporal por excelencia», las fiestas (fandangos, parrandas y jolgorios) se convirtieron en un enclave urgente de regulación. Era urgente frenar esos disfrutes del cuerpo (sus sudoraciones, las respiraciones agitadas, los movimientos impúdicos) no solo por el peligro que representaba para las almas piadosas que pudieran verse arrastradas por tan mala influencia, sino porque esos sitios de desfogue podían culminar con protestas y levantamientos armados. Los modales se convirtieron entonces en una *vía rápida*, al difundirse ampliamente en colegios y escuelas, iglesias y demás sitios públicos, «para instaurar el control de la razón en las pasiones del cuerpo»,³⁸ principalmente en el *cuerpo femenino*.

La alegría de estos cuerpos racializados no resultó entonces solamente inferior, superficial e inadecuada, sino potencialmente peligrosa. Como señala este mismo autor, la peligrosidad del baile «se miraba por el prisma patriarcal, que concebía a la mujer como la encarnación de la naturaleza [...] la fuente principal de las pasiones»,³⁹ y reitero aquí, el cuerpo de la mujer negra se concebía como el más peligroso de todos. Sin regulación, las pasiones y afectos provenientes de estos cuerpos animalizados y bestializados se consideraron los más bajos, en oposición al carácter y la expresión decorosa de los cuerpos blancos canónicos. Sus espacios de baile, fiesta y disfrute no solamente fueron denunciados y perseguidos, sino también

³⁸ Ángel G. Quintero Rivera, «Los modales y el cuerpo», en *La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana* (Buenos Aires: CLACSO, 2020), 388, 377.

³⁹ A. G. Quintero Rivera, «Los modales...», 369.

proscritos del espacio de lo humano, por ser sitio donde las pasiones animales y demoniacas se daban cita.

Cuando reviso esos señalamientos, vuelvo a ubicarme en los espacios de desfogue (como los fandangos o las fiestas multitudinarias) de la Costa Chica y la manera como son condenados por una civilidad, que argumenta se vuelven propicios para el exceso, la violencia y los malos vicios. En más de una ocasión tuve oportunidad de escuchar a un sacerdote de El Ciruelo –entre 2015-2017– que repetía incesantemente en los sermones dominicales que era necesario «apaciguar los deseos de los jóvenes» y combatir los vicios en las fiestas.

Ya sea una argumentación religiosa o secular, lo cierto es que da pautas para comprender más por qué la arrechura se llega a concebir como escandalosa y chocante para la gente frastera, al ser un tipo de alegría voluptuosa que apela directamente al gozo del propio cuerpo (tal-como-se-siente) –un cuerpo no-hegemónico–, y que tiene lugar ahí donde la música tropical, el calor, el sudor y las bebidas espirituosas se conjugan. Y todavía más la putería, conjurada en numerosas cumbias agitadas, muchas de las cuales tienen letras y metáforas que aluden directa y explícitamente al deseo sexual. Pero, como fui insistiendo a lo largo de esta travesía, los afectos más vinculados al placer sensual y erótico del cuerpo no aparecen solos ni monopolizan las experiencias afectivas de las afrocosteñas y los afrocosteños. El sentimiento religioso de las fiestas patronales y procesiones, el sentimiento filial (y materno-paternal), el pudor, la ternura, el sosiego, la esperanza, la ensoñación, la curiosidad... En fin, son parte de sus constelaciones afectivas, que pueden ser inabarcables.

Alegrar un barco. La fuerza cultural de la alegría costeña

Alegrar un barco se dice al quitar peso para aligerar la navegación. Un pesar es un sufrimiento, que oprime y agobia, es decir, que aprieta y contiene. Le llamamos pesadumbre a las penas y pesadillas a los malos sueños. Alegría deriva del latín vulgar *alacer*, que significa «algo vivo o animado», y por eso es un movimiento sentimental expansivo, que impulsa navegar por los oleajes turbulentos o calmados del mundo, que dilata el corazón, ensancha el ánimo, que amplía. La alegría es, como he venido repitiendo, plenitud afectiva de la experiencia.⁴⁰ Sin embargo, bajo la histórica auscultación racista (cristiana y colonial), devino en un afecto trivial, sin mayor trascendencia que lo que dure el orgiástico disfrute de los cuerpos animalizables.

A contramarea, la alegría más en un sentido spinoziano, apela a una fuerza que incrementa las potencias del desear-vivir. Bien dijo Spinoza en su *Ética* que «todo aquello que imaginamos que conduce a la alegría, nos esforzamos en promover que se realice; en cambio, lo que imaginamos que se opone a ella o que conduce a la tristeza, nos esforzamos por apartarlo o destruirlo».⁴¹ ¿Por qué las personas afrocosteñas de la Costa Chica eligen escuchar-bailar-cantar-crear música tropical? Como he querido avistar durante todo el trayecto, no es porque haya en ellas una inclinación innata o connatural a su *ser afrodescendiente del trópico*, tal como nos quiere hacer creer la historia única.

Hago caso nuevamente de sus respuestas: *porque es alegre, porque alegra la vida*. Y por la fuerza y trascendencia de esa razón, es que se esfuerzan por procurarla, por practicarla, por tenerla presente. Porque aleja y destruye las tristezas es que se valora y se enseña a quererla-buscarla como parte necesaria en su socialización. La existencia de la música tropical no determina su existencia como grupo, claro está. Más bien, la música tropical logró enlazarse comunalmente en sus biografías, se

⁴⁰ J. A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, 288-303.

⁴¹ B. Spinoza, *Ética*, III, proposición 28.

enredó de tal manera en su memoria sensible, que actualmente permite tensar los lazos de unas con otros, sin importar las distancias geográficas, el paso del tiempo o la llegada de la muerte.

Así entendida, la alegría afrocosteña no es para nada una cosa menor. Hace algo por y con las personas: las alivia, las consuela, las hace moverse, les hace recordar y afianzar afectos muy íntimos. La música tropical logra provocar esa experiencia afectiva de enorme trascendencia comunitaria. Cataliza una variedad de procesos a lo largo del tiempo, se encarna en los individuos, pero resuena colectivamente. Contribuye a la creación de un *nosotros* porque habla de una particular forma no solo de mover el cuerpo, sino de vivir y encarar las tristezas y los obstáculos que la vida pone enfrente; de darle sentido a su mundo compartido. Pone en concierto lo sensible y lo social. Sus letras –de autores individuales pero apropiadas colectivamente– expresan un modo específico de vivir su costa.

La alegría afrocosteña cobra sentido ahí en el devenir-de ellos-y-con los demás; por lo tanto, es relacional y abierta a la afectación mutua de otros seres y cuerpos. Como registré anteriormente, la cualidad de alegre que se le da y se percibe en la música tropical tiene que ver con su contenido energético vivificante que impulsa a mover los cuerpos a ritmo de bolero o cumbia; pero, sobre todo, se enlaza con ese carácter de convivencia que propicia, así sea solamente en el recuerdo. Por ello –repito aquí– si la alegría es plenitud expansiva de la experiencia, ésta se ensancha y se dilata más a lado de los otros.

Con ello se puede hacer más entendible que el contexto festivo sea tan elemental para la música tropical – más que el concierto en un recinto cerrado, más que la bocina, la pantalla o el altavoz –, porque esos espacios han propiciado – históricamente, como quise apuntar – oportunidades de escape, de *cimarronear* la vida y los cuerpos. La condena hacia ese particular gozo del propio cuerpo-tal-como-se-siente escuchando y bailando es uno de los modos en que se expresa la opresión de la supremacía blanca y de atávicas relaciones asimétricas. Pues el ansioso deseo de frenar o regular las corporalidades y los deseos ha trascendido épocas y

geografías. Me queda claro que al enfatizar lo arrecho como un particular tipo de alegría voluptuosa, corro el riesgo de caer en animalizaciones y estereotipos. Sin embargo —y abrazando las ambivalencias propias de la escucha cimarrona—, lo arrecho se abre al gozo familiar, amistoso, comunitario., etcétera.

También pienso que es urgente reconocer el derecho al erotismo, como defiende Audre Lorde. Para ella, reconocer el erotismo del propio cuerpo es una forma de «conexión íntima» y un recordatorio de la capacidad de sentir. Y ya conociendo esa capacidad, defender el esfuerzo de vivir una vida donde ese gozo es posible. En la Costa Chica, esto queda claro cuando las mujeres se acomodan en ronda para disfrutar de la música y el ambiente, *gozar de sí mismas*, en comunicación de los movimientos entre ellas, con la música vibrando en sus cuerpos. Cuando adquiere un tono más cercano al erotismo, no se trata de una demostración para los varones, pese a que las letras de las canciones y boleros están escritas por hombres, desde la perspectiva masculina heterosexual y cisnormada, y ciertamente muchas de ellas —tanto sus líricas como las portadas de los discos o los videoclips— reproducen concepciones sexistas sobre las mujeres o las personas sexo-disidentes.

En las experiencias músico-afectivas de las mujeres afrocosteñas, vale decir, bailar para ellas y entre ellas es un reclamo del derecho al propio cuerpo (*me punza el corazón por bailar, muy mi gusto*). Bailar en pareja, bajo el amparo de la oscuridad de una disco-bar es también un afianzamiento de su *gusto*, o sea, de su apasionada determinación. Lorde nos recuerda que «lo erótico no solo atañe a lo que hacemos, sino también a la intensidad y a la plenitud que sentimos al actuar»; su concepción no involucra necesariamente un tono sexual, sino que alude al «descubrimiento de nuestra capacidad de sentir una satisfacción absoluta [que] nos permite entender qué afanes vitales nos aproximan más a esa plenitud». ⁴² Ahí aparece la música, ahí aparece la alegría expansiva de las potencias vitales; y así también puede entenderse la alegría evocada y sentida que conmueve el cuerpo con la música tropical costeña.

⁴² Audre Lorde, «Usos de lo erótico: lo erótico como poder», en *La hermana, la extranjera* (Madrid: Horas y horas, 2003), 39.

Cabe hacer una última aclaración: tal como dejan traslucir sus relatos sensibles, sus testimonios, sus comentarios en redes sociodigitales y las letras de cumbias y boleros costeños, la alegría afrocosteña no se siente ni se concibe en un sentido tiránico. No aparece como un deber-ser en tanto afrodescendientes. Es importante precisar este punto porque, como analiza Sara Ahmed, en las sociedades occidentalizadas (capitalistas y neoliberales) se promueve el imperativo de la alegría, o más precisamente, *la obligación de ser felices*. Formas de felicidad que también se jerarquizan: unas se distinguen mejores que otras en función del esfuerzo invertido, la dedicación intelectual o el capital económico implicado; nociones de alegría que traen aparejadas distinciones morales y sociales; que se presentan como resultado de voluntades individuales.⁴³ No es esa la alegría a la que me he referido cuando hablo de la fuerza cultural de la música tropical. Tampoco creo que sea esa a la que se remiten las experiencias afectivas — que se me compartieron — de la gente negra costeña. Al menos no en lo tocante a la vivencia sentida de la música en conjunción rítmica con los otros.

Al prestar atención a sus palabras, resuena en ellas una concepción de la alegría —la asociada con la música tropical— más cercana a la consideración spinoziana: como plenitud expansiva de la experiencia compartida, la alegría (incluyendo sus intensidades voluptuosas y eróticas) incrementa las potencias vitales; y la experiencia sensible de las cumbias y boleros costeños intensifica su deseo constitutivo de desear vivir y perseverarse en la existencia, en un andando con su gente querida. Así entendida, la *alegría de corazón* (canta el Conjunto Mar Azul) puede despegarse de la concepción racializada de la historia única.

⁴³ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019), 38-39.

Cabos sueltos: reflexiones y aperturas

La cualidad abierta y expectante de la obra viva de la afectividad encarnada no admite más clausura que la que la muerte concede. Solo en ese último estado de reposo nuestros sentidos se cierran al mundo, y devenimos entonces en cuerpo inerte que, pese a ello, sigue formando parte de un entramado con las criaturas existentes. La afectividad, como esa originaria consciencia de mundo, hace posible la navegación en ese viaje por el mundo en compañía de los otros. No podemos existir, sobrevivir, hacer caminos-cultura más que en la apertura y el devaneo de múltiples y numerosos cuerpos que nos constituyen y a quienes afectamos de vuelta; y con esos hilos trenzados –vetas por las que la vida anda– vamos confeccionando el sentido de nuestros rumbos y mundos.

Esta exploración invita a pensar la experiencia sensible y sentida del mundo (y sus *Otros*) como un gerundio: existencia en acto, andandos –nos dice Ingold– que se encuentran y desencuentran, como las olas del mar que se enlazan odiosa o amorosamente; hebras de sentido con las que tejemos la vida compartida. Y en tal dinamismo hay un esfuerzo por hacernos en el mundo, impulsadas por un desear vivir, donde ‘vivir’ es participar en la vida en compañía.

Spinoza nos dijo que este impulso puede aumentarse, cuando los objetos, los cuerpos y sus experiencias nos afectan *alegremente*: cuando nos hacen sentir bien, incrementan nuestras potencias de actuar y estimulan los deseos de seguir en la vida. Al contrario, cuando disminuyen nos gobierna la *tristeza*, que merma los deseos, nubla el ánimo y languidece el estímulo. Sin embargo, ambos estados contrarios, como el amor y el odio, necesitan uno del otro para adquirir sentido. Allí donde hay penas y pesadumbres se quiere convocar a la alegría; y la alegría no sería necesaria a no ser que nuestro corazón la eche en falta. Esto es lo que he querido sacar a flote: los relatos de la gente afrocosteña, al hablar de su sentir sobre la música tropical, nos cuentan algo de eso.

El rumbo de esta exploración estuvo marcado por el deseo de indagar en la fuerza cultural de la música tropical: ¿por qué las personas morenas costeñas *quieren* escucharla?, ¿por qué *buscan* bailarla?, ¿por qué dicen *necesitarla* en sus vidas? La propuesta de Renato Rosaldo sobre la fuerza cultural sirvió de timón para entender las *razones del corazón* que motivan a los grupos a hacer ciertas prácticas; para pensarlas en términos de la intensidad con la que son sentidas, valoradas y dotadas de significación tales razones. Me orientó para lograr conjuntar rítmicamente la experiencia individual (en términos del cuerpo tal como se siente) con su resonancia colectiva; para dar apertura a la consideración de las culturas y los grupos no como entidades abstractas y descarnadas, microcosmos cerrados; sino como macrocosmos en que la experiencia íntima va confeccionándose de acuerdo con las intersecciones ocupadas en el entramado social, las biografías particulares, las vetas históricas y las memorias sensibles de cada cual.

La brújula que me orientó fue: *la música tropical costeña tiene fuerza cultural para las personas afrodescendientes de la Costa Chica*; lo que quiere decir que la encarnada y musical experiencia afectiva dota de sentido a su existencia y a las prácticas que conforman su cotidianidad. Lo que es distinto para otros grupos, que pueden hallar a esta músicaailable como chocante, incómoda, fea o aburrida. Si un *ordo amoris* remite a todas las cosas posibles de ser amadas, en la vivencia de la gente afrocosteña la música tropical ocupa un lugar importante, fundamental y significativo. Esta música *alegra* sus vidas: cumbias y boleros (y corridos, huarachas, merequetengues, chilenas acumbiadas, reguetones, y demás) potencian sus deseos de vivir; incrementan su esfuerzo por perseverarse existiendo en compañía de su gente querida, así sea solo un acompañarse en los recuerdos. Y es esta la principal cualidad que se valora. Este es el motivo quilla de su presencia en las vidas de la gente de estos lares.

La alegría es plenitud expansiva de la experiencia y no puede clausurarse. Está abierta a la navegación por distintas rutas y siempre quedan cabos sueltos. Por tal motivo, estas últimas palabras no las considero de cierre, sino de apertura: una

reflexión que me posibilite traer a cuento los cabos sueltos que quedan. Al respecto, recurro a tres experiencias que quiero convocar aquí. Una me lleva a esa tarde calurosa del 2013, en la que doña Eulalia me dijo, con contundencia: *yo sufro mucho*. Su declaración no negaba rotundamente la alegría, pero rompía con el enquistado estereotipo de que *los negros* viven siempre alegres, como si la tristeza y el sufrimiento en sus vidas fuera irrelevante. *Dicen que somos mucho ji-ji ja-ja*: lo dicen los otros, percepción frastera que reproduce la historia única. Si tanto se exalta – desde fuera – su alegría, ¿por qué no entonces hablar de *sus* tristezas?

La segunda es más reciente y recordarla me lleva al 2017, cuando me reuní con mi tutora de maestría – Citlali Quecha Reyna – para comentarle los pormenores de mis siguientes rumbos. Cuando le conté mi interés por explorar las tristezas *ocultadas* de la gente afrocosteña (a propósito de la música tropical, ese germen ya estaba ahí), me hizo esta observación: ¿acaso perseguir ese fin no sería otro modo de esencializar, solo que, a la inversa?, ¿cómo evitaría el riesgo de re-victimizar a las personas racializadas? Tales interpelaciones me hicieron re-plantearme, y siguen punzando ahora, sobre las implicaciones éticas y políticas de *decir lo que la gente siente*.

Ese autocuestionamiento no llegó solo: involucra a la tercera experiencia que quiero convocar. También en 2017, tuve la ocasión de participar en un curso introductorio sobre música y herencia africana con enfoque etnomusicológico y antropológico. En una de las sesiones se abordó el tema de las expresiones musicales afrodescendientes de la Costa Chica, y la exposición del docente se detuvo un momento en los corridos (práctica costeña a la que se vincula estrechamente el supuesto *ethos violento* de la gente morena de esa región, en tanto que suele narrar las aventuras y desventuras de personajes valientes, machos, peligrosos y bravos). Algunos de esos corridos hablan de muerte, asesinatos y venganzas familiares, estas últimas todavía relativamente frecuentes. Al respecto, el investigador a cargo dijo que la muerte violenta en la Costa Chica estaba *tan normalizada*, que parecía que la

gente estaba acostumbrada: *ya ni la sienten*, dijo — ciertamente, sonaba convencido de sus palabras—.

Afirmar que la frecuencia de la muerte *no afecta* a sus seres cercanos, porque la violencia *es normal* en la Costa Chica, ¿significa que tal *insensibilidad* devino en propiedad constitutiva? O, tal vez, ¿que su vivencia ante la muerte de alguien querido *debe ser* como la *suya*? Sea como sea, los aspectos que evoco de estas tres experiencias siguen abiertos a una responsabilidad ética en el quehacer antropológico: ¿qué nos autoriza, en tanto «voces expertas», a designar y definir la vida afectiva de los *Otros*? Si los sentimientos son experiencias cifradas para la misma persona que los siente y vivencia en carne propia, ¿cómo hablar de los ajenos? Y, además, cómo hacerlo sobre los de grupos subalternizados, cómo escapar de las inercias caníbales y colonialistas de nuestra disciplina, sin caer en la victimización, ni en una investigación que tome de referencia los propios parámetros.

Mi navegación sobre la experiencia sentida de la música tropical afrocosteña ha sido impulsada también por los vientos de una revisión crítica de los estereotipos, la otredad y la antropología de la afectividad. Cual serendipia, Emma León Vega me sugirió olvidarme de los imaginarios sociales y correr la aventura y el riesgo de seguir la ruta de la experiencia afectiva encarnada tomando a Renato Rosaldo para adentrarme en los problemas de la intensidad vivenciada de las prácticas culturales. Desde entonces, fue una de las luces del faro que orientó el rumbo y que culmina ahora.

Otro cabo que sigue abierto es el del posicionamiento político. Una de las razones fundamentales para decidirme por la música tropical fue al percatarme de la casi nula existencia de abordajes antropológicos o históricos sobre esta práctica musical; lo que, desde mi experiencia, contrastaba enormemente con la relevancia sociocultural concedida a esta músicaailable en la región. ¿Cómo explicar tal desinterés?, ¿cómo entender ese paso desapercibido por dicha música?, ¿cómo es que, si en la Costa Chica se escucha por todos lados, las investigaciones no la oyen? En medio de estas tribulaciones conocí a Lizette Alegre González, y la escuché hablar

sobre la abyección aural, sobre la relación poder-expresiones sónicas, las purificaciones disciplinares y –su apuesta– la escucha híbrida: otra luz proyectada sobre mares turbulentos.

Buena parte de los giros en nuestras vidas y quehaceres están dados por casualidades. Una de ellas fue encontrarme con el libro de Syl Ko y Aph Ko, sobre la multidimensionalidad de la opresión, que le otorga un lugar quilla a la dicotomía humano-animal y su vinculación con el racismo. Al enlazar estas tres luces, el faro cobró mayor luminosidad. Me di cuenta que la propuesta de la escucha híbrida – como posicionamiento político y herramienta heurística para escuchar la diferencia– podía adecuarse para responder específicamente al entramado de jerarquías y opresiones (también presente en la propuesta rosaldiana y en los abordajes de la otredad, desde la perspectiva de la afectividad encarnada) que atraviesa a los cuerpos *racializados como negros* y a sus prácticas musicales: la escucha cimarrona.

Como herramienta, me ayudó también a plantarle cara a las contradicciones y ambigüedades de la labor antropológica, a tener presentes las jerarquías desde las que se escucha –o se decide no escuchar– a los *Otros*. Y en tanto la apuesta rosaldiana implica *tomar en serio* las palabras de los otros, encontré que la mejor forma de llevar el rumbo sería a partir de lo que las personas refieren de sus propias vivencias afectivas, y seguir sus respuestas hasta donde me llevaran. Así fue como me sumergí otra vez en los flujos y corrientes de la alegría, pero esta vez ya más preparada para sortearlos; sin tratar de resolver contradicciones o *equilibrar las balanzas*. Para valerme de palabras de Marina, en la alegría *no podemos alterar sus mareas, ni el encrespamiento de su oleaje, pero podemos utilizar su fuerza para navegar*.

Quedan muchos cabos sueltos, pero su proliferación nos habla sobre la vida que sigue andando; y algunos de estos cabos pueden abordarse en el futuro, cuando se vuelvan a soltar amarras. Por ejemplo, no tuve oportunidad de indagar en los modos en los que la música tropical va colándose en la socialización de las infancias: cómo aprenden a escucharla, a bailarla y a sentirla; cómo se les enseña a quererla y

buscarla; cómo se concilia con otros gustos musicales, tan diversos como la amplia oferta disponible en los medios masivos de comunicación y en las redes sociodigitales a su alcance.

Tampoco pude replicar el ejercicio de la escucha reactivada entre las personas afrocosteñas, pues la pandemia por la COVID-19 me orientó en otro sentido. Así que no obtuve información sobre su consumo y su recepción de los videoclips: qué piensan las mujeres sobre los modos en que se les representa, o sobre las letras y las portadas de los discos; qué se dice respecto a la manera de retratar el amor romántico; cómo incide en todo lo anterior la industria musical (nacional e internacional).

Siempre insistí en que la experiencia afectiva de la música tropical no está regida solamente por un afecto, sino que se despliegan constelaciones de ellos; y que a nivel colectivo no es ni monoafectiva ni homogénea. Cabría preguntarse qué pasa con los detractores locales de esta música, cuáles son sus experiencias afectivas, en qué se basa su rechazo (¿es similar a la experiencia frastera?). También quedaría pendiente indagar en el papel que tienen los credos religiosos en la vivencia de la arrechera y la putería, cómo se enlazan con regímenes morales, qué hay de las acciones de censura y abyección que se gestan localmente. En fin.

Con todo y cabos sueltos, aquí, en este varadero *donde rompen las olas a la orilla del mar*, afirmo que el viaje no ha sido infructuoso: la música tropical costeña sí tiene fuerza cultural para su gente, sin importar si viven en la costa o a miles de kilómetros. Y esta fuerza cultural queda manifestada en la intensidad con la que es vivida y sentida; en la necesidad de escucharla, cantarla, componerla y bailarla. Experiencias afectivas intensas donde la alegría se abre camino, no como un afecto tiránico ni un deber ser en tanto afrodescendientes: *alegrar el barco* como necesidad constitutiva de procurar(se) la vida en compañía de los otros. Porque la música tropical acerca, evoca a su gente querida y alimenta su memoria sensible; y por eso se disfruta más en la travesía comunal.

Esta alegría no niega la tristeza. No son(somos) absolutamente lo uno o lo otro, porque nuestra existencia es un permanente balanceo entre alegrías y tristezas, amores y odios, gozos y penurias; porque en el diario de navegación van dejándose traslucir otros múltiples afectos más, cercanos, hermanados y contrarios: la alegría no admite clausuras. Como dice Spinoza (a quien también descubrí en el camino): «somos movidos de muchas maneras por las causas exteriores, y que, semejantes a las olas del mar, movidas por los vientos contrarios, nos balanceamos, ignorando lo que sobrevendrá y cuál será nuestro destino».¹

Para la gente costeña morena (y para quienes la viven y la sienten con alegría), el conjuro de la música tropical les ayuda a mantenerse a flote y soportar las tarascadas de tales olas de incertidumbre y debacle; ondas oceánicas que, en las cumbias y boleros sentidos-en-resonancia-con-los-otros, transmutan en – dijera la boca de Bertín Gómez – *mares de gozo*. Esa es su fuerza y su ventura.

¹ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, III, escolio de la preposición. 59, tomado de la traducción de Manuel Machado.

Bibliografía

- Achebe, Chinua. «Una imagen de África: racismo en El corazón de las tinieblas de Conrad». *Tabula Rasa*, no. 20 (enero-junio, 2014): 13-25. <https://doi.org/10.25058/20112742.168>.
- *Me alegraría de otra muerte*. Trilogía Africana. México: Penguin Random House, 2014.
- Ackerman, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- African Plant Database. «*Leonotis nepetifolia* (L.) R. Br.», acceso el 10 de marzo de 2022. <http://www.villegge.ch/musinfo/bd/cjb/africa/details.php?langue=an&id=165336>.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. «Bailes de negros». *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 7 (otoño 2001): 151-156. <https://doi.org/10.29340/7.1403>.
- *Cuijla: Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *La población negra de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones y Estudios sobre Género, 2017.
- Alegre González, Lizette A. «Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia». En *Sonido, escucha y poder*, coordinado por Lizette Alegre González y Jorge David García, 9-26. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Añorve Zapata, Eduardo. «Entre lo *payo* y lo *físico*. El viejo habla del negro de la Costa Chica». *Ruta Antropológica*, no. 12 (enero-junio, 2021): 97-108. http://www.posgrado.unam.mx/antropologia/revista/revista_12.pdf.

- «De esa 'efímera' y relevante música de negros criollos». *El tapanco*, miércoles 7 de abril de 2021. <http://eltapanco.blogspot.com/2021/04/de-esa-efimera-y-relevante-musica-de.html>.
- «Los negros de la Costa Chica no venimos de África (De músicas actuales de negros de la Costa Chica y sus letras/líricas. Parte 1)». *Trinchera*, no. 1051 (19 al 25 de abril, 2021). <http://trinchera-politicaycultura.com/cultura/700/los-negros-de-la-costa-chica-no-venimos-del-frica.html>.
- «Los negros de la Costa Chica no venimos de África (De músicas actuales de negros de la Costa Chica y sus letras/líricas. Parte 2)». *Trinchera*, no. 1052 (26 de abril al 2 de mayo, 2021). <http://trinchera-politica-ycultura.com/cultura/700/los-negros-de-la-costa-chica-no-venimos-del-frica.html>.
- «Antes le decían Cucuniño... ahora le dicen amigo, juicio». *Trinchera*, no. 1048 (29 de marzo al 4 de abril, 2021). <http://trinchera-politicaycultura.com/cultura/692/antes-le-decian-el-cucunino-ahora-le-dicen-amigo-juicio.html>.
- «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen (de la relevancia social de la cumbia y el bolero en la Costa Chica). Parte 1». *Trinchera*, no. 814 (7 al 13 de diciembre, 2015). <http://trinchera-politicaycultura.com/ediciones/814/cultura-05.html>.
- «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen (de la relevancia social de la cumbia y el bolero en la Costa Chica). Parte 2». *Trinchera*, no. 815 (14 al 20 de diciembre, 2015). <http://trinchera-politicaycultura.com/ediciones/815/cultura-04.html>.
- «Esa música de criollos no es pura chandera, como dicen (de la relevancia social de la cumbia y el bolero en la Costa Chica). Parte 3». *Trinchera*, no. 816 (14 al 20 de diciembre, 2015). <http://trinchera-politicaycultura.com/ediciones/816/cultura-02.html>.
- «Suspiro con tiranía. Rastros de Cimarronaje en la copla popular de la Costa Chica». En *Los Hijos del Machomula*, 173-181. Chilpancingo: Edición del Autor, 2011.
- «La cumbia y el bolero, continuum cultural de los afroindios de la Costa Chica». En *Los Hijos del Machomula*, 264-271. Chilpancingo: Edición del Autor, 2011.

- Aparicio Prudente, Francisca, María Cristina Díaz Pérez y Adela García Casarrubias. «Choco, chirundo y chando» *Vocabulario afroestizo*. México: Dirección General de Culturas Populares, 1993.
- Arrom, José. «Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen». *Revista Española de Antropología Americana* 13 (1983): 47-57. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA8383110047> A.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- Augoyard, Jean-François. «L'entretien sur écoute réactivée». En *L'espace urbain en méthodes*, editado por Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud, 127-153. Marsella: Editions Parenthèses, 2001. https://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/num/2001_JF_A_BS_EcouteReactivee.pdf.
- Ávila Gaitán, Iván Darío. *Rebelión en la granja. Biopolítica, zootecnia y domesticación*. Colombia: Ediciones desde abajo, 2017.
- Baldwin, James. «Mi mazmorra cedió: carta a mi sobrino en el centenario de la emancipación». En *Cuerpo político negro*, compilado por Mireia Sentís, 19-24. Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo/BAAM, 2017.
- Ballesteros, María Dolores. «La visión de viajeros europeos de la primera mitad del siglo XIX de los afromexicanos». *Revista Cuicuilco* 24, no. 69 (mayo-agosto, 2017): 185-206. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:16505>.
- Bencomo, Anadeli. «Acapulco: del tropicalismo a la distopía urbana». *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 11, no. 17 (2016): 23-57. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/268>.
- Bhaba, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.
- Bieletto Bueno, Natalia. «Lo inaudible en el estudio de la música popular. Texto de reflexión crítica». *Resonancias* 20, no. 38 (enero-junio, 2016): 11-35. http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n38/Bieletto.pdf.
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Blackman, Lisa y John Cromby. «Affect and Feeling». *Internations Journal of Critical Psychology* 27 (2007): 5-22. https://www.academia.edu/1397206/Affect_and_Feeling_Special_Issue.

- Blanco Arboleda, Darío. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial Universidad Antioquía, 2018.
- «Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad». En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero, 53-82. México: Tumbona Ediciones, 2012. http://www.tumbonaediciones.com/descargas/SONIDEROS_EN_LAS_ACERAS-lo.pdf.
- «La música de la costa atlántica colombiana: transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica». *Revista Colombiana de Antropología* 41 (2006): 171-203. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1206>.
- «Transculturalidad y procesos identificatorios. La música colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo». *Alteridades* 15, no. 30 (2005): 19-41. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/273/272>.
- Bourdin, Gabriel. «Antropología de las emociones: conceptos y tendencias». *Revista Cuicuilco* 23, no. 7, (septiembre-diciembre, 2017): 55-74. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5295/529555490004/html/index.html>.
- Bueno, Eduardo. *História do Brasil*. Sao Paulo: Folha de S. Paulo, 1997.
- Butler, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial, 2016.
- Cáceres, Rina. «Negociando autonomía y libertad en un mundo esclavista de frontera. Mujeres afrodescendientes en el Fuerte de San Fernando de Omoa, siglo XVIII». En *Mujeres africanas y afrodescendientes: experiencias de esclavitud y libertad en América Latina y África. Siglos XVI al XIX*, coordinado por María Elisa Velázquez y Carolina González, 175-208. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras. Para uso de la juventud de ambos sexos*. Edición facsimilar. Nueva York: D. Appleton & Company, 1856.
- Castañeda García, Rafael. «Modelos de santidad: devocionarios y hagiografías a San Benito de Palermo en Nueva España». *Studia Historica: Historia Moderna* 38, no. 1 (2016): 39-64. <https://doi.org/10.14201/shhmo20163813964>.
- Castellanos, Alicia. «Notas para estudiar el racismo hacia los indios de México». *Papeles de población* 7, no. 28 (abril-julio, 2001): 165-178. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11202807>.

- «Antropología y racismo en México». *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 4 (2000): 53-79. <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1234/1082>.
- Castellanos, Alicia y Juan Manuel Sandoval, coords. *Nación, racismo e identidad*. México: Nuestro Tiempo, 1998.
- Castillo Figueroa, Aldry Giovanny. *Revueltos y pescadores fareños. Afrodescendencia, mestizaje y pesca en Punta Maldonado (Cuajinicuilapa, Guerrero)*. Tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=23329&docs=UAMII23329.pdf>.
- Castillo Gómez, Amaranta Arcadia. «Los estereotipos y las relaciones interétnicas en la Costa Chica oaxaqueña». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 46, no. 188-9, (2003): 267-290. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/42423/38532>.
- Cedillo, Priscila. «El género en clave sensorio-afectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción». En *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, coordinado por Olga Sabido, 67-84. México: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Género/Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Ciampi, Luc. «Sentimientos, afectos y lógica afectiva. Su lugar en nuestra comprensión del otro y del mundo». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 27, no. 100 (2007): 425-443. <https://doi.org/10.4321/S0211-57352007000200013>.
- Classen, Constance. «Fundamentos para una antropología de los sentidos». *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 153 (1997): 401-412. <http://centrodepesquisa.acasatombada.com.br/omeka/files/original/8720394974a6715dc537e73062ae29f8.pdf>.
- Clément, Catherine. *Claude Lévi-Strauss*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO). «*Leonotis nepetifolia* (L.) R. Br.» En *Método de Evaluación Rápida de Invasividad (MERI) para especies exóticas en México*. México: CONABIO, 2016. http://sivicoff.cnf.gob.mx/ContenidoPublico/MenuPrincipal/07Fichas%20tecnicas_OK/02Fichas%20tecnicas/Fichas%20t%C3%A9cnicas%20CONABI

O_especies%20ex%C3%B3ticas/Fichas%20plantas%20invasoras/F_L/Leonotis%20nepetifolia.pdf.

Contreras Román, Raúl H. *Imaginar futuros. La temporalidad del ganarse la vida en el Valle del Mezquital, Hidalgo, México*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. <http://132.248.9.195/ptd2019/mayo/0789231/Index.html>.

Coquery-Vidrovitch, Catherine y Éric Mesnard. *Ser esclavo en África y América entre los siglos XV y XIX*. Barcelona: Casa África, 2015.

Corbin, Alain. «El dominio de la religión». En *Historia del cuerpo (volumen 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, dirigido por Alain Corbin, 57-86. Madrid: Taurus, 2005.

----- «El encuentro de los cuerpos». En *Historia del cuerpo (volumen 2). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, dirigido por Alain Corbin, 141-202. Madrid: Taurus, 2005.

Correa Angulo, Carlos Enrique. *Procesos de socialización familiar y relaciones raciales en El Ciruelo*. Tesis de maestría. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013. <http://repositorio.ciesas.edu.mx/handle/123456789/224>.

Couto, Mía. *Cada hombre es una raza*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Cruzvillegas, Jesús. *Pasos sonideros*. Fotografías de Juan Carlos Ruiz Vargas. México: Proyecto Literal/Secretaría de Cultura, 2016.

Curry, Tommy J. *The man-not: Race, class, genre, and the dilemmas of black manhood*. Pensilvania: Temple University Press, 2017.

Damasio, Antonio. *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. México: Ariel, 2019.

----- *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Paidós, 2016.

Davis, Angela Y. «I Used to Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad». En *Feminismos negros. Una antología*, editado por Mercedes Jabardo, 135-186. España: Traficantes de Sueños, 2012.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2004.

Depestre, René. «Saludo y despedida a la negritud». En *África en América Latina*, relator Manuel Moreno Fragnals, 337-362. México: Unesco/Siglo XXI, 2006.

- Descola, Philippe. *Las lanzas del crepúsculo. Relatos Jíbaros. Alta Amazonia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.
- Diaconu, Madalina. «La experiencia de la alteridad olfativa». *Investigaciones fenomenológicas 2*, Cuerpo y alteridad (2010): 77-88. <http://revistas.uned.es/index.php/rif/article/view/5574/0>.
- Dibie, Pascal. *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Domínguez, Ana Lidia M. «El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha». *El oído pensante 7*, no. 2 (2019): 92-110. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15071/45454575768894>.
- Egaña Rojas, Lucía. «Hago más traducciones que las malditas naciones unidas, de mierda». En *No existe sexo sin racialización*, editado por Leticia Rojas y Francisco Godoy, 64-73. Madrid: Colectivo Ayllu Matadero/Centro De Residencias Art, 2017.
- El Proyecto Sonidero, ed. *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. México: Tumbona Ediciones, 2012. http://www.tumbonaediciones.com/descargas/SONIDEROS_EN_LAS_ACERAS-lo.pdf.
- Enciso, Giazú y Alí Lara. «Emociones y ciencias sociales en el siglo xx: la precuela del giro afectivo». *Athenea Digital 14*, no. 1 (marzo, 2014): 263-288 <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n1.1094>.
- Equiano, Olaudah. *Narración de la vida de Equiano Olaudah, el Africano, escrita por él mismo. Autobiografía de un esclavo liberto del siglo XVIII*. Madrid: Miraguano Ediciones, [1789] 1999.
- Escoto, Julio. «Santos y Cristos negros: espejos del Otro». *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos 35* (2017): 5-25. <http://istmo.denison.edu/n35/dossier/02.html>.
- Essed, Philomena. «Hacia un concepto de racismo como proceso». En *Estudiar el racismo. Textos y herramientas*. Documento de Trabajo no. 8 / Document de Travail no. 8, coordinado por Odile Hoffmann y Oscar Quintero, 129-170. México: Proyecto AFRODESC/ EURESCL, 2010.
- Falconbridge, Alexander. *Slave Trade on the Coast of Africa*. Nueva York: AMS Press, [1788] 1973.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.

- Feld, Steven. «Acoustemology». En *Keywords in Sound*, editado por David Novak y Matt Sakakeeny, 12-21. Carolina del Norte: Duke University Press, 2015.
- Fericgla, Josep Ma. «Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones». *Opina Síntesis*, no. 64 (2000). http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/Fericgla_emociones.html.
- Fernández L'Hoeste, Héctor y Pablo Vila, eds. *Cumbia! Scenes of a migrant latin american music genre*. Durham y Londres: Duke University Press, 2013.
- Figuroa Herández, Rafael. *Salsa mexicana. Transculturación e identidad musical*. México: Universidad Veracruzana, 2017.
- Flanet, Veronique. *Viviré, si Dios quiere: un estudio de la violencia en la Mixteca de la Costa*. México: Conaculta, 1989.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira, 1996.
- García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Conaculta/Instituto Veracruzano de Cultura/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.
- *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.
- García Méndez, José Andrés. «Música y antropología. Notas para una relación olvidada». *Revista Cuicuilco* 23, no. 66 (mayo-agosto, 2016): 11-24. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/8422/0>.
- Gilroy, Paul. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal, 2014.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Goode, Joshua. «La raza como teoría viajante: Discursos antropológicos a ambos lados del Atlántico a principios del siglo XX». En *Raza y política en Hispanoamérica*, coordinado por Tomás Pérez Vejo y Pablo Yankelevich, 145-172. México: Bonilla Artigas Editores/Colmex, 2017.
- Gould, Stephen Jay. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Drakontos, 2017.

- Goycolea, Mateo. «Epistemología de la escucha y construcción de sentido». *Crítica.cl*, año XXIV (2017). <http://critica.cl/izquierda/epistemologia-de-la-escucha-y-construccion-de-sentido>.
- Grisolle, Augustin. *Tratado elemental y práctico de patología interna: tomo III*. Madrid: Imprenta de Gasper y Roig, 1847.
- Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel. *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México: Universidad Autónoma de Guerrero, 1988.
- Habana, Misael. «Acapulco Tropical: 45 años de crear identidad costeña en el mundo». *Bajo Palabra*, 3 de julio de 2018. Acceso el 11 de abril de 2022. <https://bajopalabra.com.mx/acapulco-tropical-45-anos-de-crear-identidad-costena-en-el-mundo>.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Hall, Stuart. *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.
- «El problema de la ideología: el marxismo sin garantías». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 133-154. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- «Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 193-220. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- «¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 287-298. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- «Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 299-304. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.

- «El espectáculo del 'Otro'». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 419-446. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- «El trabajo de la representación». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich, 447-482. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- Hering, Max S. «'Raza': variables históricas». *Revista de Estudios Sociales*, no. 26, (abril, 2007): 16-27. <https://doi.org/10.7440/res26.2007.01>.
- Hesmondhalgh, David. *¿Por qué es importante la música?* Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Hill, Lawrence. *El libro mayor de los negros*. México, Almadía, 2016.
- Hill Collins, Patricia. *Black Sexual Politics. African americans, gender, and the new racism*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Hoffmann, Odile. «Entre etnización y racialización: los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México». En *Racismo e identidades. Sudáfrica y Afrodescendientes en las Américas*, editado por Alicia Castellanos, 163-175. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Howes, David. Prólogo a *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, coordinado por Olga Sabido, 9-16. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones y Estudios sobre Género, 2019.
- Hurtson, Zora Neale. «Qué se siente al ser yo de color». En *Cuerpo político negro*, compilado por Mireia Sentís, 13-18. Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo/BAAM, 2017.
- Ingold, Tim. *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- «¡Suficiente con la etnografía!». *Revista Colombiana de Antropología* 53, no. 2, (julio-diciembre, 2017): 143-159. <https://doi.org/10.22380/2539472X.120>.
- *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- «Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía». *Etnografías Contemporáneas* 2, no. 2 (2015): 218-230.

<http://www.unsam.edu.ar/ojs/index.php/etnocontemp/article/viewFile/96/91>.

----- «Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento». *Mundos Plurales-Revista Latinoamericana de Política y Acción Pública* 2, no. 2 (noviembre, 2015): 9-26. <https://doi.org/10.17141/mundosplurales.2.2015.1982>.

----- *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Trilce/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, Udelar/Universidad de la República, 2012.

Iniesta, Ferran. «El estigma de Cam. El negro en el pensamiento occidental». En *Imaginar África. Los estereotipos sobre África y los africanos*, editado por Antoni Castel y José Carlos Sendín, 11-34. Barcelona: Catarata, 2009.

Iturralde, Gabriela y Eugenia Iturriaga, coords. *Caja de herramientas para identificar el racismo en México*. México: Contramarea, 2018.

Iturriaga, Eugenia. *Las élites de la Ciudad Blanca. Discursos racistas sobre la otredad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Jacorzynski, Witold. *Del salvaje exótico al Otro cultural: conflictos éticos en la antropología*. México: Publicaciones de la Casa Chata, 2016.

Kaeppler, Adrienne L. «La danza y el concepto de estilo». *Desacatos*, no. 12 (2003): 93-104. <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1125/973>.

Kakozi Kashindi, Jean-Bosco. «Una comparación entre ‘ubuntu’ como antología relacional en la filosofía africana bantú y el planteamiento ‘nosótrico’. Su relevancia en estudios sobre afrodescendientes». *Revista del Instituto Europeo de Estudios Internacionales*, no. 5. (julio, 2013): 46-57. https://cidafucm.es/IMG/pdf/kakozi_Una_comparacion_entre_ubuntu.pdf.

Kaminsky, Gregorio. *Spinoza: la política de las pasiones*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Kapuscinski, Ryszard. *Encuentro con el otro*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Kim, Claire Jean. «Foreword». En A. Ko, *Racism as zoological witchcraft. A guide to getting out*, xi-xiv. Brooklyn: Lantern Books, 2019.

Ko, Aph. «Por qué la liberación animal requiere una revolución epistemológica». En *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro*, de Aph Ko y Syl Ko, 177-190. Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021.

- *Racism as zoological witchcraft. A guide to getting out*. Brooklyn: Lantern Books, 2019.
- Ko, Syl. «Por 'humano' todo el mundo se refiere solo a 'blanco'». En *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro*, de Aph Ko y Syl Ko, 61-74. Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021.
- «Abordar el racismo requiere abordar la situación de los animales». En *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro*, de Aph Ko y Syl Ko, 101-110. Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021.
- Krotz, Esteban. *La otredad cultural entre utopía y ciencia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- «Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico». *Alteridades*, no. 1 (1991): 50-57. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/684/681>.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Lara, Alí y Giazú Enciso. «El Giro Afectivo». *Athenea Digital* 13, no. 3 (noviembre, 2013): 101-119. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>.
- Lara Millán, Gloria. «Las organizaciones afromexicanas: recursos, cambios y regulación institucionales en los albores del siglo XXI». *Cuadernos de Antropología* 30, no. 2 (2020): 1-26. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/view/36369>.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- León Vega, Emma. *Vivir queriendo. Ensayos sobre las fuentes animadas de la afectividad*. Madrid: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Sequitur, 2017.
- *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Sequitur, 2011.
- «El monstruo». En *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, editado por Emma León, 61-96. México: Anthropos, 2009.

- Lewis, Laura A. «De barcos y santos: historia, memoria, y lugar en la identidad mexicana morena o afro-india». *Cadernos do Lepaarq* 17, no. 33 (2020): 67-88. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/17833/0>.
- López, Emilia y José Arteaga. *De la costa para el mundo entero*. México: LuzKemada, 2017. <https://youtu.be/1EFDRed7KT0>.
- Lorde, Audre. «Usos de lo erótico. Lo erótico como poder». En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, 37-46. Madrid: horas y HORAS, 2003.
- Lutz, Catherine. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesianatoll & Their Challenge to Western Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Marcus, George E. «Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal». *Alteridades* 11, no. 22 (2001): 111-127. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>.
- Marina, José Antonio. *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- *El laberinto sentimental*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Marina, José Antonio y Marisa López Penas. *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Martínez-Gordillo, M., E. Martínez Ambriz, M. R. García Peña, E. A. Cantú Morón e I. Fragoso Martínez. *Flora del Valle de Teotihuacán-Cuicatlán: Lamiaceae*. México: Instituto de Biología/Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. http://www.ibiologia.unam.mx/Flora/pdf/FV_Lamiaceae%20.pdf.
- Masferrer León, Cristina V. *La representación social de niños de una localidad afromexicana de Oaxaca sobre las personas «negras»*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. <http://132.248.9.195/ptd2017/febrero/0755215/Index.html>.
- *Aquí antes se llamaba Poza Verde. Conocimientos de niños de la Costa Chica sobre su pueblo y lo negro*. Tesis doctoral. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2014. <http://cieras.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/127>.

- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: NED Ediciones, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México: Editorial Planeta, 1993.
- Miller, William Ian. *Anatomía del asco*. Madrid: Santillana, 1998.
- Mintz, Sidney W. y Richard Price. *El origen de la cultura africano-americana: una perspectiva antropológica*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2012.
- Moreno Figueroa, Mónica. «¿De qué sirve el asco? Racismo antinegro en México». *Revista de la Universidad de la Ciudad de México*, no. 874 (2020): 63-67. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/95d50333-a845-4d34-8d12-1536aacb8f2d?filename=de-que-sirve-el-asco-racismo-antinegro-en-mexico>.
- «Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México». En *Mestizaje, diferencia y nación. Lo «negro» en América Central y el Caribe*, coordinado por Elisabeth Cunin, 120-170. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia 2010.
- Motta, J. Arturo. «Tras la heteroidentificación. El movimiento negro costachiquense y la selección de marbetes étnicos». *Dimensión Antropológica* 38, (2016): 115-150. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/3085/0>.
- Mvengou Cruzmerino, Paul Raoul. «El Barco (negrero) en palabra, imagen y acción. Notas para pensar las memorias de la diáspora afro en Latinoamérica». *Revista Cuicuilco* 25, no. 73, (septiembre-diciembre, 2018): 211-232. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:18228>.
- N'Diaye, Tidiane. *O genocidio ocultado. Investigaçãõ histórica sobre o tráfico negreiro árabo-muçulmano*. Lisboa: Gradiva, 2008.
- Nascimento Dos Santos, Daiana. «Atlántico negro: el océano en la narrativa de esclavizados». *Acta Literaria* 54 (primer semestre, 2017): 29-50. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n54/0717-6848-actalit-54-00029.pdf>.
- Ndongo-Bidyongo, Donato. «Acerca de los estereotipos sobre África». En *Imaginar África. Los estereotipos sobre África y los africanos*, editado por Antoni Castel y José Carlos Sendín, 169-182. Barcelona: Catarata, 2009.

- Ngou-Mvé, Nicolás. *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Editado por Ramón Andrés. Barcelona: Acantilado, [1663] 2004.
- Ochoa, Ana María. «Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America». En *The Sound Studies Reader*, editado por J. Stern, 388-404. Nueva York: Routledge, 2012.
- de Olañeta, José, ed. *Viaje por las costumbres, usos y trages de África*. Serie Viajeros y Filósofos. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1983 [1847].
- Ordoñez Alcantar, José Fernando. *Pa'que explote la culosfera: el perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX). Una semiótica del culo*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020. <http://132.248.9.195/ptd2020/agosto/0802527/Index.html>.
- Ortiz, Fernando. *Los negros curros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.
- *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Oyéwùmí, Oyèronké. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: en la frontera, 2017.
- Palmer, Colin. «México y la diáspora africana: algunas consideraciones metodológicas». En *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, compilado por María Elisa Velázquez y Ethel Correa, 29-38. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Parra Valencia, Juan Diego. *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: Instituto Tecnológico Colombiano, 2019.
- Parra Valencia, Juan Diego, comp. *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano/Discos Fuentes, 2019.
- Pedrosa, José Manuel. «Negros músicos, negros poetas. Estereotipos y representaciones en Occidente de la oralidad africana y afroamericana». *Oráfrica. Revista de oralidad africana*, no. 4, (abril, 2008): 11-128. <https://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/136793>.

- Pérez Valero, Luis. «Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)». *El oído pensante* 6, no.2 (2018): 49-76. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Pérez Vejo, Tomás. «Raza y construcción nacional». En *Raza y Política en Hispanoamérica*, coordinado por Tomás Pérez Vejo y Pablo Yankelevich, 61-98. México: El Colegio de México, 2017.
- Piña Narváez, Yos (erchxs). «No soy queer, soy negrx: mis orishas no leyeron a J. Butler». En *No existe sexo sin racialización*, editado por Leticia Rojas y Francisco Godoy, 38-47. Madrid: Colectivo Ayllu Matadero/Centro De Residencias Art, 2017.
- Price, Richard. «Encuentros dialógicos en un espacio de muerte». En *De palabra y obra en el nuevo mundo. 2.-Encuentros interétnicos*, editado por M. Gutiérrez Estévez et al., 33-62. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Price, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*. México: Siglo XXI, 1993.
- Pulido Llano, Gabriela. *Mulatas, negros y cubanos en la escena mexicana 1920-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Pulido Llano, Gabriela y Ricardo Chica. *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX: Colombia, Cuba, México y Panamá*. Antología. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2019.
- Quecha, Citlali. «Experiencias intergeneracionales sobre el racismo: un estudio entre afroamericanos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca». *Boletín de Antropología* 35, no. 59 (enero-junio, 2020): 35-59. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/341312/20795830>.
- «El racismo y las dinámicas interétnicas: una aproximación etnográfica entre afroamericanos e indígenas de la Costa Chica». *Revista Antropologías del Sur* 4, no. 8, Afrodescendientes y racismo (2017): 149-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6756931>.
- *Familia, infancia y migración: un análisis antropológico en la Costa Chica de Oaxaca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2016.
- «La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial». *Anales de Antropología* 49, no. 2 (2015): 149-173. [https://doi.org/10.1016/S0185-1225\(15\)30006-0](https://doi.org/10.1016/S0185-1225(15)30006-0).

- Quintero Rivera, Ángel G. «Los modales y el cuerpo. Clase, raza y género en la etiqueta de baile (2004)». En *La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana*, 339-392. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- *Cuerpo y cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores, 2009.
- Ramos Torre, Ramón. «Futuros sociales en tiempos de crisis». *Arbor* 193, no. 784 (2017): a378. <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2001>.
- Restrepo, Eduardo. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- «Stuart Hall: derroteros y estilo de trabajo intelectual». *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 53 (enero-abril, 2017): 170-179. <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1697/1341>.
- «Cuerpos racializados». *Revista Javeriana* 146, no. 770 (2010): 16-23. <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/82>.
- «‘Negros indolentes’ en las plumas de corógrafos: raza y progreso en el occidente de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX». *Nómadas*, no. 26 (abril, 2007): 28-43. http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_26/26_4R_Negrosindolentesenlasplumas.pdf.
- «Imágenes del ‘negro’ y nociones de raza en Colombia a principios del siglo XX». *Revista de Estudios Sociales*, no. 27 (agosto, 2007): 46-61. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res27.2007.03>.
- Rodríguez López, Alejandro. *Iniciación ritual y vida conventual contemporánea: El caso del noviciado franciscano de Tapilula, Chiapas*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. <http://132.248.9.195/ptd2017/octubre/0765989/Index.html>.
- Rosaldo, Renato. *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Rilke, Rainer María. *Elegías de Duino*. Versión bilingüe traducida por Juan Rulfo. Madrid: Sexto Piso, 2015.
- *Cartas a un joven poeta*. Versión bilingüe traducida por Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2015.

- Rubial García, Antonio y Doris Bieñko. «Los cinco sentidos en la experiencia mística femenina novohispana». En *Cuerpo y religión en el México barroco*, coordinado por A. Rubial y D. Bieñko, 145-182. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.
- Rufer, Mario. «El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial». En *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, editado por S. Corona Berkin y O. Kalmeier, 55-81. Barcelona: Gedisa, 2012.
- Ruiz Rodríguez, Carlos. «Del sonido *corralero* al *merequetengue*: glocalidad, localidad regional y translocalidad musical en la Costa Chica de México». *Revista CS 34* (mayo-agosto, 2021): 265-299. <https://doi.org/10.18046/recs.i34.4308>.
- «Al filo de la globalización: localidad regional y expresiones musicales afrodescendientes de la Costa Chica». En *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*, coordinado por Miguel Olmos, 23-42. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2019.
- «El ensamble instrumental del fandango de artesa y el occidente sudánico africano». En *La presencia africana en la música de Guerrero*, coordinado por Carlos Ruiz, 175-214. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- «La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes». En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 39-82. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Ruiz Torres, Rafael A. «El fandango en España y América». En *El fandango y sus variantes: III Coloquio Música de Guerrero*, editado por A. Sevilla, 19-54. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Saade, Marta. «Una raza prohibida: afroestadounidenses en México». En *Nación y Extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, coordinado por Pablo Yankelevich, 231-276. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Sabido Ramos, Olga. «El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas». En *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje*, coordinado por Betzabé Márquez y Emanuel Rodríguez, 241-274. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

- «Sentidos, emociones y artefactos: abordajes relacionales. Introducción». *Digithum*, no. 25 (enero 2020): 1-10. <https://raco.cat/index.php/Digithum/article/view/373031/466659>.
- «Introducción: el sentido de los sentidos del cuerpo». En *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, coordinado por Olga Sabido, 17-46. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones y Estudios sobre Género, 2019.
- «El extraño». En *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, editado por Emma León Vega, 25-57. México: Anthropos, 2009.
- Safina, Carl. *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- «Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología». En *Cultura y tercer mundo. 1. Cambios en el saber académico*, compilado por Beatriz González Stephan, 22-69. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.
- Salinas, Patricia y Juan Pablo Ruiz, eds. *Vamos pal perreo. Historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fruta Bomba, 2020.
- Salgado Andrade, Eva. *Los estudios del discurso en las ciencias sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Sansone, Livio. *De África a lo Afro: uso y abuso de África en Brasil*. Ámsterdam: SEPHIS/CODESRIA, 2001. <https://edoc.pub/de-africa-a-lo-afro-uso-y-abuso-de-africa-en-brasil-de-livio-sansone-pdf-free.html>.
- Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial, [1939] 2005.
- Sax, Boria. *Cuervo. Naturaleza, historia y simbolismo*. Madrid: Siruela, 2013.
- Scheler, Max. *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética*. Barcelona: Crítica, 2003.
- de la Serna, Juan Manuel. «Los cimarrones en la sociedad novohispana». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 18, no. 68 (2010): 52-55. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/24399>.

- Sevilla Villalobos, Amparo. «El fandango ayer y hoy». En *El fandango y sus variantes: III Coloquio Música de Guerrero*, editado por A. Sevilla, 9-18. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Sidney, Mintz W. y Richard Price. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana, 2012.
- Snorton, Riley. *Negra por los cuatro costados. Una historia racial de la identidad trans*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editado y traducido por Atilano Domínguez. Madrid: Trotta, 2000.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Editado por Francisco José Ramos y traducido por Manuel Machado. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2017.
- Suhamy, Ariel y Alia Daval. *Spinoza por las bestias*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.
- Surrallés, Alexandre. «De la intensidad o los derechos del cuerpo. La afectividad como objeto y como método». *Runa* 30, no. 1 (2009): 29-44. <https://doi.org/10.34096/runa.v30i1.854>.
- «Entre el pensar y el sentir. La antropología frente a las emociones». *Anthropologica* 16, no. 16 (1998): 291-304. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1559/1504>.
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje*. Bogotá: Norma, 2002.
- Mimesis and alterity: a particular history of senses*. Nueva York: Routledge/ Chapman and Hill, Inc., 1993.
- Taylor, Eric Robert. *If we must die. Shipboard insurrections in the era of Atlantic Slave Trade*. Louisiana: Louisiana University Press, 2006.
- Tessman, Günter. *Los pamues (los fang): monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África Occidental*. Editado por José Manuel Pedrosa y traducido por Erika Reuss. España: Universidad de Alcalá, [1903] 2003. <https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/2015/01/16/cuadernos-de-estudios-africanos-1948-1957-digitalizado/>.
- Thomas, Hugh. *La Trata de Esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Barcelona: Planeta, 1998.

- Thornton, John. «Cannibals, Witches, and Slave Traders in the Atlantic World». *The William and Mary Quarterly* 60, no. 2 (abril, 2003): 273-294. <https://www.jstor.org/stable/3491764?origin=JSTOR-pdf>.
- Tipa, Juris. «El racismo colorista en los medios de comunicación en México». En *Expresiones contemporáneas del racismo en México. Cuerpos, medios y educación*, coordinado por Juris Tipa, Saúl Velasco y Uriel Nuño, 61-86. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional, 2021.
- Tortorici, Zeb. *Sins against nature: Sex & archives in colonial New Spain*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Tropicos.org. «*Leonotis nepetifolia* (L.) R. Br.». Acceso el 10 de marzo de 2022. <http://legacy.tropicos.org/name/17600109>.
- Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Nafarroa: Txalaparta, 2015.
- Varela Huerta, Itza Amanda. «Nuevas imágenes, viejos racismos: la representación de los pueblos negro-afromexicanos en La negrada». *Alteridades* 30, no. 59 (2020): 87-97. <http://www.doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2020v30n59/Varela>.
- Vargas García, A. Berenice. *Música y Danza Afronormicana: reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2017. <http://132.248.9.195/ptd2017/octubre/0766546/Index.html>.
- Velázquez, María Elisa, coord. *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.
- Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde. *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. México: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2016.
- Vianna, Hermano. «A música paralela». *Folha de S.Paulo*, 12 de octubre de 2003. Acceso el 11 de abril de 2022. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>.
- Villela Flores, Samuel L. «[Cristal Bruñido] Acapulco: 160 años de fotografía», en *Dimensión Antropológica* 70 (mayo-agosto, 2017): 153-177. <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=14070>.

- Wade, Peter. «El concepto de raza y la lucha contra el racismo». *Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 40, no. 118 (2022): 163-192. <https://doi.org/10.24201/es.2022v40nne.2071>.
- «Debates contemporáneos sobre raza, etnicidad, género y sexualidad en ciencias sociales». En *Raza, etnicidad y sexualidad: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*, editado por Peter Wade, Fernando Urrea y Mara Viveros, 41-66. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia/Departamento Nacional de Planeación/Programa Plan Caribe, 2002.
- *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Wainaina, Binyavanga. «How to write about Africa». *Granta* 92 (2005). <https://granta.com/how-to-write-about-africa/>.
- Walker Bynum, Caroline. «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media». En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Primera parte*, editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Taz, 163-226. Madrid: Taurus, 1990.
- Weems, Scott. *Ja: La ciencia de cuándo reímos y por qué*. México: Taurus, 2015.
- Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la Otrredad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Yúdice, George. «Músicas plebeyas». En *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*, editado por G. Maglia y L. Hernández, 105-134. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2016.
- *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Tomo III de la Colección de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.