

Coloquio Abordajes socioantropológicos de la música: “Prácticas, escuchas y consumos”. Posgrado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.

Escucha cimarrona y música tropical. Una propuesta metodológica para la investigación crítica y antirracista.

Vargas García, Berenice.

Cita:

Vargas García, Berenice (2022). *Escucha cimarrona y música tropical. Una propuesta metodológica para la investigación crítica y antirracista. Coloquio Abordajes socioantropológicos de la música: “Prácticas, escuchas y consumos”*. Posgrado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/aberenice.vg/13>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxv9/EVZ>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Escucha cimarrona y música tropical. Una propuesta metodológica para la investigación crítica y antirracista”¹

Berenice Vargas García
berenice.vargs@gmail.com

En una serie de entrevistas sobre la presencia de la música tropical en la Costa Chica, una persona me dio la siguiente sentencia: “Los ritmos que se conjuntan en la música tropical hablan de otras formas de sentir y entender los cuerpos, otra forma de gozar y pensar el mundo”. 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 ofrecieron la oportunidad de entender *sus* y *nuestros* mundos compartidos. Pero solo hasta iniciada mi investigación doctoral, en 2018, me percaté del lugar que ocupa la música tropical costeña en sus vidas (*música criolla*, como la nombra Eduardo Añorve). 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 siente, experimenta y vive, de la enorme oferta y demanda de agrupaciones locales, de su fuerte carácter evocativo y más.

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”. Eso 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— están dedicados a las cumbias del noroeste, específicamente de Monterrey; 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.

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 ‘afroindio’. 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

¹ Texto originalmente titulado “Escucha cimarrona y música tropical. Metodologías desde la investigación crítica y antirracista”, que fue presentado como ponencia en el coloquio *Abordajes socioantropológicos de la música: “Prácticas, escuchas y consumos”*, llevado a cabo los días 16 y 17 de mayo del 2022, en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, se desprende de la tesis doctoral defendida en julio de 2022: *Como mar y espuma: afectividad y fuerza cultural en la música tropical de la Costa Chica*. Puede consultarse en: https://www.researchgate.net/publication/370400976_Como_mar_y_espuma_afectividad_y_fuerza_cultural_en_la_musica_tropical_de_la_Costa_Chica.

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 criolla de la Costa Chica se toma como mercancía o apropiación de prácticas exógenas, impregnadas luego de localismos.

A contramarea de estas interpretaciones, el lugar central que la gente morena le concede a esta música en la Costa Chica responde a algo tan sencillo y, al mismo tiempo, tan trascendental: les *alegra*, les hace sentir bien. Les evoca recuerdos de su gente querida, de otros tiempos vividos; les hace sentirse cerca... Les provoca una plenitud que se engrandece en compañía de las y los otros. Una de las conclusiones a las que pude llegar en mi trabajo fue que, a diferencia de una alegría banal, aquí estamos hablando de una alegría como explosión de plenitud, un goce del propio cuerpo al moverse bailando, una vivencia íntima y comunal a la vez; que expresa algo tan básico como es el deseo de vivir viviendo en compañía.

Pero para llegar a estas consideraciones no recorrí un camino llano. Al contrario: implicó una reorientación bastante profunda en mi quehacer y una reflexión a detalle de las premisas y los paradigmas de una disciplina como la antropología; que en buena medida tiene prácticas caníbales: un ansia por consumir al Otro. ¿Por qué una música con tal trascendencia ha sido ninguneada por las investigaciones antropológicas o etnomusicológicas en México? O ¿por qué ha sido menospreciada en el análisis? Tales fueron las interrogantes con las que inicié mi trabajo y sobre las cuales continué reflexionando.

Esta música es amada por algunas y despreciada por otras tantas. Amada por gran parte de la gente costeña, 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, de lo prosaico y corriente. En el bando despreciador no solo se encuentra “gente común” de la costa, también hay periodistas, académicos, promotores culturales *frasteros* que coinciden en opinar que esta música es mercancía chusca, hilarante, “gusto culposo” de la gente morena de la Costa Chica.

La música tropical de esa región forma parte de eso que George Yúdice llama *músicas plebeyas*: las que se asocian con las clases excluidas, racializadas y subalternizadas; denostadas por “los purificadores” o “los árbitros del gusto”.² Música paralela (en palabras de Hermano Vianna³), 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, en los 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 teléfono móvil o en la transmisión en vivo a través de Facebook. Y que, además, como el Acapulco Tropical de hoy (esa agrupación que fue semilla), lo mismo aparece en anfiteatros y salas de concierto que en

² 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); y George Yúdice, *Nuevas tecnologías, música y experiencia* (Barcelona: Gedisa, 2007), 96.

³ Hermano Vianna, “A música paralela”, *Folha de S.Paulo* (12 de octubre de 2003). Disponible en <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>>.

salones de baile y cantinas, o solares y canchas de básquetbol de la Costa Chica. ¿Cómo es que entonces pasó a ocupar un lugar proscrito en las investigaciones de la “cultura afromexicana de la costa”?

Lo primero que hay que reconocer, y hacia allá quiero dirigir la reflexión, es la existencia de los ejercicios purificadores que fundamentan a las disciplinas científicas, y aquí me refiero explícitamente a la etnomusicología y la antropología. Nos dice Lizette Alegre que 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”.⁴ 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 contaminaciones, terrenos de exclusión y abyección.

Seguramente como una herencia atávica de su pasado ilustrado, la antropología parece tener cierta obsesión taxonómica: clasificar la diversidad, elaborar categorías, mapear al Otro y sus prácticas. Una de esas casillas favoritas es, tal vez, la de “tradicional” (pero hay otras más). Lo que quiero destacar es que continuamente hacemos un ejercicio de ubicación del otro en tales parámetros; esferas “puras”, bien delimitadas, cognoscibles.

En lo que respecta a la música afromexicana, los discursos purificadores provienen fundamentalmente del gremio académico, pero también surgen de las voces expertas que conforman colectivos, ong y asociaciones civiles partícipes del movimiento de reivindicación etnopolítica; desde donde fueron gestándose (a partir de la década de 1980) repertorios culturales autorizados que devendrían en instrumentos de posicionamiento político; medios efectivos para reclamar el derecho a la diferencia y a la pertenencia.

Pero no todas las prácticas músico-dancísticas de 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 que no puede oírse. Así, se volvió 3 veces abyecta: como música subalternizada, como “mala música”, como “no-auténticamente” *afro*. Ocupa así un espacio de ambigüedad y ambivalencia: no completamente domesticada pero tampoco indisciplinada del todo. Metodológicamente... ¿Cómo abordar esa indeterminación? Lo que propuse fue una estrategia a la que llamé *escucha cimarrona*.

⁴ 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.

Primero: en eco con Mario Rufer, Lizette Alegre discute la posibilidad de la puesta en práctica de una escucha híbrida (híbrida en el sentido de Homi Bhaba, que remite a la “mezcla chocante”, al exceso) que tuerza y confronte los discursos hegemónicos. Esta estrategia hace frente a la “escucha purificada” (dominante y hegemónica) que se da dentro de la jerarquía constitutiva formada por diversas presiones purificadoras en las disciplinas (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.

En esta propuesta, 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, nos dice la autora, dar cuenta de los conflictos de legitimidad, autoridad y canon que subyacen a las disciplinas de investigación que les estudian. 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”.⁵

En un primer momento, al indagar sobre la importancia de esta música en la Costa Chica, me topé con esa insistencia en resaltar su cualidad de “alegre”. Para quienes, como yo, nos vamos por el camino trazado en los estudios críticos del racismo y explícitamente antirracistas, enfatiza “la alegría” se vuelve problemático: pues tal afecto se ha convertido en uno de los estereotipos de “lo negro” más encarnados y reproducidos a lo largo de la historia. Así que, en trabajo de campo, el que las propias personas resalten la alegría (que las letras de las canciones nos hablen de eso) contraviene, en apariencia, la crítica antirracista. Precisamente en esta incomodidad es que adquiere sentido la “escucha híbrida”, como una forma de abrazar la contradicción sin intentar resolverla.

En el caso del estudio de (y con) la música de filiación afro, 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 expresiones musicales como la tropical costeña, son sometidas al dominio hegemónico y a sus fuerzas opresivas; es decir, una escucha que posibilita dar cuenta de la constitución múltiple de la opresión de los sujetos racializados en negativo. Por tanto, la escucha cimarrona, como una particular vía para el estudio de este tipo de músicas, 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.

La representación de “lo negro” como hípermusicalidad, hipersexualidad e hípersensualidad, es un continuo repetido incansablemente en la historia única de la que habla Chimamanda

⁵ 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.

Ngozi Adichie. 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,⁶ 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 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; 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. Una combinación de ismos que se funden en la figura del “Humano”, que deviene en sinónima de “Hombre Blanco”. Son tres formas en las que se expresa y experimenta el dominio de uno sobre todos los demás seres encerrados en el espacio de *lo menos que humano*.

Estas jerarquías enredadas se expresan muy bien con la metáfora de *lo cimarrón*. 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 arco.⁷ 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. 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: civilizado/salvaje, cultura/naturaleza, razón/emoción, humano/animal.

Pero también da cuenta de la reacción de respuesta: 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 y debe estar dispuesta a reconocer estos enredos; apela a una torsión del ejercicio taxonómico de nuestra disciplina; y busca reconocer y cuestionar los estereotipos sobre “lo negro”.

¿Cómo la puse en práctica? En primer lugar, como ya mencioné, nos ayuda a estar abiertas y expectantes a la diferencia, a la ambigüedad; al reconocimiento de que esos “Otros” con quienes conversamos, pueden expresarse en términos de exceso y ambigüedad respecto de nuestras categorías preformadas; que pueden torcer sus discursos, parodiar, inventar. Y que más allá de intentar “darles” sentido a sus palabras (como si por sí solas no lo tuvieran), hay que tomarlas “seriamente”. Si la gente costeña morena dice que la música tropical les gusta porque es alegre y les alegra: hay que seguir esa respuesta.

En segundo lugar, implica un posicionamiento político explícito: crítico y antirracista. ¿Por qué? No solo por tratarse de prácticas de personas racializadas como negras; sino porque, en

⁶ Aph Ko y Syl Ko, *Aphro-ismo. Ensayos de dos hermanas sobre cultura popular, feminismo y veganismo negro* (Madrid: ochodoscuatro ediciones, 2021).

⁷ José Arrom, “Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen”, *Revista española de antropología americana* 13 (Madrid: Editorial Universidad Complutense), 56.

la medida que quiere “escapar de los discursos purificadores”, debe hacerlo también de los estereotipos de “lo negro”. Por ejemplo, ¿cómo cuestionar el estereotipo de “el ritmo en la sangre”, o la achacada hipersensualidad e hipersexualidad supuestamente expresada en el baile, en el movimiento de los cuerpos sudorosos, en las letras de las cumbias y boleros; sin reconocer que tal acusación se funda en la atávica dicotomía “naturaleza/cultura”, “salvaje/civilizado”, “animal/humano”; dicotomías propias de occidente y el supremacismo blanco-mestizo como modelo “ideal” del ser “adecuadamente humano”? O también, ¿cómo explicar por qué los frasteros la consideran música chusca, sosa, banal, fea, corriente, si no es entendiendo primero cómo se enreda “lo negro” con lo “poco civilizado”, “lo inculto”, “lo inmoral”? La escucha cimarrona está atenta al reconocimiento de esas jerarquías que anteceden a nuestra captación aural de la música de los Otros.

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.

Con esta estrategia heurística y políticamente situada, me ha sido posible entender el porqué de la ausencia de trabajos sobre la música tropical en general, y la costachiquense en específico; o la razón por las que se dan ciertas interpretaciones sobre su lugar en la vida de estas personas. Es una música que se ubica en un espacio de enorme indeterminación, entre ser resultado de las industrias culturales y resultar de la creatividad y el talento de personas concretas; que la quieren y la hacen suya por lo significativa que resulta en sus vidas (sin importar que se encuentren a miles de kilómetros de la costa). Entre la expresión de una forma situada y subvertida de entender “lo negro” y la reproducción de estereotipos en las letras de sus canciones y las portadas de los discos. Entre propiciar un espacio donde las mujeres gozan de su propio cuerpo sin mediación de varón alguno (por el mero placer de bailar y reír y disfrutar en compañía de las otras), y la ausencia de mujeres intérpretes y la cosificación de sus cuerpos en los videoclips. En fin. Se escapa, huye, se desborda de nuestras clasificaciones y cuadrículas límpidas; por necesidad, negocia con los poderes dominantes (como los cimarrones de antaño) y los burla al mismo tiempo. Cimarronea: pero se escapa a su propia determinación del “ser cimarrona”.

Lo que, en suma, quería presentar el día de hoy es lo siguiente: la música tropical de la Costa Chica es importante para su gente: acrecienta los deseos de vivir en-compañía, se vive afectivamente de forma intensa; es una música que se quiere y se busca, porque les alegra. Pero no se trata de una alegría racializada (ese afecto “disminuido” y banalizado por el imaginario racista). Incontables veces, las personas me explicaron dónde radicaba la importancia de esta música: nos gusta porque es alegre. La escucha cimarrona me hizo posible, precisamente, “escuchar” sus palabras.