

La música es el arma. La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político.

Vargas-García, Berenice.

Cita:

Vargas-García, Berenice (2019). *La música es el arma. La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político*. *Ruta Antropológica*, 6 (8), 6-35.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/aberenice.vg/5>

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



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>.

ANDANZAS

La música es el arma.

La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político*

A. Berenice Vargas García

[berenice.vargs@gmail.com]

Estudiante de doctorado, posgrado en Antropología, UNAM.

* El presente artículo es una versión corregida y ampliada de la ponencia del mismo título, presentada en el 1er. Encuentro de Música y Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 26-28 de abril de 2017. Agradezco los comentarios de los dictaminadores, los cuales me permitieron, por un lado, mejorar la versión final de este escrito y por otro, afirmarme en mis posicionamientos. Si bien el último apartado enuncia propuestas “idealistas” y “poco viables”, las utopías no necesariamente son para cumplirse y sí para imaginar futuros posibles.

Resumen

En el presente artículo se reflexiona sobre el potencial de la música como un arma en las luchas reivindicativas. Más que atendiendo a su sentido belicoso, la palabra *arma* se entenderá como un instrumento amplificador de fuerzas (de ataque o defensa). En el particular caso de la pugna de los afrodescendientes en México (Costa Chica, en específico), se analiza la invención del concepto “Música Afromexicana” como un medio efectivo para posicionarse política, histórica y culturalmente. Se explora la selección de dos tradiciones músico-dancísticas como representativas de la población afromexicana: ¿Por qué esas y no otras? ¿De qué manera se re-inventan? ¿Qué papel juega el campo académico e intelectual? El artículo termina con la propuesta de un camino alternativo, utópico pero posible.

Palabras clave: invención, reivindicación, afromexicanos, música

Abstract

This article reflects on the potential of music as a weapon in the fights for recognition. More than attending to its bellicose sense *weapon* it is understood as an instrument that amplifies forces (of attack or defense). In the particular case of the african-descent in Mexico (Costa Chica, specifically), the invention of the concept “Afro-Mexican Music” is analyzed as an effective means to position itself politically, historically and culturally. The selection of two music-dance traditions as representative of the afro-mexican population is explored: Why these and not others? In what way are they re-invented? What role plays the academic and intellectual field? The article ends with the proposal of an alternative, utopian but possible path.

Keywords: religion; invention, recognition, afro-mexicans, music

Introducción

Si en lugar a dudas, para algunas personas la música posee potencial político: para reivindicarse, demandar reconocimiento, ser agentes transformadores de la realidad. En este artículo me interesa reflexionar sobre el caso de la “Música Afromexicana”, y me centro específicamente en la Costa Chica.¹ Pese a que la región costachiquense es sumamente rica en diversidad de músicas y danzas, y los afrocosteños poseen un amplio repertorio de estas tradiciones, existen dos ejemplos músico-dancísticos paradigmáticos: la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa,² debido a que ambas, desde la década de 1980 han sido protagonistas de discursos, eventos culturales, foros académicos y listados representativos del patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente. La razón de ello es la fuerza de su imagen y del performance en su conjunto, así como la exaltación (por parte de académicos, periodistas, funcionarios, promotores culturales, entre otros más) de estereotipos sobre lo tenido por “africano”. El presente artículo sintetiza algunos de los resultados de una investigación mucho más amplia.³

1 La Costa Chica es una región que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca; está ubicada en la llanura costera del océano Pacífico y abarca desde Acapulco hasta Huatulco, aproximadamente. La reflexión y ejemplos aquí dados son resultado de una investigación documental y etnográfica llevada a cabo del año 2011 a la fecha.

2 El son de artesa o fandango de artesa es una práctica musical distinguidamente negra-costeña, es decir, oriunda de la Costa Chica y propia de los afromexicanos de esa región. Antes de la década de 1950 esta tradición se extendía plenamente por la zona, sin embargo fue desapareciendo paulatinamente (debido a la migración y los cortes intergeneracionales, las influencias exógenas, la predilección afectiva por otras músicas, etcétera) y actualmente sólo se encuentra y ya sin el vigor de antaño, en San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero) y en El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca), como resultado de las acciones de rescate y recuperación de académicos y promotores culturales en los años ochenta del siglo pasado. Antiguamente esta tradición se encontraba presente en cada ocasión festiva, ya fuese cívica o religiosa, pero fundamentalmente en fiestas patronales, bodas y en velorios de niños pequeños (velorio de *angelitos*).

Respuestas iniciales

¿Qué es la música afromexicana? ¿A qué alude el prefijo afro? Existen por lo menos dos respuestas a estas interrogantes que no se contraponen la una con la otra. Lo *afro* se refiere a la influencia africana en la música mexicana; por lo que el reggae, el rap, la cumbia, los sones jarochos, calentanos, tixtlecos y otras prácticas musicales más del país entrarían en esta categoría. Por otro lado, lo afro apunta a la música de los grupos autodenominados afromexicanos, con lo que la lista de tradiciones musicales se reduce. Puede argumentarse que esta distinción se realiza en función de una perspectiva *etic* y una *emic*, respectivamente. En el primer caso, la música afromexicana se define a partir de una visión externa que identifica las africanías de cada tradición musical analizada. En el segundo, la definición corresponde a los propios grupos afromexicanos, con lo cual toda la música asumida como propia por los afromexicanos se consideraría “música afromexicana”.⁴

Por otra parte, la danza de los diablos es una de las más famosas de la Costa Chica, sobre todo debido a la injerencia del proceso de reivindicación etnopolítica afromexicana. Esta danza se lleva a cabo en vísperas del Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque actualmente también está presente en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales del ámbito afromexicano. De acuerdo con la historia oral de los afromexicanos de la región, tiene al menos una antigüedad de 150 años, y la consideran como la representación del retorno de los muertos a este mundo. Es más correcto referirse a las *danzas de los diablos* en plural, pues esta expresión lúdica, ritual y músico-dancística presenta numerosas variantes (en el ensamble instrumental, en el diseño de las máscaras y la indumentaria, inclusive en el repertorio de piezas musicales que se interpretan), dependiendo de la localidad costachiquense donde se ejecute.

3 *Música Afromexicana: reivindicación, invención y (e) utopía en la Costa Chica* [tesis para optar al grado de maestra en antropología], Ciudad de México, UNAM, 2017.

4 Sin embargo, para que ello sea cierto los grupos tendrían primero que asumirse como “afromexicanos”, por lo que no puede omitirse la discusión respecto de los diferentes etnónimos en uso. En contextos oficiales, institucionales y académicos, los términos más empleados son *afrodescendiente* y *afromexicano*. El primero, desde 2001, designa a los descendientes de africanos y africanas específicamente en Latinoamérica y que viven fuera de África; el segundo hace referencia a la población afrodescendiente en México. A nivel regional suelen emplearse diferentes designaciones, por ejemplo, en la Costa Chica esta población se autoadscribe (y diferencia de la población indígena y mestiza en general) como *morenos(as) costeños(as)*, *negros(as)*, o *negros(as) de la costa*, sin implicar connotaciones peyorativas. También es frecuente escuchar términos como *afrocostachiquenses* o *afrocosteños*. A decir verdad, el uso del término *afromexicanos* en la Costa Chica no está generalizado entre la población, aunque sí está cobrando más presencia cada día. Es así que, en sentido estricto, su música respondería a la forma de autoadscripción y a su reconocimiento como tales. A una identificación como *negros* correspondería una *música de la negrada*, por ejemplo, *costeño=música costeña*, etc. Lo importante aquí es que su música representativa sea la que ellos mismos señalan como propia y característica.

Cuando recién se ponía en el tintero el tema de la influencia africana en la música mexicana (y más específicamente en la llamada música tradicional mexicana), ésta se conceptualizaba de acuerdo al autor: a su formación, su ideología política, y por supuesto, su época. Así, para Gabriel Saldívar, en su libro *Historia de la Música en México* (publicado en 1934) se tratará de “influencias africanas” en la música popular. Vicente T. Mendoza hablará de “folklore negro”. Gonzalo Aguirre Beltrán en 1958 y más tarde Rolando Pérez Fernández (1987) se referirán a la “música afromestiza”. J. Arturo Chamorro hablará de “instrumentos de filiación africana” (1984). Gabriel Moedano profundizará en el “folklore afromestizo” desde la década de los años ochenta. Y más recientemente, Carlos Ruiz analizará in extenso a la “música afrodescendiente”.⁵

No obstante, en la actual coyuntura reivindicativa de los afrodescendientes en México no toda la música afromexicana (en ambas definiciones) es seleccionada para formar parte de la lista representativa de particularidades culturales *afros* por excelencia. Algunas músicas (por ejemplo, las cumbias y boleros criollos de la Costa Chica) son relegadas a un segundo plano, pese a la fuerza cultural y emocional que tengan entre los grupos; y otras más (como el Fandango de Artesa, también en la Costa Chica) serán incorporadas pese a la débil identificación que los afromexicanos sientan hacia ellas. Las tradiciones músico-dancísticas que el discurso y la espectacularización sí incluyen en sus repertorios culturales, se entenderán aquí como “Música Afromexicana” (mayúsculas iniciales): un constructo heurístico y mediatizado.

Como noción y concepto, la “Música Afromexicana” es de reciente *invención*: puede remontarse al año 2007, aproximadamente, cuando el término *Afromexicanos* entró en debate durante el foro celebrado en José María Morelos, Oaxaca, y que dio lugar a un libro titulado *De afromexicanos a pueblo negro*. Esta obra, junto con el consenso sobre el etnónimo acordado en el Foro Político “Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento” en Charco Redondo, Oaxaca

5 Cfr. Ruiz Rodríguez, Carlos. “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance y propuestas”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, núm. 011, Barcelona, 2007.

(2011), marcaron el inicio del proceso reivindicatorio y de reconocimiento constitucional de esta población (Reyes y Ziga, 2012)⁶. Esto quiere decir que en abstracto, antes de denotar a uno o varios fenómenos musicales con características específicas, hablar de “Música Afromexicana” connota una postura política: en este caso, la demanda por reivindicación, reconocimiento y derecho a la diferencia y la no discriminación; y ese es el cariz que dicha denominación tendrá a lo largo de este escrito.⁷

Por otra parte, cuando en esta pesquisa se alude a la “música afromexicana” (con minúsculas), hago referencia a la diversidad músico-dancística de la población afrodescendiente mexicana –en específico, de la Costa Chica– y a la visión *emic* de la misma. Y para mayor practicidad, con este concepto englobo tanto a músicas como al baile o danza, y a su correspondiente lírica. Empero, ya sea con minúsculas o mayúsculas, y atendiendo a la diversidad y heterogeneidad de músicas, danzas y las prácticas socioculturales que les atañen, no se trata más que de modelos heurísticos.

6 Previo a la Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia (Durban, Sudáfrica) en 2001, organizaciones de la sociedad civil en América Latina unieron esfuerzos para colocar en la agenda pública la visibilización de los afrodescendientes. Posterior a la conferencia en Durban, el afrodescendiente como sujeto político tomó mucho más brío a nivel internacional. Si bien las organizaciones de base han tenido un papel protagónico en la conformación de lo “afro” como categoría, en el caso mexicano ha tenido mayor incidencia la academia (aunque no por ello más relevancia). La declaración de Durban puede consultarse en http://www.un.org/es/events/pastevents/cmcr/durban_sp.pdf

Como concepto “Música Afromexicana” también remite a la incidencia directa de lo que Odile Hoffmann y Gloria Lara llaman *campo afromexicano*, en el sentido dado por P. Bourdieu: un espacio de relaciones sociales donde los agentes se encuentran en constante conflicto por el acceso y dominio del capital en juego, en este caso, capital político, jurídico, intelectual y cultural (cfr. Hoffmann y Lara, 2012).

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

¿Cómo y por qué la música puede ser un arma? Para intentar responder a ello, me remito a una conocida cita: “*Music is the weapon to the future*”. Esta frase es quizá la más famosa del brillante músico nigeriano Fela Anikulapo Kuti: activista, anticolonialista e inventor del género musical conocido como *afrobeat*; quien en la década de 1970 sorprendió y cautivó a Nigeria, a África y a gran parte de Europa y Norteamérica. Perseguido y encarcelado en incontables ocasiones, tanto por su activismo como por sus excesos, Fela Kuti se convirtió en el mejor ejemplo del poder de la música: música para denunciar, para burlarse de los poderosos. Música para el cuerpo y el alma. Música para transformar conciencias. Un arma para defenderse, para hacer frente al adversario. Su nombre se convirtió en acrónimo: FELA-FOR EVER LIVE AFRICA. Él es, tal vez, la síntesis y muestra perfecta de lo que llamo la *música política*.

Este texto tiene por intención el análisis de las músicas-políticas o de las músicas con potencial político, las armas en potencia. ¿Y por qué la música? El neurólogo Oliver Sacks nos recuerda en su libro *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro* (2009), que la afición humana hacia la música es un enigma; que objetivamente pareciera no tener ninguna utilidad para el ser humano (trabajosamente, pero es posible imaginar un mundo sin música), pero que pese a esto es central y fundamental en todas las culturas del mundo. Somos seres musicales, de eso no hay duda. Y en correlato, sentimos la necesidad de mover el cuerpo, de danzar y bailar. La música y la danza constituyen formas sumamente creativas en las que damos muestra de nuestro ser, que apelan a nuestra afectividad y a nuestra cognición, en las que imprimimos nuestro yo individual y a la vez, nos identificamos al unísono con esos otros que tocan, cantan y bailan a lado nuestro.

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

En el caso de México, el movimiento etnopolítico reivindicatorio de los afrodescendientes ha tomado como blasón a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa, en la Costa Chica; y tal vez más recientemente al son jarocho del Sotavento de Veracruz (Cardona y Rinaudo, 2017). Con antecedentes en 1980, pero ya con más fuerza desde mediados de los años noventa, este movimiento reivindicativo lucha por el reconocimiento constitucional e histórico de la población afroamericana, la garantía de sus derechos (en materia de salud sexual y reproductiva, educación, trabajo, vivienda, territorio, cultura), su inclusión en la toma de decisiones políticas y el combate a toda forma de discriminación y racismo. Sin embargo, la movilización afroamericana tiene mucho más fuerza y predominancia en la Costa Chica, motivo por el cual decidí centrar mi investigación en esa región y enfocarme en las dos tradiciones músico-dancísticas que se muestran hoy en día como representativas de la población afrocostachiquense: Danza de los Diablos y Fandango de Artesa.⁸

⁸ Es importante tener en cuenta que las tradiciones musicales y dancísticas (en este caso, las afroamericanas) no son meras manifestaciones culturales, sino complejos fenómenos multidimensionales sumamente dinámicos. Sin embargo, además del dinamismo interno propio de ambas culturas musicales aquí mencionadas, es notable cómo desde el discurso del movimiento etnopolítico afroamericano, éstas han atravesado cambios sustanciales (espacios y tiempos de ejecución, participantes, indumentaria, inclusive *significación*). Por supuesto, estos cambios e innovaciones en las tradiciones músico-dancísticas, productos de creación cultural y política (Mintz y Price, 2012), se convierten en centrales para la generación de alteridad en el proceso de construcción etnopolítica de la población afroamericana.

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

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

El efecto desestabilizador

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

Marc Abélès y Máximo Badaró (2015) llaman la atención a cerca de la importancia que tiene el que en el análisis crítico del poder, sea posible ofrecer “un efecto

desestabilizador producto de un enfoque que se sumerge en las paradojas, las contradicciones y las ramificaciones inesperadas –e incluso políticamente indeseadas– de las realidades y los grupos sociales que estudia”; y cuidarse de no caer en la tentación de las causas morales, “por más loables y necesarias que sean estas pretensiones” (2015: 10). Para estos autores, el antropólogo deviene en sujeto político por definición. Su presencia entre los otros al hacer trabajo de campo es intrusiva e interviniente; no se contenta con registrar y objetivar un “orden” aparente, sino que se orienta a cuestionarlo y desestabilizarlo. Su figura es la de una “subjetividad de intersección”: se ubica en el cruce de trayectorias de sus interlocutores, en la contingencia; se hace consciente –o debería– de su postura de implicación (*ibíd.*, p. 19).

Y durante mis estancias con fines etnográficos, estas intersecciones se manifestaron de distintas maneras. Realicé mi trabajo de campo en varias localidades y municipios de la Costa Chica con población afromexicana, aproximadamente desde el año 2011. No obstante, la mayor parte de este trabajo se nutre de la investigación etnográfica efectuada durante nuevas estancias en la zona, y que realicé entre agosto de 2015 y julio de 2017. Éstas fueron realizadas específicamente en El Ciruelo y en Collantes, localidades pertenecientes al municipio de Santiago Pinotepa Nacional, distrito de Jamiltepec, en la Costa Oaxaqueña; y en Cuajinicuilapa, municipio de la Costa Chica de Guerrero, ambas con la finalidad de indagar respecto al papel del fandango de artesanía y la danza de los diablos en el movimiento etnopolítico reivindicatorio.

Muchos de los afromexicanos y afromexicanas con los que pude conversar, en confianza, me brindaron testimonios que me revelaban esas paradojas, contradicciones y rutas indeseadas

(para ellos) del movimiento etnopolítico, o por lo menos de algunos de sus miembros. Dejo constancia de algunos de esos relatos en este trabajo, pero otros más decidí conservarlos como un recordatorio de lo que esas personas depositaron en mí. Por lo menos en el caso de El Ciruelo –lugar con el que mantengo una relación afectiva, y con algunas mujeres, relaciones de parentesco ritual– la ética antropológica me interpeló en más de una ocasión: ¿hasta dónde decir y hasta dónde callar los abusos sin interferir negativa o perjudicialmente?, ¿a quién le debemos las lealtades?, ¿qué hacer con la callada indignación?

Algunos de los párrafos aquí escritos no podrán disimular la denuncia que hago, pero ello se explica porque para buena o mala fortuna, esa gente decidió desahogar sus quejas y recelos al contármelos. Y por supuesto, como antropóloga tengo una responsabilidad moral y ética al escuchar, porque la parte más difícil de nuestra disciplina es su materia prima: los seres humanos, contradictorios y emocionales. Podrá juzgarse de subjetiva en algunos puntos, pero en la búsqueda de una disciplina más cálida (Dibie, 1999) se asumen riesgos necesarios. Sirvan estas líneas como muestra de reflexividad en compensación.

Soy plenamente consciente de las implicaciones que la palabra *inventar* trae consigo, mucho más al ser empleada en una coyuntura en la que la reivindicación y la valoración positiva de los afrodescendientes en general, y de los afromexicanos en particular, resulta urgente, necesaria y justa. Con todo, considero que mi deber como antropóloga no se reduce únicamente a proclamarme a favor del reconocimiento constitucional de esta población, o a posicionarme en contra de cualquier tipo de discriminación y racismo, o a “retratar” y difundir la vida de los afromexicanos costachiquenses (divulgar su presencia, por decirlo de alguna forma). El efecto destabilizador es necesario, y el señalar las paradojas y contradicciones, así como las rutas políticamente indeseadas, también es urgente.

La Invención

Inventar no es más que la creación, el ejercicio de las ideas. Ciñéndome a lo anterior, la invención no es sinónimo de falsedad, sino de lo creado, construido o imaginado. Desde esta perspectiva, nadie objetará que la música (cualquiera) y en este caso, la música afromexicana, es precisamente una invención, por lo menos en un primer sentido. En un segundo sentido, sucede lo siguiente: de entre la gran diversidad músico-dancística de los afromexicanos de la Costa Chica, el movimiento etnopolítico de reivindicación tomó como emblemas representativos de esta población a dos tradiciones: el fandango de artesa y la danza de los diablos. Al insertarse en el campo afromexicano –conformado por académicos, promotores culturales, funcionarios, políticos, y en este caso, músicos, danzantes y bailadores (cfr. Hoffmann y Lara, 2012) – ambas se convierten en Música Afromexicana, legitimada política y académicamente. Se han inventado, sin por ello argüir que antes no existieran en tanto expresiones estéticas tangibles, visibles y audibles.

Al argumentar sobre la invención de la música y la danza, invención⁹ se entenderá en esos dos sentidos:

- 1) **Creación (en el plano real):** Como expresiones estéticas plausibles de ser descritas *objetivamente*. Música y danza se crean y recrean, se inventan y reinventan: son producto de la sensibilidad y la imaginación, de la materialización, de la puesta en práctica del conocimiento sonoro.
- 2) **La asignación de propiedades y/o determinaciones a un objeto** mayormente enunciativas, que conducen a *un deber ser* del mismo. Estas propiedades y/o determinaciones en ningún momento se presuponen verdaderas o falsas; aunque sí ficticias en la acepción original de la palabra, es decir, “modeladas” o “hechas”,

⁹ Etimológicamente «inventar» proviene de invento y éste del latín *inventus*: *in-* (hacia adentro) y *ventus*, participio de *venire* (venir), “lo que viene desde dentro de uno”. Roland Dixon distingue el descubrimiento de la invención, pues el primero sucede como un hallazgo accidental, y el segundo es una creación deliberada que supone tres condiciones: oportunidad, observación, y apreciación más imaginación (Dixon, 1928 en Herskovits, 1976: 534).

lo que Claudia Briones llama “ficciones reguladoras” (2007). En esta acepción, la música y la danza se tornan fenómenos sociales inmersos en y circunscritos por, en este caso, un campo político jurídico, legislativo y también intelectual: imbuidos en el proceso etnopolítico.

Estos dos sentidos que atribuyo al término *invención*, encuentran su correlato en la construcción del afromexicano como sujeto de estudio antropológico. De acuerdo con Witold Jacorzynski (2004), en la construcción –antropológica y filosófica– que hacemos del Otro existen por lo menos tres vertientes: a) la empirista radical heredera del trabajo de Bronislaw Malinowski, que supone a la realidad como dada y evidente y a la otredad en espera de ser descubierta y analizada; b) la constructivista y posmoderna, que ve al Otro únicamente como una proyección del propio investigador, negándole su existencia por sí mismo; y c) la realista crítica –a la que me adhiero–, que sugiere una mediación de ambos: lo real, el Otro, son a la vez construcciones y hechos. Es decir, el *Otro* está al mismo tiempo dado, pues existe en el plano real y puede ser descrito “objetivamente”; y como *Otro* está, además, construido o inventado, debido a que a ese ser existente puede *vérselo* como algo distinto a lo que de hecho es (una obra siempre abierta, siguiendo a Wittgenstein).

La forma en que ha sido construido el Afromexicano Costachiquense (en abstracto) hoy en día, mucho le debe indirectamente al trabajo de Melville Herskovits y muy directamente a Gonzalo Aguirre Beltrán, quien sentenciara en su obra *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*: “Virtud de los estudios afroamericanistas y del método etnohistórico, fue el descubrimiento del negro en México” (1985: 11). Como un empirista-realista clásico y radical, Aguirre *vio* a los afromexicanos *ahí*, evidentes en ese enclave cultural que sería Cuajinicuilapa (Guerrero) y toda la Costa Chica. Su forma de mirarlos y aprehenderlos, que quedó sellada en su libro (con un inextinguible *ethos violento*, seres híbridos condenados a la esterilidad y la asimilación, pero con *evidentes* rasgos africanos), marcó una guía para muchos otros ojos. Y en la coyuntura actual de pugna por el reconocimiento constitucional, resultan de vital importancia esos “evidentes rasgos africanos” instituidos discursivamente por Aguirre, y después por otros tantos más, rasgos

que mucho o poco tienen que ver con los afromexicanos costachiquenses contemporáneos, pero incuestionablemente son esenciales para el Afromexicano como sujeto antropológico.

Siguiendo esta idea, el proceso etnogenético de los afromexicanos puede ser considerado como correspondiente a mi segundo sentido de la invención, pues en éste, los grupos sociales (que pueden estar representados por un puñado de personas solamente) también *se inventan* –se construyen, modelan, conforman, configuran, etcétera– a sí mismos en tanto sujetos de derecho, se hacen conscientes de su diferencia, la detentan y la reclaman políticamente hablando; reclamo público que implicará en gran medida, un uso político de la cultura y del territorio (Campos, 2014), y en el caso que me compete, específicamente un uso de las tradiciones músico-dancísticas ex profeso seleccionadas para ese fin.

Contrario a lo que otros estudiosos sostienen, el aludir a su carácter de invención no debería demeritar ni deslegitimar los movimientos reivindicativos en ningún sentido. Antes bien, posibilita mirarlos en transformación, no como dados e inmutables. De nuevo, posibilita desestabilizarlos. Me permito enunciarlo nuevamente: los afromexicanos de la Costa Chica tuvieron que inventarse como grupo étnico, modelarse usando como materia prima la memoria y la cultura en aras de reclamar pública y visiblemente su derecho a la diferencia y a la pertenencia. Si con esto se concluye que antes de ello no existían en tanto grupo autodiferenciado, entonces quiere decir que no se ha entendido el carácter eminentemente político que le asigno a la palabra “inventarse”, *inventarse* como capacidad transformadora de uno mismo.¹⁰

10 El concepto “invención” suele remitirnos inmediatamente a la propuesta de E. Hobsbawm y T. Ranger (2002), sin embargo, no es ese el uso que aquí se hace. Aquí inventar adquiere un tinte

4 dimensiones de la Invención: el análisis político de la música

Para Jacques Attali la música es esencialmente política: ya sea subversiva o reflejo de un poder monologante, puede ser fácilmente un medio, un instrumento, un arma. En su propuesta, le atribuye tres funciones:

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

más filosófico, cercano al “*ver-cómo*” de Ludwig Wittgenstein. El filósofo sostiene que podemos a veces *ver algo como una cosa*, y otras veces como otra, es decir, la interpretamos cada vez, y cada vez la vemos como la interpretamos. Wittgenstein ejemplifica lo anterior con la figura ilustrada de un triángulo escaleno: “Ante él puedes pensar unas veces en esto [un agujero triangular, un cuerpo], otras en aquello [una montaña, una cuña], unas veces lo puedes ver como esto [dibujo geométrico apoyando en la base o colgado de su punta], otras como aquello [una flecha, una aguja], y entonces lo verás unas veces así, otras así”. -¿Pero cómo? No hay una especificación ulterior” (Wittgenstein, 1988: 461, citado en Jacorzynski, 2004: 105-106). Así que la persona, como un ser multiaspectual e indeterminado (o la práctica musical, por decir), es comprendida como una construcción del antropólogo y como un ser real, con existencia objetiva; que se encuentra en el mismo nivel ontológico que la ilustración del triángulo. Como ser inacabado y abierto, la persona “presta sus aspectos para formar el objeto de las posibles interpretaciones (aspectos que también serán modelados), pero ella misma no se reduce a ninguna interpretación” (*ibíd.*, p. 115).

Conviene añadir también que, aunque mucho de esta investigación en un primer momento tomara inspiración del trabajo de Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México* (2005), mi propuesta se distancia en varios aspectos: en primer lugar, la autora se remite a las políticas culturales del siglo XX y al impacto del indigenismo musical; segundo, al menos en esa obra sólo contempla las acciones externas y no abunda en las apropiaciones que los grupos indígenas hacen de estos discursos; y tercero, la noción de invención a la que yo me refiero difiere. Empero, coincidimos en el carácter de construcción social, política y académica que tienen conceptos tales como “música indígena” o “música afromexicana”.

Las tres funciones enunciadas por Attali inspiraron la ruta que seguiría mi pesquisa. Además, el trabajo etnográfico y la confrontación con la realidad de esta población costachiquense me condujo a distinguir, por utilidad teórica y metodológica, cuatro dimensiones de la invención, a las que di por llamar: 1) *la Invención Resiliente* (que hace olvidar), 2) *la Invención Teatral* (que hace creer), 3) *la Invención Alienada* (que hace callar). Una más se les suma como subjunción: *la Invención (E) Utópica*, “el arma del futuro”, como diría Fela Kuti. Mientras que la primera y la tercera se contraponen una a la otra, la cuarta es la superación de la tercera y una suerte de continuación de la primera. Por su parte la segunda, la teatral –la más compleja de todas– puede converger en las demás, negándolas o reforzándolas. Así, la música y la danza afrodescendiente en la Costa Chica se entenderán como invenciones i) porque son creaciones estéticas de hombres y mujeres concretos, y ii) porque ese dúo es modelado en diferentes contextos y para distintos fines. Resiliencia, Teatralidad, Alienación y (E) Utopía serán, en este caso, los parámetros desde los cuales se asignarán propiedades específicas a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa (esta vez en mayúsculas) en tanto expresiones estéticas; de tal suerte que también serán percibidas de acorde a ello: miradas instituidas.¹¹

11 Es decir, siguiendo a Nahayeilli Juárez Huet y Christian Rinaudo, se entenderán como dimensiones o espacios de circulación y relocalización, ésta última entendida como un proceso de desanclajes de prácticas culturales que, en su circulación, se “anclan” en otros marcos interpretativos que reajustan sus sentidos, y permiten la reapropiación en sus praxis, representación y materialización. Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo, “Expresiones ‘afro’: circulaciones y relocalizaciones”, *Desacatos* 53, enero-abril, 2017; p. 8.

Invención Resiliente, Invención Teatral, Invención Alienada e Invención (E) Utópica son categorías que me permiten operativizar el análisis de estos contextos-fines (lo que en ningún momento supone que la realidad pueda reducirse y dividirse de esta manera), los cuales están circunscritos por la incesante lucha de la población afromexicana por el derecho a ser reconocida.

Como expresiones estéticas, la música y la danza afromexicana oscilan simultáneamente entre –imaginemos– cuatro círculos superpuestos (dimensiones o espacios de circulación y anclaje), los cuales están circunscritos por otro círculo que representa al campo afromexicano. De tal forma que música y danza forman parte a la vez de uno y de otro, en mayor o menor grado; y los distintos escenarios (construidos y legitimados socialmente, desde arriba o desde abajo) pueden tener los mismos actores en distintos tiempos y contextos. Podría plantearse que más que invenciones se trata de re-invenciones, sin embargo, mi argumento es que no se deshace el objeto o fenómeno anterior, sino que éste se desplaza entre los círculos, los cuales tampoco se mantienen estáticos: dependiendo del momento, el énfasis, las acciones o los discursos, los círculos se superponen de distinta manera, por lo tanto, la música afromexicana adquirirá características y determinaciones específicas.

La Invención Resiliente

Esta “ficción reguladora” la considero una suerte de condición mítica de los Afromexicanos: conjuga por un lado, paradójicamente, la imagen del africano víctima de la trata esclavista y el sistema colonial (herido, desgarrado, violentado, mutilado cultural y socialmente, deshumanizado) que milagrosamente se adapta cultural, emocional y espiritualmente, y resurge (el ser Resiliente); y por otro, con la del cimarrón rebelde, subversivo y contestatario, capaz de crearse un mundo y una cultura propia una vez llegado a América (cfr. Mintz y Price, 2012). Y digo que es paradójico debido a que, en sentido estricto, la resiliencia y la resistencia parecieran contraponerse. La primera implica absorber y recuperarse de los golpes, de la contingencia azarosa; y en el caso de la esclavitud colonial, esto quería

decir adaptarse y soportar en una especie de estoica resignación para superarla y reponerse de ella después. La segunda es persistir, oponerse sin ceder un ápice; ansiando siempre la fuga, el escape (real o metafórico) y la lucha, no siempre el confrontamiento abierto, antes bien, haciendo uso de la cultura, lo que René Depestre llamó el “cimarronaje cultural” o la “heroica creatividad”, y James Scott los “discursos ocultos”.

La dimensión Resiliente en la que se “re-anclan” no sólo la música afromexicana sino también esta población, puede ejemplificarse con los incontables encabezados de artículos y notas periodísticas del tipo: “Afromexicanos en la marginación”, “Afrodescendientes en el abandono”, “El estigma de ser negro”, “Población negra de México, en la invisibilidad total”,¹² títulos sensacionalistas en la que la fuerza ilocutoria –es decir, la intención narrativa– no es únicamente informar sino impactar y conmover. En otro nivel, se encuentra plenamente institucionalizada y legitimada: El IX Coloquio de Africanías (celebrado en el marco de la Feria Internacional del Libro de Antropología, organizada por el INAH) tuvo por tema “Comunidades africanas y afrodescendientes en Latinoamérica: experiencias de resiliencia”; además de la promoción que, por ejemplo, le da al término la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Desde luego que no se pone en duda la realidad de las poblaciones afrodescendientes en Latinoamérica, y específicamente en México, la materia prima de la resiliencia no se niega: injusticia, discriminación y racismo, violencia, marginación, pobreza,

12 E Véanse como ejemplo: <http://ciudadania-express.com/2016/10/27/afromexicanos-de-oaxaca-y-guerrero-en-la-marginacion/>; <https://www.excelsior.com.mx/nacional/afrodescendientes-marginados-e-ignorados-en-mexico/1239069>; <http://www.nvnoticias.com/nota/57679/afromexicanos-de-oaxaca-el-dolor-de-la-miseria>; <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2013/10/28/afromexicanos-raza-invisible.html>; entre otros más.

enfermedad, falta de oportunidades en trabajo y educación, entre tantas otras más. Sin embargo, debemos tener cuidado de no caer en una saturación del dolor y la memoria que, en vez de sensibilizar y apuntalar la urgencia de acciones, lleve en cambio a la banalización de lo trágico.

Es decir, en esta dimensión o punto de anclaje, la danza de los diablos y el fandango de artesa se instauran como muestras de un resurgimiento del estrago (colonial y actual), es decir, como resilientes; y a la vez, como ejemplos de la resistencia de la “herencia africana” (ejemplificada en la figura del cimarrón, tomando como modelo al mítico Yanga, líder de la primera rebelión esclavo-africana en América, en el siglo XVI). Con este discurso, nuestra mirada y nuestros oídos son encaminados a percibirlos de una forma concreta: con las mejores intenciones, se hace de estas músicas y sus protagonistas una especie de víctimas perpetuas que son, a la vez, rebeldes en potencia.

La Invención Teatral

En ese “hacer creer” mediante la representación, esta dimensión de la invención es, en palabras de Georges Balandier (1994), *la puesta en escena de la herencia*, y tal vez no sólo de eso, sino también de la memoria. Evidentemente, la herencia que se mediatizará será estratégicamente esencializada: los rasgos “evidentemente” africanos que tantos académicos después de Aguirre Beltrán se han encargado de legitimar. En el fandango de artesa será la cadencia de las mujeres, y el percutir de los pies en la artesa, pese a que la influencia africana se haya documentado en el ensamble instrumental y no, estereotipadamente, en la percusión, como argumenta Carlos Ruiz (2007, 2011). Aunque por supuesto, hacen falta más estudios que profundicen en el tema: la influencia africana en los timbres, las melodías, los modos de hacer, construir e interpretar los instrumentos musicales, etcétera.

Y en la danza de los diablos lo africano quedará encarnado en dos de los instrumentos musicales: el bote o tigrera y la charrasca, este último sin evidencia

concreta de su presencia en África¹³; en la fuerza y el ímpetu de los pasos, en la relevancia espiritual de honrar a los muertos, así como en una figura controversial: el supuesto dios africano Ruja, del que hacen mención acriticamente académicos, promotores culturales y militantes; y del que, hasta ahora, no hay evidencia concreta. Aquí el espectáculo es protagonista, y la intención será divulgar, promover y demostrar la herencia africana de esta población costachiquense, exacerbando los elementos anteriormente descritos, y haciendo uso de una “retórica étnica” escenificada (Levine, en Briones, 1994). Todo ello con fines reivindicatorios.

Esta dimensión teatral será imperante en el caso del Fandango de Artesa, el cual no existe –y tal vez, debido a la dinámica interna de las agrupaciones existentes, no puede existir– más que en el escenario. Y en cambio, se nos presenta como la continua representación músico-dancística de un relato que quiere hacernos creer en su raigambre (aunque lo tuvo, hasta 1960): es la performatividad de lo étnico. En cambio, la Danza de los Diablos –o más correctamente, las danzas, en plural, pues cada pueblo afromexicano la vive y presenta diferenciadamente, tanto en el ensamble instrumental como en la indumentaria de los danzantes– goza de vitalidad y sentido entre la población afrocostachiquense: tiene raíces fuertes, y sigue esparciendo sus frutos en las generaciones más jóvenes. Sin embargo, se vuelve otra al escenificarse, al ser “recortada” de su realidad ritual habitual, y “pegada” en eventos culturales y políticos de todo tipo. Ella, más que la artesa, oscila entre las dimensiones

13 Por ejemplo, el antropólogo, lingüista y etnomusicólogo inglés Roger Blench, quien ha investigado extensamente la música y los instrumentos musicales de una buena parte del continente africano, así como de Asia y Oceanía, en sus escritos sobre la historia y los usos del burro en África (Blench, 2004; Blench, De Jode y Gherzi, 2004) no menciona el uso de la quijada como instrumento sonoro, aspecto que con seguridad no dejaría pasar inadvertido.

aludidas; se resignifica, se actualiza, se mantiene en fecundo movimiento. Es tal vez por ello, la más explotable visualmente, performáticamente: es la mediatización de lo étnico.

La Invención Alienada

Aquí la música y la danza se deshumanizan, se cosifican, y en el peor de los casos, se convierten en mercancías que benefician sólo a unos cuantos (siempre los mismos, nunca los necesitados); es por ello que “hace callar”, se vuelve injusta. La etnicidad en venta (Comaroff y Comaroff, 2011) es cuestionable no porque horrorice el que la cultura se cotice en el mercado debido a la globalización, el neoliberalismo y el capitalismo rapaz, o porque sus mismos portadores decidan ir por esa vía como una forma de supervivencia dadas las carencias propiciadas por las fallas estructurales de los Estados Nación. Antes bien, es cuestionable cuando se suscita en un marco de inequidad y desconocimiento, cuando el portador no sabe lo que vende y el comprador no presta importancia a lo que compra; es denunciado cuando se da el despojo y el abuso aún dentro del mismo ámbito.

Por ejemplo, cuando la retribución económica entre los bailadores de artesa no es equitativa: ¿Quién reparte lo ganado? ¿A nombre de quién aparecen los pagos? ¿Quién recibe todo el reconocimiento? Como relata un cirueleño en respuesta al por qué la agrupación está compuesta en su mayoría por niños y jóvenes: “Puro chamaquito es el que baila en la artesa. Los niños se conforman con galletitas y refresquitos, los viejos no, esos se vuelven colmilludos, esos sí reclaman cuando no hay pago” (Entrevista a cirueleño, enero de 2016).

O el relato de Dulce María Santos Sandoval, bailadora que ha estado en el grupo desde el debut en la fiesta patronal de El Ciruelo (en 1996), que ejemplifica la conveniencia con que miran al grupo ciertos funcionarios:

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

Frases recurrentes del tipo “*piensan que estamos tonteando*”, “*no apoyan la cultura*”, “*el ayuntamiento no brinda el apoyo*”, “*no nos dan el espacio*”, reflejan los conflictos entre las estructuras administrativas de los municipios y los intereses de los miembros de la agrupación cirueleña.

Y también cuando existe falta de transparencia en la asignación de recursos para la danza de los diablos: ¿A dónde llega todo el dinero asignado por el Estado para la promoción de esta danza? ¿Por cuántos filtros pasa?; y es despreciable cuando esta situación se normaliza. Las familias de los danzantes suelen expresar que “*no sabemos a dónde va el dinero*” o “*no nos apoyan tanto*”; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en El Ciruelo, aquí sí se incentiva e impulsa la práctica dancística –cuasi utilitariamente en muchos casos– aunque, en el fondo, no se hace suficiente por los participantes en concreto. “*Mi hijo es diablo, pero como ‘ora está enfermo, no bailó. Está malo del corazón. Yo pienso que deberían apoyarlo en eso pues, en las consultas, los medicamentos... ¡no nomás que en los trajes!*” (Entrevista a M. Palacios Saguilán, noviembre 2016).

Al devenir la danza de los diablos y el fandango de artesa en Música Afromexicana, se vuelven proclives de explotarse y venderse. El escenario no es ya un medio para la representación política y la demanda de la diferencia, sino que éste puede convertirse en el espacio único de aparición –una folklorización excesiva que no tiene por más objetivo que la exotización con fines propagandísticos. Quizá el mejor ejemplo que puede encontrarse actualmente de alienación, exotización y

estereotipación de la Música Afromexicana es el de la película “Su Merced. El Sangre”, del director argentino Carlos Mateus¹⁴. Filmada en Acapulco y Cuajinicuilapa, esta cinta pretende “promover” la cultura afromexicana de la Costa Chica, y para ello, retoman a la Danza de los Diablos. Uno de los protagonistas, Edgardo Eliezer, declaró que cuenta con el apoyo del presidente municipal de Cuajinicuilapa –Constantino García Cisneros– y con el director de Cultura del municipio –Gelacio Mohamed Molina Rodríguez– para “mejorar” a la danza:

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

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

Considero que la descontextualización y pérdida de sentido de ambas tradiciones músico-dancísticas pueden darse –y de facto, lo hacen– en el seno mismo del movimiento reivindicatorio. Los intentos de patrimonialización, así como su almacenamiento y exhibición en museos, aunque lugares de enclave, despojan a la música de la mayor parte de su humanidad: la convierten, en suma, en música

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

alienada. Mucho más aún cuando carecen de un relato que tenga la posibilidad de sostener esta memoria aludida, que debería ser, antes bien, una memoria-vida antes que un epitafio.

La invención (E)Utópica

Si la invención teatral de la música afromexicana quiere hacer creer y para ello se vale de un necesario (y tal vez mal encausado) esencialismo, y la invención alienada de la misma quiere hacer callar despojando a la música y la danza de su fuerza transfiguradora, quizá resulta urgente para el movimiento reivindicatorio afromexicano otra vía: inventar la música como instrumento para hacerse oír, de alzar la voz. Por música como invención (e)utópica me refiero, grosso modo, a aquella que da posibilidad de construir un mundo otro, utópico y deseable (por justo)¹⁵, pero sobre todo, *posible*. Busca *hacerse oír* potencializando y accionando su capacidad de aspiración, esto es, “de orientación nutrida por la posibilidad de conjeturas y refutaciones en el mundo real”, de alzar la voz, esta “capacidad de debatir, cuestionar, inquirir y participar de manera crítica” (Appadurai, 2015: 251). Reconocer la trascendental agencia de los afromexicanos (esta vez con “a” minúscula) es el retorno a la heroica creatividad para inventar un futuro digno.

Comentarios finales

Concluyo esta presentación con una pregunta, más para mí misma que para otros: ¿Puede ser la Música Afromexicana un arma? ¿Un arma de quién, y para qué? Qué clase de “ficción” reguladora se propone aquí, en la Dimensión (E)Utópica de la que hablo, qué clase de “retórica étnica”. Por el momento, como (E)Utópica que es, puedo permitirme imaginarlo: una en la que la fuerza reivindicatoria sea en conjunto y no se limite a unos cuantos dirigentes políticos, promotores, o activistas de Organizaciones No Gubernamentales (sin por ello desvirtuar su labor y y militancia). Una en la que el conocimiento generado por la academia se

15 Por etimología, la eutopía se refiere al *buen lugar* y por tanto, deseable: eu- (bueno, bien), topos (lugar) y el sufijo de cualidad, -ía.

socialice entre la población afrocostachiquense: generar relatos asibles para ellos y a la vez, escuchar lo que ellos tienen que decir, entendiendo este “escuchar” como una responsabilidad moral y ética hacia el otro. Una en la que ellos mismos reclamen su capacidad de agencia: que elijan las músicas y las danzas que los *representan*, que los hacen sentir *quienes son*, en suma, que sean ellos los “inventores” y cultivadores de la música afromexicana.¹⁶ Una invención que retome y reivindique el pasado (lejano o cercano, pero siempre suyo, *con sus relatos*), pero que no se anquilese en él; en la que la memoria se mantenga viva justo así, viviendo y en movimiento perpetuo. En la que *conservar* las tradiciones no signifique *museificarlas* ni cosificarlas; en la que haya transparencia, compromiso y honestidad por todos y para todos en esta pugna; en la que la inseguridad, el dolor, la violencia y la incertidumbre no estén normalizadas; una en la cual se combata la injusticia y se demande el derecho a ser uno mismo; en fin, un arma con la cual hacerse oír. Por eso es utópica, porque aún no existe. Y por eso tiene el prefijo (Eu), porque es deseable que ocurra.

Sin duda el camino es largo y arduo, en lo que llevamos de él andado, se han sumado muchas fuerzas, se han dado compromisos sinceros y genuinos; pero también ha habido fallos, malas vías, errores de abordaje, confusiones y malos entendidos. Mi intención no es deslegitimar lo que por demás considero como legítimo y urgente: el reconocimiento de la población afromexicana, la necesaria impartición de justicia social. No obstante, también resulta necesario desestabilizar lo que creemos como dado e incuestionable, salir de tanto en tanto de la zona de confort. Por eso creo que hablar de la “invención de la música afromexicana”, en palabras de Jerome Bruner, alimenta la tentación de reexaminar lo obvio y de ponerle fin a la inocencia. Y es que en el tiempo que he realizado trabajo de campo, que he tenido la fortuna de conocer a muchas personas, sus relatos y sus vidas, yo misma

16 Un ejemplo de ello es el proyecto cultural “Somos negros de la Costa”, coordinado por Sergio J. Navarrete Pellicer y Lucy Durán. Esta iniciativa está enfocada “en la creatividad musical y en los modos de aprendizaje musicales como formas de empoderamiento dentro de la cultura política emergente en las comunidades Negras o Afro-Mexicanas del estado de Oaxaca” (Proyecto, <http://www.somosnegrosdelacosta.org/proyecto/>). La participación de músicos locales, como Chogo Prudente en Santiago Llano Grande (Oaxaca), ha permitido dar continuidad a los talleres de música (chilenas, boleros, sones de artesana, entre otros), con independencia del proyecto original.

he dejado de dar por sentadas cosas que antes tenía por obviedades evidentes. Como antropólogos, en la praxis somos seres desestabilizadores de las realidades de quienes estudiamos y con quienes dialogamos, pero también de las propias.

Por ejemplo, en lo referente al prefijo “afro” que ahora satura a este movimiento etnopolítico, la convivencia cercana y cálida con la gente me llevó a este cuestionamiento: con crítica sinceridad, esa particular mirada instituida sobre el Otro (de aprender a ver “lo africano por doquier”), ha tendido a caer en esencialismos respecto a su *herencia africana*, que aunque devengan de las mejores intenciones, terminan sesgando y constriñendo a esos otros (los reales, con “o” minúscula): la muerte del afromexicano real por la vida del Afromexicano-estereotipo.

Tal como apunta Rosana Guber (2004: 46), somos los investigadores quienes, en primera y última instancia, construimos una diversidad relevante, cuya denominación, desde luego, no está exenta del peso político, ideológico o inclusive moral. Al tiempo que he aprendido sobre la *influencia africana* en su música; también caí en cuenta de cómo, en aras de demandar ese derecho a la diferencia, diversos académicos y miembros de asociaciones civiles exacerbaban esa herencia, la cual existe desde luego. Veían y buscaban hacer ver a los demás lo que ellos tenían por evidente. ¿Era la exotización para alcanzar un buen fin?, pero ¿quién se beneficiaba realmente de ello? Aunque me uno a la pugna por el reconocimiento, y aunque comprendo el hecho de la exaltación de lo africano con fines estratégicos, los diálogos intersubjetivos que he tenido a lo largo del tiempo con estas personas me llevan a preguntar hoy en voz alta: “¿es que ellos no son suficientes así?, ¿no merecen ser reconocidos y exacerbados así, tal cuales, con todo

y mezcla pero bien autodiferenciados?, ¿será tan necesario verlos como herederos de África, o basta y sobra con mirarlos como afromexicanos de la costa?”.

Esa es en suma la principal intención de mi trabajo: mostrar las paradojas, las vías indeseadas (e indeseadas para quién), y los desvíos, para así, con más fuerza y más armas, retornar al camino. ¿Y sobre la música? Bueno, regresando a FELA: “*Music is a spiritual thing. You don't play with music*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abélès, Marc y Máximo Badaró (2015). *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Aguirre Beltrán, Gonzalo ([1958] 1985). *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Cd. de México, Fondo de Cultura Económica.

Appadurai, Arjun (2015). El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global, Cd. de México, Fondo de Cultura Económica.

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

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

Blench, Roger (2004). “The history and Spreads of donkeys in Africa”, en P. Starkey y D. Fielding (eds.), *Donkeys, people and development*, Países Bajos, Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA), pp. 22-30. Disponible en Web: <http://www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-history.pdf>.

Blench, Roger, A. De Jode y E. Gherzi (2004). “Donkeys in Nigeria: history, distribution and productivity”, en P. Starkey y D. Fielding (eds.), *Donkeys, people and development*, Países Bajos, Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA); ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA), pp. 210-219. Disponible en Web: <http://www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-productivity-NG.pdf> Último acceso: 01 de junio de 2018.

Briones, Claudia (1994). “Con la tradición de las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: Usos del pasado e Invención de la Tradición”, en *RUNA*, vol. XXI; pp. 99-130.

Briones, Claudia (2007). “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”, en *Tabula Rasa*, no. 6, enero-junio; pp. 55-82.

Campos Muñoz, Luis Eugenio (2014). “El reconocimiento de nuevas identidades: cómo enfrentar la etnogénesis desde la academia”, en H. Trincherro, L. Campos y S. Valverde, *Pueblos Indígenas, Estados Nacionales y Fronteras*, tomo II, Buenos Aires, Clacso, pp. 219-245.

Cardona, Ishtar y Christian Rinaudo (2017). “Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición ‘afro’ de una práctica transnacional”, en *Desacatos* 53, enero-abril; pp. 20-37.

Chamorro Escalante, Jorge Arturo (1984). *Los instrumentos de percusión en México*, Michoacán, El Colegio de Michoacán.

Comaroff, John L. y Jean Comaroff (2011). *Etnicidad S.A.*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores.

Depestre, René (1977). "Saludo y despedida a la negritud", en M. Moreno Friginals (rel.), *África en América Latina*, Cd. México, Unesco-Siglo XXI; pp. 337-362.

Diario Alternativo (28 de junio de 2017). "Asegura actor de Televisa que él y Tino García Cisneros 'mejorarán' la danza de Los Diablos para incluirla en película". Recuperado de: <https://www.facebook.com/DiarioAlternativoCostaChica/posts/764015927103680> Último acceso: 01 de junio de 2018.

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

Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós.

Herskovits, Melville (1976). *El hombre y sus obras, 6ta reimpresión*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Hoffman, Odile y Gloria Lara Millán (2012). "Reivindicación afromexicana: formas de organización de la movilización negra en México", en María José Becerra et al., *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI*, Córdoba, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba; pp. 25-46.

Jacorzynski, Witold (2004). *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas*, Cd. de México, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.

Marina, José Antonio y María de la Válgoma (2000). *La lucha por la dignidad*, Barcelona, Anagrama.

Mintz, Sidney W. y Richard Price (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, Cd. de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana.

Moedano, Gabriel (1996). "La población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", en *Soy el negro de la costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*, Testimonio Musical de México 33, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez Fernández, Rolando (1987). *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana.

Reyes Larrea, I. y José Francisco Ziga (2012). "Prólogo a la segunda edición. A 5 años del 'Foro Afromexicanos'", en I. Reyes, N. Rodríguez y J. F. Ziga (comps.), *De afromexicanos a pueblo negro. Foro afromexicanos. Por el reconocimiento constitucional de los derechos del Pueblo Negro en México*; Cd. México, Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 11-14.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2007). "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica", en María Elisa Velázquez y Ethel Correa (coord.), *Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, Diario de Campo*, suplemento no. 42, marzo-abril; pp. 128-139.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2011). "En pos de África: el Ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica", en *Revista Cuicuilco*, Nueva Época, vol. 18, núm. 51, mayo-agosto; CONACULTA- INAH-CONACYT; pp. 43-62.

Sacks, Oliver (2009). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama.

Saldívar, Gabriel (1934). *Historia de la música en México*, Cd. de México, Secretaría de Educación Pública.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Cd. México, Ediciones Era.