

Migración de artistas guineanos a México e identidad afro urbana: danza y percusión de África del Oeste

The migration of Guinean artists to Mexico and the Afro Urban identities around West African dance and percussion

Igael González

Universidad Pedagógica Nacional, Tijuana, México

igael.gonzalez@unipn.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7663-7601>

Resumen

Este artículo ofrece una caracterización de las apropiaciones del folklore guineano asociado a la emergencia de una identidad urbana *afromestiza* en México. Asimismo, analiza el papel que juegan los artistas y profesores de origen guineano que residen en México enseñando danzas y ritmos de África del Oeste. Mediante observación participante y entrevistas etnográficas, proponemos una interpretación de los procesos de circulación global de las tradiciones y su resignificación. Se evidencian contradicciones que surgen entre la comunidad que practica la danza y la percusión de Guinea y el papel de los profesores como profesionales o especialistas culturales, en tanto agentes relevantes para la transmisión de la tradición musical de los pueblos en un contexto global.

Palabras clave: músicas migrantes, emigrantes africanos, identidad *afromestiza*, música tradicional africana.

Abstract

This article provides an overview of the appropriations of Guinean folklore related to the emergence of an *afromestiza* identity in Mexico. It also analyzes the role played by Guinean performers and instructors living in Mexico and teaching West African dances and music. By gathering participant observation notes and conducting ethnographic interviews, the paper builds up an interpreting path to better understand the global circulation of traditions and their resignification by local and indigenous players. Several contradictions arise between the community practicing dance and percussion in Guinea and the role of instructors as professionals or cultural specialists, conceived as critical agents in channeling musical heritage of the population in a global scenario.

Keywords: musical migration, African emigrants, afro-mestizo identity, African traditional music.

1. Introducción

El tambor *djembe* y el ensamble de percusión y danza, cuyo origen se atribuye a los pueblos *malinkés* de África del Oeste, se ha vuelto un producto cultural globalizado. La versatilidad de este instrumento, su oferta y las instrucciones para tocarlo y bailarlo se extendieron por Europa y Norteamérica a partir de la década de 1990 y, posteriormente, en muchos otros países, incluyendo América Latina.¹

En lo que respecta a México, el estudio de la danza y la percusión de Guinea se inició de manera informal a mediados de la década de 1990. Entonces surgieron los primeros ensambles en las ciudades de Cuernavaca, Xalapa y Ciudad de México. Luego se extendió a otras ciudades mexicanas donde la percusión y la danza afro registró un desarrollo notorio. En Guadalajara, Los Cabos, Playa del Carmen, León y Morelia, la comunidad vinculada inició esta práctica de manera autogestiva y continúa haciéndolo. En los últimos 25 años, se ha consolidado una red para la transmisión de la tradición musical africana a partir de las primeras visitas de maestros africanos a la Ciudad de México (Lancey Dioubaté) y Xalapa (M'Bemba Bangoura). Algunos artistas guineanos hoy residen de manera permanente en México.

El movimiento afro es la autodenominación utilizada y que dota de identidad a quienes importaron e hicieron suyas algunas de las expresiones folklóricas de Guinea-Conakry. Ha generado y desarrollado una comunidad que fortalece los lazos e intercambios con África. La colectividad se auto reconoce como "la banda del afro", que "toca afro" o "baila afro". Ha sido caracterizada como la escena de la música de África del Oeste por Camilo Barreiro (2017) cuyo funcionamiento opera en la lógica de las "escenas translocales" o "virtuales" (Bennet & Peterson, 2004). Dichas escenas contemplan otros elementos como los aspectos étnicos y tradicionales que entran en juego con la globalización de las tradiciones (Mendivil & Spencer, 2016), como la comprensión de las lenguas autóctonas y el sentido cabal de las manifestaciones tradicionales que son apropiadas en otros contextos geográficos. En este sentido, la actual visibilidad del *djembe* africano en México forma parte de un proceso de configuración de nuevas identidades y etnicidades urbanas

contemporáneas. Los intérpretes de percusiones y danzas tradicionales articulan y negocian estas identidades, alcanzando una profunda apreciación y valoración de la cultura ajena.

Quizás la parte más visible y audible del movimiento *afro-urbano* se mantiene tocando en cruceros y semáforos de las ciudades mexicanas. Pero no todo lo relacionado a esta manifestación está ahí. Este artículo destaca algunas de las lógicas de acción colectiva emprendida por ensambles y grupos que han consolidado una comunidad vinculada en torno a la enseñanza y el aprendizaje de la música y la danza africanas. Su trabajo destaca por mantener una oferta cotidiana de clases y talleres con profesores africanos, organizar festivales con elencos de artistas africanos y promover el comercio de instrumentos y otras mercancías que se movilizan fuera de los medios ordinarios.

El otro punto a destacar son las redes migratorias establecidas en torno a la práctica de la danza y la percusión, ya que permiten que profesores y profesoras emigren de África e imprimen, en la medida que se dedican a enseñar su música y su danza, dinamismo al circuito de intercambio que se robustece. Los artistas africanos que han emigrado a México dan lugar a una economía alternativa basada en el estatus que obtienen como especialistas culturales, que al enseñar la música y la danza africanas hacen de la tradición una mercancía, al mismo tiempo que brindan la experiencia cultural de África. Cabría preguntarse, ¿los usos del arte africano son parte del reconocimiento cultural de los pueblos africanos o se trata de apropiaciones ventajosas que renuevan el dominio colonial sobre los pueblos africanos? ¿De qué manera la emergencia de esta manifestación dignifica a los afrodescendientes mexicanos?

Los resultados forman parte de un ejercicio reflexivo sobre los procesos culturales populares del México contemporáneo. Proviene del análisis de la información recolectada mediante observación participante con músicos de ensambles y colectivos que promueven la práctica del afro, y entrevistas a organizadores de eventos, festivales y profesores africanos residentes o visitantes en México. El trabajo de campo se realizó en las ciudades de Tijuana, Ensenada, Guadalajara, León, Xalapa y la Ciudad de México considerando el enfoque multi-situado o multi-local (Hirai, 2012; Marcus, 2001) que permite

rastrear los fenómenos socioculturales en distintos escenarios y en múltiples interconexiones.

El análisis del registro etnográfico puso énfasis en captar las lógicas de la puesta en escena y la manera en la que los sujetos expresan los motivos de su participación. Por un lado, existen muchas apropiaciones cuyo uso dista de reconocer los elementos de la cultura expresiva del África del Oeste, aunque se vincula a manifestaciones populares de resistencia que tienen lugar en espacios urbanos públicos (parques o plazas) o privados (estudios de danza y domicilios), donde los ritmos y sonidos permiten experimentar una nueva relación con el cuerpo y los tambores. En este sentido, se abordan las tradiciones musicales procedentes de África para la construcción de identidades en las ciudades globales.

2. Globalización del ensamble de danza y percusión guineano

El objeto musical más representativo del ensamble de danza y percusión de Guinea es el tambor *djembe*, que en apariencia no es sino un tronco de árbol hecho instrumento musical cuya forma ase-

meja a una copa o a un reloj de arena.² Hay muchas marcas comerciales que los fabrican a partir de madera ensamblada o fibra de vidrio. Pero los artesanos de los pueblos Mande de África del Oeste siguen tallando una pieza de madera única donde resuena un cuero (caprino) fuertemente apretado mediante aros de acero y cuerdas de nylon de alta resistencia.³

Este membranófono de parche simple se toca con las palmas de ambas manos. Se trata del tambor solista, cuyo ejecutante (el *djembéfolá*) dirige la danza e improvisa sobre la base polirítmica proporcionada por los *dundunes*. Estos últimos son un conjunto de tres tambores con distinto tamaño y tonalidad. El ensamble se compone de *dundum*, *sangban* y *kenkeni*, que a la usanza tradicional se tocan con baqueta de madera en una mano y un objeto de metal llamado *djin* o “campana” que se lleva atado al tambor. Estos instrumentos forman el ensamble de percusiones considerado tradicional para los pueblos Mande de las regiones altas de Guinea y se extiende más allá de las fronteras con Mali y Burkina Faso. Como expresión popular, adquiere relevancia en ocasiones musicales propias de los ciclos ceremoniales y agrícolas. Dado que los pueblos Mande se extienden por toda la región de África del Oeste, el ensamble también se puede encontrar en Senegal y Costa de Marfil.



1

Fotografía 1. Djembe y dundunes, instrumentos del ensamble guineano.

Fuente: KL, archivo personal.

La República de Guinea se funda en 1958 cuando se emancipa del dominio colonial francés. El nuevo Estado funcionó bajo la dictadura militar del General Amhed Sékou-Touré, quien reforzó el régimen mediante un nacionalismo modernizador proyectando la emancipación social y la desmitificación (El-Bejjani, 2016). La subsecuente revolución cultural guineana introdujo cambios en leyes de matrimonio, políticas educativas, distribución económica y prácticas religiosas e impulsó la creación y producción artística (Flaig, 2010; Groelsema, 1998). Entre tanto, el ensamble de percusiones considerado tradicional entre los pueblos que alguna vez formaron parte del gran imperio de Mali, se convirtió en una representación del folclore guineano: sus repertorios fueron interpretados por bailarines profesionales de las compañías nacionales de ballet creadas durante la dictadura de Touré.⁴ Las compañías de *ballet* favorecieron representaciones basadas en coreografías cuya base musical es el ensamble de percusiones (Cohen, 2012) y convocaron en la capital a artistas provenientes de todas las provincias de Guinea y de distintas etnias que la componen. Bailarines, coreógrafos y músicos se convirtieron en profesionales de la cultura que interpretan cualquier repertorio nacional, independientemente de su origen étnico.

Los *ballets* realizaron giras mundiales, haciendo de la tradición una "performance cultural"⁵. Dos décadas después, la apropiación occidental del ensamble de percusiones de África del Oeste convirtió a los artistas guineanos en empresarios culturales o promotores que se establecieron en el exterior. Entre los primeros se considera a Mamady Keita y Famoudou Konaté (que se establecieron respectivamente en Bélgica y Alemania en 1987) y M' Bemba Bangoura (en Nueva York) y Oumar N'Diaye (en Quèbec).

En 1996 Mamady Keita inaugura su primera escuela "Tam Tam Mandingue" en los Estados Unidos. En 1998, M' Bemba Bangoura se instala en Nueva York e inicia su propia compañía Wula Drums.⁶ Las escuelas fundadas por estos maestros en el exterior en ninguna medida han hecho contrapeso al epicentro de producción cultural, localizado en Conakry, así como en Abiyán, Bobo-Dioulasso y Bamako, donde la música del djembé se integró a las celebraciones urbanas (Castellanos, 2010b, 2010a).

A partir de 1990, en esas ciudades surge una economía alrededor de las percusiones y la danza por la demanda que hay en el exterior del continente africano de aprender. Desde entonces, la producción masiva de instrumentos, los espectáculos y clases a extranjeros se hicieron cotidianos en Conakry (Gaudette, 2013) y Bamako (Polak, 2012).

Los músicos y bailarines, con años de entrenamiento en los *ballets*, hoy tienen como objetivo integrarse a la red de guineanos residiendo en el exterior y se esfuerzan para integrar a su familia. En este circuito confluyen africanos y no africanos estableciendo una relación de apropiación de repertorios tradicionales y folklóricos de los pueblos del Oeste de África. La transmisión de las tradiciones musicales lleva sólo la dirección de África hacia afuera. Más bien puede caracterizarse como un movimiento circular en ambas direcciones, dado que son enormes los cambios que se registran en la manera de tocar, de aprender y de enseñar la danza y la percusión en prácticamente toda la región del África del Oeste (Casteal, 2010; Ebron, 2002).

En las ciencias sociales aparecieron algunos conceptos para referirse a la interconexión de prácticas. Por ejemplo, Roland Robertson (2000) introduce el concepto de "glocalización", Ulf Hannerz (1996) "flujos" (*flows*) y Arjun Appadurai (2001) "paisajes" (*scapes*) para referirse a la intensificación de dependencias recíprocas establecidas entre sujetos u organizaciones más allá de las agendas estatales o políticas de carácter nacional. En cualquier caso, al considerar aspectos socioculturales de la globalización, ésta se entiende operativamente como el establecimiento de una relación dinámica entre lo local y lo global, característica de los flujos culturales contemporáneos, el establecimiento obligado de vínculos en localidades mexicanas y africanas que permiten la circulación y la transmisión de la tradición musical y sus objetos.

En este sentido, la oferta de campamentos intensivos basados en la inmersión cultural de los aprendices se ha vuelto común. Los no africanos que quieren (o intentan) tocar y bailar como los africanos han generado una compleja economía cultural. Conakry, en Guinea, es el principal sitio para el aprendizaje de extranjeros, pero la actividad se extendió a todos los países de la región.⁷ Los campamentos en Conakry se anuncian por medio de redes sociales y ofrecen, además de clases, in-

mersión cultural, alojamiento y alimentos y visitas guiadas. Generan ingresos para las familias de los artistas guineanos y una especie de iniciación para aquellos que se dedicarán de lleno a las percusiones y danzas tradicionales de África del Oeste. Pero, de cualquier manera, para los guineanos los aprendices son turistas: siguen siendo vistos como blancos (“fote”) y su interés por la tradición en ocasiones no representa sino una entrada de dinero para la familia del djembéfolo o bailarín anfitrión (Raout, 2009).

3. México ¿y la herencia africana?

En todo el continente americano existen manifestaciones musicales e instrumentos de raíz africana, antes de la reciente importación del *djembé*. México tiene una tradición musical con aportaciones africanas en manufactura, diseño, técnicas de ejecución y manejo de instrumentos, tanto en las tradiciones *afromestizas* (Costa Chica de Guerrero, Oaxaca, Veracruz y Tabasco) como en los géneros bailables denominados *música tropical*. Me refiero a música popular-urbana, derivada de ritmos *afrocaribeños*, tales como el *danzón*, el *mambo*, *chachachá*, *calipso*, *salsa*, entre otros. Los instrumentos que se usan para tocar dichos ritmos, tales como las claves, conga, bongó, timbal, cencerro, cajones, entre otros, surgieron a partir de otros provenientes de África. Se adaptaron e incorporaron a la música popular de América Latina y El Caribe como resultado de un proceso denominado *transculturación* (Ortiz, 1983), circularon por El Caribe y, luego, se popularizaron bajo la denominación de “afrocaribeño” con el boom de la salsa y la música latina desde la década de 1970 (Ávila, Pérez & Rinaudo, 2013).

Ahora bien, el *djémbe* apareció como algo totalmente nuevo en América. No es un instrumento musical que tenga continuidad desempeñando funciones rituales fuera de África. No forma parte ni de los objetos, ni de las prácticas de las culturas “neoafricanas”, que, según Janheinz Jahn (1958), se reinventaron en el nuevo continente a partir de elementos propios y adoptados en la migración forzada de esclavos hacia América. Más bien, la globalización del *djembé* forma parte de una manifestación cultural de la última década del siglo XX. Los usos populares del tambor *djembé* fuera

de África se relacionan con los llamados círculos de percusiones (o *drum circles*); práctica iniciada en Estados Unidos y Europa que se fue adoptando también en países de América Latina, creando atmósferas sonoras de resistencia en espacios públicos urbanos.

En efecto, la globalización juega a favor de la expansión de la tradición cultural asociada al *djembé*. Según otros investigadores, fuera de África los ritmos y danzas africanas funcionan “como una máscara para que los individuos exploren nuevas experiencias que no van de acuerdo con los valores estéticos dominantes” (Wosenyelesh, 2006, p. 24); forman parte de una búsqueda de nuevas formas de expresión cultural dada “la necesidad de liberar una energía vital aprisionada en la camisa de fuerza construida por la religión judeocristiana” (Kokelaere & Saïdani, 1997). Muchas de las expresiones afro se centran en prácticas de interacción corporal grupal que otorgan un papel relevante a la improvisación o la expresión de la emoción y sus movimientos se asocian con la energía, descarga y liberación (Alencar, 2009; Citro & Aschieri, 2012). Pareciera, entonces, que la reproducción de la cultura expresiva de Guinea fuera de África ocurre a partir de elementos altamente valorados en búsquedas personales de cada individuo que construye su identidad a partir de la sensibilidad y la experiencia corporal del baile y la rítmica, sin que implique, necesariamente, una identificación racial y étnica.

Ahora bien, en México, la comunidad vinculada en esta manifestación establece una identificación con la africanidad y la negritud directamente con África y no así con los afrodescendientes mexicanos o del Caribe. De una u otra manera, la “tercera raíz” (Martínez, 1993) forma parte del discurso de quienes tocan y bailan afro y, a su vez, esta manifestación provoca el interés del mexicano por las manifestaciones de origen africano.⁸

En este sentido, ni las actuales luchas por el reconocimiento de los pueblos afrodescendientes mexicanos ni la reciente llegada de profesores y profesoras de origen guineano están vinculadas de manera estricta a esta manifestación. Los mexicanos que se apropian del repertorio guineano y las expresiones de las comunidades afrodescendientes mexicanas, coexisten, pero no son un movimiento social común.

Según Fátima Luna (2010), la emergencia de este “movimiento juvenil *Afro-Urbano*” brinda un espacio de resistencia a través de la música y la danza africana para desencantados y descontentos jóvenes mexicanos, ante los embates económicos y sociales del capitalismo tardío. “La identidad Afro-Mestiza es un discurso político que justifica adoptar valores culturales africanos como parte de su vida cotidiana” (Luna, 2010, p. 87-88). Al contrario de esta propuesta, considero adecuado caracterizar este movimiento como una “comunidad estética” (Erlmann, 1996), es decir, una colectividad basada en compartir y disfrutar el gusto musical, de cuya reproducción emergen compromisos identitarios.

Los consumidores de esta música son, también, reproductores activos. Aficionados a esta música fuera de África son quienes de alguna manera la practican. Se trata de una manifestación que se transmite a través de una red de actores vinculados y no a través de los medios masivos. En México, Tepoztlán, Guadalajara, Tijuana, Ciudad del Carmen, San José del Cabo, Xalapa, Cuernavaca, Puebla, San Cristóbal y otras ciudades la oferta de clases en centros culturales es permanente. Al mismo tiempo, cada escena local está inserta en la red de reconocimiento mutuo que permite el desarrollo de competencias performativas. De la misma manera, quienes participan de esta red se vinculan a otras redes y circuitos internacionales para la práctica y para la enseñanza de la percusión, permitiendo gestionar y promover estancias de profesores africanos.

La práctica del afro genera tensiones culturales y resistencias, al integrarse estratégicamente como un elemento lúdico en las luchas políticas e identitarias o al ser reapropiados por aquellos que buscan alternativas políticas e ideológicas al individualismo capitalista, a la manera de utopías liberadoras e igualitarias (Citro & Aschieri, 2012). Estas prácticas musicales, que expresan e inciden en el desarrollo de cosmovisiones alternativas, son especialmente significativas para las relaciones entre lo comunal y lo societal (Quintero, 2005), ya que dotan a los elementos expresivos de un sentido sacro y mítico. No obstante, a pesar del potencial contrahegemónico que adquieren estas prácticas, algunos de estos discursos también reproducen estereotipos étnicos y raciales que acentúan el exotismo del continente africano.

4. Vivir del afro y/o vivir para el afro

Resulta complicado convertirse en un profesional de la danza y/o la percusión africana no siendo africano. Los mexicanos que lo hacen se han convertido en prestadores de servicios de animación y de espectáculos particulares. Generalmente, dichas puestas en escena recrean una imagen estereotipada de lo africano, caracterizada por la fuerza rítmica y el erotismo del baile, pero que sirven para dar el toque exótico a cualquier ocasión musical.

Algunos aprendices destacados de los profesores guineanos también se han desarrollado en los ámbitos de la gestión cultural y buscan apoyos a través de las instituciones encargadas del fomento a la cultura y artes de los Estados y municipios de México. ¿Es posible que las expresiones africanas cumplan funciones de animación sociocultural tales como atender las necesidades de arte de grupos vulnerables como ancianos y jóvenes en zonas populares? En Guadalajara destaca la Escuela Itinerante *Conga Mandinga*, dirigida por Héctor Aguilar, quien “echando mano del tambor y la tradición musical africana... integra conceptos, actitudes y habilidades propias de una milenaria sabiduría musical como un conjunto de saberes invaluable, dado su inherente potencial formativo y transformador” (Entrevista, Guadalajara). También están quienes, a partir de conocimientos básicos sobre la rítmica africana y sus instrumentos, se vinculan a la oferta musicoterapéutica de centros holísticos u otros espacios urbanos *new age*. Al sonido del tambor se otorga un poder curativo, propio de su esencia tradicional en la sonoridad implicada.

En otros contextos, muchos ensambles y músicos itinerantes encuentran en el tambor un medio de supervivencia, usando como escenario para su espectáculo el semáforo y, como audiencia, a los automovilistas. El *semáforo-folá* no existe en África.⁹ Los usos mencionados generan conflicto al interior de la escena del afro, pues algunos consideran que se debe tocar en apego a la tradición en lugares que garanticen una ejecución adecuada y que permanezca fiel y auténticamente africana. Ante las condiciones económicas desfavorables, más y más percusionistas, músicos y artistas salen a la calle a buscar sustento. Entre los profesores gui-

neanos, Kabele Bah es uno de los pocos que sale a tocar en las calles a pasar el bote, aunque tocar en semáforos puede ser causa de crítica:

Si los mexicanos se ponen a tocar con mi cultura para pedir dinero, ¿por qué yo no voy a poder hacerlo? No tiene nada de malo. Los mexicanos lo hacen con la música africana. Yo, que soy africano, ¿por qué no puedo hacerlo? Y yo digo: yo hago mi vida. Tengo dos proyectos: *semáforofola* como músicos callejeros: busca en el face: se ve 'semáforofola'; y porque había chicos que tocan en la calle y yo dije ¿por qué no hacen [hacemos] algo?... *semáforofola*. La gente se empezó a burlar. [Aunque] hay gente de Estados Unidos y de otros lados que les ha gustado la idea...". (Kábele Bah, Comunicación personal).

En los últimos años ha crecido de manera importante la demanda por profesores africanos, sobre todo de danza, en la misma medida que se desarrollan festivales y campamentos (*stages*) de formación. La realización tanto de los festivales como de los cursos para principiantes implica gestión y

trabajo cooperativo por parte de los colectivos y ensambles locales, dadas las dificultades por la falta de apoyos gubernamentales. En todo caso, los artistas africanos inmigrantes y los mexicanos vinculados al afro que tocan o realizan presentaciones en los espacios públicos exhiben una cultura que resulta exótica, dado el desconocimiento por parte del público. En la comunidad del afro no hay interés financiero, aunque sí comercial y empresarial. Los ensambles mexicanos que tienen grabaciones no tienen una finalidad propiamente mercantil. Apropiarse de elementos expresivos del folklore guineano (y, en general, del performance cultural de África) y ponerlos en escena de forma "auténtica" requiere mucha práctica. Independientemente, los mexicanos han dado múltiples usos a la danza y percusión mandinga: desde afro *fitness* hasta animación para publicitar refrescos, pasando por compañías de cerveza, teléfonos móviles, un toque de sabor para las candidatas a reina escolar, en los carnavales y, en fin, cualquier ocasión que pudiese requerir un tambor para garantizar el exotismo.

Tabla 1. Relación de artistas guineanos residentes permanentes en México

Kabele Bah	Primer guineano en radicarse de manera permanente en México. Invitado por Guillermo Sili-ceo y el ensamble Bereketé de la Ciudad de México. Origen étnico Peul. Se autoidentifica con la construcción y manufactura de instrumentos. Su padre es dueño de uno de los talleres más importantes en Conakry.
Karim Keita	Bailarín solista de Ballets Africains. Ofrece clases de danza en la Ciudad De México. Mantiene la oferta constante de sus cursos en centros culturales de la ciudad de México.
Yadi Camara	Balafonista. Perteneciente a familia griot, hijo de Cali Camara (difunto). Invitado a México por el ensamble Limanya de Cabo San Lucas, Baja California. Imparte clases de danza dundun haciendo una gira anual por varias ciudades mexicanas. Mantiene su proyecto musical Yadi Camara World Beat Band, un proyecto de fusión musical con artistas mexicanos.
Elias Gberedouka Sylla	Aprendiz de Papá Kouyaté. Invitado por Percusión Limanya a Los Cabos, donde pasó una temporada montando espectáculos para complejos turísticos. Vive en México. Formó el ensamble Nantamba con percusionistas y bailarinas mexicanos. Imparte clases en Faro de Oriente.
Mohamed Oulare	Hijo del legendario djembéfola Fadowba Oulare. Invitado a México por Karime Barreiro (plataforma cultural Silencio Africano). Imparte clases en Cuernavaca.
Mamady Keita	Fue el primer solista del ballet djoliba hasta 1986. Se muda a Bruselas donde inicia su academia Tamtam mandingue. Hoy la sede de su escuela se encuentra en Monterrey y recibe estudiantes mexicanos, pero sobre todo norteamericanos.

Fuente: Elaboración propia.

5. Especialistas culturales africanos en México

La comercialización de los repertorios africanos fuera de África pone en evidencia la explotación de los medios de producción simbólica y las lógicas de representación tradicionales. La llegada y establecimiento de profesores guineanos en México debe ser enmarcada en el contexto geopolítico de flujos de migración internacional y sus efectos en la *refronterización* y *securización*. En Guinea, al igual que en el resto del África Sub Sahariana, el fenómeno migratorio crece exponencialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1980 (Adepoju, 1995, 2003). Los artistas han realizado su recorrido con relativa facilidad. La manera de emigrar de los artistas guineanos contrasta con las dramáticas situaciones a las que se enfrentan los migrantes africanos que cruzan el Mediterráneo. No forman parte de una oleada de migración masiva. Es distinta a la que protagonizan los haitianos cuya llegada masiva en 2016 volvió extremadamente notoria la presencia de afrodescendientes en algunas ciudades mexicanas, al grado de normalizarse su presencia en ciudades como Tijuana. El intercambio artístico con los haitianos es prácticamente inexistente.

En el caso guineano se trata de trabajadores inmigrantes que no compiten con los autóctonos ni su presencia afecta los niveles salariales ni las pers-

pectivas de empleo. Estos artistas de la danza y la percusión son migrantes altamente calificados. Como especialistas culturales sus condiciones migratorias son distintas de otros migrantes no calificados. No es solamente una fuga de cerebros, sino también de cuerpos altamente calificados.

Como señalamos, algunos *djembéfolas* (solistas) tuvieron éxito internacional, algunos griots grabaron en sellos discográficos del *world music* y muchos artesanos exportaron sus tambores. Si partimos del hecho que la reproducción del arte africano fuera de África consolida una red migratoria: ¿Cómo podemos caracterizar el funcionamiento de esta red de transmisión del folklore guineano? De entrada, debe tenerse en cuenta que el reconocimiento en el exterior confiere prestigio social al artista y estatus cosmopolita. Y en Guinea el artista se compara con diplomáticos u hombres de negocios: cuando los artistas regresan con un grupo de aprendices extranjeros se convierten en “héroes” y “benefactores de la comunidad” (Gaudette, 2013). El éxito de uno tiene efecto multiplicador en la red migratoria de naturaleza acumulativa, con tendencia a crecer y hacerse más densa; se constituye a partir de posiciones de legitimidad internacional entre el plano micro de la adopción de decisiones individuales y el plano macro de las determinantes estructurales y entre más desigual sea la distribución de ingresos en la comunidad de origen, mayor será la presión relativa y mayores serán los incentivos para emigrar (Argyriadis, 2011).

Tabla 2. Artistas Guineanos ofreciendo cursos y talleres en ciudades de México (2013- 2017).

Profesores originarios de guinea de visita en México (2013-2017). (Todos residen fuera de África).		
MAESTROS		MAESTRAS
Dartagnan Camara	Bolokada Conde	Tanti Sylla
Amara Camara	Moustaphá Bangoura	Mariama Camara
Lancei Dioubate	Sourakata Dioubaté	Mouminatou Camara
Mohamed N´Diaye	Naby Bangoura	N´nato Camara
Oumar N´Diaye	Fara Tolno	Aminata Touré
Bongo Sidibe	Fodé Saydou Bangoura	Fadima Konaté
Youssouf Koumbassa	Ibrahima Koliye Camara	Mabinty Camara
Mamady Sano	Aboubacar Sylla	Mariatou Camara

Fuente: Elaboración propia en base a información recopilada en trabajo de campo y redes sociales.

La economía laboral y la política migratoria complementan la situación de precariedad que envuelve al trabajo artístico en un país como México. Por un lado, la extremadamente burocrática atención encargada de los asuntos migratorios y, por otro, la creciente demanda de títulos y credenciales necesarias para acceder a ciertos espacios laborales genera que no todos los profesores cuenten con algún título universitario. Algunos *djembéfolas* son dependientes económicamente y no cuentan con una posición privilegiada dentro del circuito de transmisión. Aspiran a ser profesores en alguna institución para obtener ingresos fijos. Independientemente de que las condiciones sean mejores que en África, en México es difícil obtener seguridad laboral para el trabajo artístico, ya que se ubica en el plano de la economía informal.

Además, las reformas en la política migratoria de los Estados Unidos, bajo el mandato de Donald Trump, afectaron directamente a México. Dado que se trata de un visado común para México, Estados Unidos y Canadá, se ha vuelto cada vez más complicado obtener una visa o permiso para traer maestros directamente de África: los cursos y talleres de los últimos años han sido impartidos en su mayoría por profesores guineanos que residen en Estados Unidos. Por otro lado, al insertarse en el mercado de bienes culturales, estas prácticas tienden a actualizar ciertas matrices hegemónicas que articulan posiciones de etnicidad-raza, clase y género, heredadas de la historia colonial capitalista y la ideología moderna. Por ejemplo, para que un profesor africano adquiera presencia en cada localidad, debe ajustarse a un patrón que le permita representar África con el misticismo que la envuelve, puede obtener provecho de las ventajas que brinda la alteridad con la cultura local, proyectando fantasías y deseos hacia el continente africano y generando una “economía erótica” (Ebron, 2002). De hecho, el público femenino ha mantenido a los profesores de danza africana: “los hombres no pagan para aprender tambor, las bailarinas sí pagan por aprender a bailar” (Profesor guineano, comunicación personal).

Ahora bien, las mujeres no africanas valoran la danza y la rítmica africana en tanto les ofrece experiencias corporales asociadas a la autoafirmación y la construcción de la femineidad que permiten cuestionar concepciones del cuerpo impuestas en la cultura propia (Wosenyelesh, 2006; Citro &

Aschieri, 2012), aunque la oferta de cursos y talleres dirigidos a mujeres forma parte de prácticas y productos dirigidos al cuerpo, que se han diversificado como opciones de consumo.

6. Conclusiones

La consolidación de colectivos y ensambles que practican la danza y la percusión guineana y la emergencia de identidad afro mestiza o afro urbana asociada a dicho movimiento, ha dado pie al mantenimiento de un circuito de intercambio a partir de las redes establecidas por profesores guineanos que migraron a México. Se trata de pequeños intercambios y una presencia mínima de migrantes guineanos, cuantitativamente hablando, pero resultan muy relevantes en términos de su impacto cultural.

Los artistas guineanos fungen como embajadores: son los profesionales de la cultura y agentes reproductores de la tradición. Como tales, se encuentran sujetos a una economía asimétrica que determina, como ocurre en el modo de producción capitalista, una serie de contradicciones ideológicas entre la idealización de las prácticas que los guineanos vienen a transmitir y la reproducción de las asimetrías por raza, clase y género.

La apropiación de esta expresión por parte de los mexicanos sugiere la importancia del arte africano en la reconstrucción contemporánea de la identidad mestiza mexicana, donde la llamada tercera raíz busca un enraizamiento en territorios mucho más lejanos, aunque no ajenos. Si bien el movimiento afro en México y la presencia de profesores guineanos no permite hablar de un movimiento social con objetivos claros (por lo menos en términos sociológicos), la colectividad ha creado espacios que permiten experimentar rítmica y corporalmente una oposición a los valores artísticos y a una relación con el cuerpo que se perciben como impuestos hegemónicamente.

Aunque en ocasiones las puestas en escena del afro que realizan los ensambles mexicanos tienden a reproducir el performance cultural de África a partir de imágenes heredadas de la historia colonial de clase y raza —a lo que se agrega la

mercantilización de las tradiciones en el capitalismo—, la mayor parte de éstas sirven como un marco performativo de resistencia y de expresiones libertarias asociadas al continente africano, aunque sea por su exotismo. Para muchos mexicanos, acercarse a la danza y percusión africana les ha permitido experimentar un sonido auténtico y poderoso; algo que se siente y que resulta antagónico frente a la música comercial carente de intensidad.

Aunque el movimiento afro no es un movimiento social —en el sentido sociológico del término— y la presencia de profesores guineanos en el país no sea parte de un movimiento migratorio masivo, podría considerarse un factor de cambio sociocultural de importancia para la reconfiguración identitaria de la cultura urbana de México en el siglo XXI, en la medida que involucra a sus practicantes con un compromiso para la reproducción de una práctica cultural racializada.

En este sentido, a partir de la red de relaciones que permite la transmisión de los repertorios de danza percusión mandinga de un lado a otro del mundo se ha generado, de forma libre y autogestiva, considerando que ninguno de estos países tiene embajada, servicios consulares o representación diplomática alguna.¹⁰ Podríamos ir con Karim Keita a tomar una clase de danza o con Memo Siliceo a comprar un *djembé* de excelente manufactura o apuntarnos al siguiente *stage* de formación en Conakry que ofrece a través de su página de *facebook*. Al menos la opción existe.¹¹

Resulta evidente que el proceso cultural descrito se trata de un proceso de globalización de elementos culturales que circulan desde abajo, donde las personas crean estrategias para insertarse con sus propias reglas en las dinámicas económicas globales. Una circulación de comunicación entre actores, es decir, artistas, intelectuales, militantes, que mantienen vínculos translocales. Dicho de otra manera, se trata de movimientos artísticos transnacionales que circulan alrededor del mundo y que buscan constituir la conciencia de la diáspora en tanto “una derivación de significados particularistas a partir de una red de significantes planetarios” (Ávila, Pérez & Rinaudo, 2013, p. 16).

En fin, a partir del gusto por la danza y la percusión, surgieron estas relaciones directas con África,

que se han establecido completamente al margen de las representaciones mediáticas y de los flujos masivos de la migración. Y quizá hasta cierto punto el sonido del *djembé* anuncia una realidad urbana próxima donde la presencia africana se vuelve cotidiana junto a otro tipo de prácticas urbanas globales que involucran, de alguna manera u otra, un vínculo con la cultura afrodescendiente, tal como sucede con la capoeira y el hip-hop.

Notas

1. Según Vera Flaig (2010), desde la década de 1960 se registra la presencia de *djembés* en los Estados Unidos como parte de las manifestaciones tradicionales africanas retomadas por los afroamericanos, particularmente aquellos vinculados a los movimientos por los derechos civiles. Esto se debe, principalmente, a que los primeros africanos que enseñaron percusión africana en Estados Unidos provenían de Ghana, país de habla inglesa por legado colonial y el primero en África en obtener su independencia, en 1954. La etnomusicología de África fue asignada a profesores provenientes de Ghana, quienes ocuparon puestos en los nacientes departamentos de etnomusicología de las universidades de Estados Unidos (Dor, 2014).
2. Se optó por *djembé*, como se escribe en la mayor parte de la literatura académica sobre este instrumento, pero también se encuentra como *Jembe* o *Yembe*.
3. Aunque el instrumento se considera “tradicional”, ha pasado por un proceso de innovación que ha dado como resultado su fabricación moderna como sugieren Talmor (2012), Polak Rainer (2000) y Eric Charry (1996). El tambor *djembe* que hoy se toca es un tambor moderno, elaborado con insumos industriales. Debe también distinguirse la fabricación del tambor como instrumento de la producción como *souvenirs*.
4. Les Ballets Africains de la République de Guinée (la compañía nacional) y el Ballet Djoliba (compañía personal de Touré) son consideradas las principales y fueron creadas para promover la identidad nacional guineana tanto al interior como al exterior del país.
5. En el sentido que otorga Milton Singer (1974, p. 65) al término como “la más concreta unidad de observación de La Cultura y cuyo análisis puede llegar a la comprensión del sistema cultural y sus estructuras abstractas” (trad. propia), a partir de la cual es posible inferir la estructura y organización social

- según los enlaces que se establecen entre la puesta en escena, sus participantes y sus organizadores.
6. Ese mismo año, M'Bemba visita por primera vez Xalapa, Veracruz, para impartir un curso de danza organizado por la profesora Esthela Lucio y el percusionista Javier Cabrera, reconocidos como los pioneros del movimiento (González, 2017).
 7. En Mali, este proceso ha sido estudiado por Rainer Polak (2005, 2012). Algo similar ocurre en torno a los maestros del sabar en Senegal, estudiado por Alisha Ross (2008).
 8. En la construcción de lo mexicano, la primera y la segunda raíz se refieren a lo europeo y a lo indígena. Tercera raíz se refiere a la población de ascendencia africana, negra y mulata, cuyos antepasados llegan a México por la trata esclava. Fue olvidada dado que el rasgo africano se diluyó en el mestizaje generalizado de la sociedad mexicana, como lo sugiere Martínez Montiel (1993).
 9. Se trata de un juego de palabras castellano-malinké, derivado de la palabra *djembéfolá*. Se junta semáforo y *folá*. *Folá* significa el que hace el ritmo (o folí).
 10. Las embajadas y oficinas de servicios consulares de México en África se encuentran en Argelia, Egipto, Etiopía, Ghana, Kenia, Marruecos, Nigeria y Sudáfrica. Para cualquier trámite oficial o visado turístico, el consulado más cercano a México se encuentra en Washington, DC. Vid. Secretaría de Relaciones Exteriores, www.sre.gob.mx, (consultado el 15 de febrero de 2016).
 11. Véase la página de Facebook de Guillermo Siliceo Lara <https://www.facebook.com/guillermosiliceo.siliceolara>

Referencias

- Adepoju, A. (1995). Emigration Dynamics in Sub-Saharan Africa. *International Migration*, 33(3-4), 313-390. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2435.1995.tb00032.x>
- Adepoju, A. (2003). Migration in West Africa. *Development*, 46(3), 37-41. <https://doi.org/10.1057/palgrave.development.1110465>
- Alencar, A. E. (2009). *Dançando novas africanidades* [Universidade Federal de Santa Catarina]. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92399>
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE/Trilce.
- Argiriadys, K. (2011). "Formas de organización de los actores y modos de circulación de las prácticas y los bienes simbólicos". En: *En sentido contrario*, editado por Kali Argyriadis, Stefania Capone, Renée de la Torre y André Mary, (pp.49-61). México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS.
- Ávila, F., Pérez, R. & Rinaudo, C. (2013). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. México: Publicaciones de la Casa Chata.
- Barrero, C. F. (2017). *Djembé chilango. La escena de la música de África del Oeste en la Ciudad de México*. México: Ediciones UNAM.
- Bennet, A., & Peterson, R. (2004). *Music Scenes*. Vanderbilt Place, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Casteal, D. B. (2010). Breaking the circle: The migration and return of the jembe. A qualitative study of the exportation of the jembe and its impact on the role of the jembe and drumming education in West Africa [Capella University]. En: *Pro-Quest Dissertations and Theses*. <http://search.proquest.com/docview/741224445?accountid=10217>
- Castellanos, A. (2010a). El devenir de la tradición: la danza del dundumba en los contextos rurales y urbanos de Guinea. *Regiones, Suplemento de Antropología*, 40, 21-25. <http://www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a03.html>

- Castellanos, A. (2010b). *Procesos de continuidad y cambio en la música mandinga de Guinea*. Tesis de Licenciatura en Antropología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Charry, E. (1996). A Guide to the Jembe. *Percusive Notes*, 34(2), 66–72.
- Citro, S. & Aschieri, P. (2012). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, 25 (42), pp. 102–128. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/11227>
- Cohen, J. (2012). Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, 43 (1). <https://doi.org/10.1177/0021934711426628>
- Dor, W. K. (2014). *West African Drumming and Dance in North American Universities: An Ethnomusicological Perspective* (1st ed.). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Ebron, P. A. (2002). *Performing Africa*. New Jersey: Princeton University Press.
- El-Bejjani, C. H. (2016). *Guinea's Demystification Era and The Ballets Africains de la République de Guinée's "The Sacred Forest"*. New York: State University of New York.
- Erlmann, V. (1996). The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, 8, 467–487.
- Flaig, V. H. (2010). *The politics of representation and transmission in the globalization of Guinea's djembe* [University of Michigan]. <http://hdl.handle.net/2027.42/75801>
- Gaudette, P. (2013). Jembe Hero: West African Drummers, Global Mobility and Cosmopolitanism as Status. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(2), 295–310. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2013.723259>
- Groelsema, R. J. (1998). The Dialectics of Citizenship and Ethnicity in Guinea. *Source: Africa Today*, 45(34), 411–421. <http://www.jstor.org/stable/4187236>
- Jahn, J. (1954) *Las culturas Neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hannerz, U. (1996), *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra.
- Hirai, S. (2012). "Sigue los símbolos del terruño": etnografía multilocal y migración transnacional. En: *Métodos cualitativos y su aplicación empírica. Por los caminos de la investigación sobre migración internacional* (pp. 82–111). Instituto de Investigaciones Sociales - El Colegio de la Frontera Norte.
- Kokelaere, F., & Saïdani, N. (1997). 90: Les années djembé. *Percussions*, 54(nov-dic), np. <http://www.iro.umontreal.ca/~vaucher/Music/kokelaere/index.html>
- Luna, F. (2010). The Structural and Cultural Factors that Shaped the Emergence of a Cultural Afro-Mestizo Identity in the Colectivo Maiz Negro (CMN). *The Berkeley McNair Research Journal*, 17(Spring), 87–102.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111–127. <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=74702209>
- Martínez, L. M. (1993). La cultura africana: Tercera raíz. En: Bonfil Batalla, G. (Ed.), *Simbiosis de Culturas* (pp. 111–180). México: CONACULTA - FCE.
- Mendívil, J. & Spencer, C. (2016). "Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World". En: Mendívil, J. y Spencer, C. (eds.) *Made in Latin America: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.

- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Polak, R. (2000). A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond. *The World of Music*, 42(3), 7–46. <http://www.jstor.org/stable/41692764>
- Polak, R. (2005). Drumming for Money and Respect. En: Jansen, J. & Wooten, S. (Eds.). *Wari Matters: Ethnographic Explorations of Money in the Mande World* (pp. 135–161). LIT.
- Polak, R. (2012). Urban Drumming Traditional Jembe Celebration Music in a West African City (Bamako). En: E. S. Charry (Ed.), *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World* (pp. 261–315). Indiana University Press.
- Quintero, A. G. (2005). El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas “mulatas” a la modernidad eurocéntrica convencional. En: Mato, D. (Ed.), *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 267–282). CLACSO. <http://www.clacso.org.ar/biblioteca>
- Raout, J. (2009). Au rythme du tourisme. *Cahiers d'études africaines*, 193-194(1), 175–202. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CEA_193_0175
- Robertson, R. (2000). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad- heterogeneidad”. *Zona Abierta*, 92–93, 213–242.
- Ross, A. (2008). *The Changing Faces of Drum and Dance in Senegal---jembe and Sabar Repertoire in Traditional and Contemporary Contexts, from Dakar to Boston*. ProQuest.
- Singer, M. (1974). *When a Great Tradition modernizes*. Champaign: University of Illinois Press.
- Talmor, R. (2012). Masks, Elephants, and Djembe Drums: Craft as Historical Experience in Ghana. *The Journal of Modern Craft*, 5(3), 295–319. <https://doi.org/10.2752/174967812X13511744764480>
- Wosenyelesh, M. (2006). *Modern-day Griots: Imagining Africa, Choreographing Experience, in a West African Performance in New York*. New York: The City University of New York.

- Sobre el autor:

Igael González Sánchez es Licenciado en Sociología (Universidad de Sonora); Maestro en Estudios Socioculturales (Colegio de la Frontera Norte, Tijuana); Doctor en Arte y Cultura (Universidad de Guadalajara). Profesor de la Maestría en Educación, campo Práctica Docente e Integración Cultural, Universidad Pedagógica Nacional, Unidad Tijuana.

- ¿Cómo citar?

González, I. (2021). Migración de artistas guineanos a México e identidad afro urbana: danza y percusión de África del Oeste. *Comunicación y Medios*, (43), 139-151. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.58768>