

El Sonidero de la Azotea: *performance*, utopía y afectos en tiempos de confinamiento*

Camila Aschner Restrepo

Recibido: 30 de octubre de 2020 · Aceptado: 13 de mayo de 2021 · Modificado: 27 de octubre de 2021
<https://doi.org/10.7440/res79.2022.05>

Resumen | El sonidero, punto de referencia en el paisaje festivo mexicano, designa tanto al sistema de sonido ambulante como a su propietario y creador. Este artículo examina el caso de El Sonidero de la Azotea y la manera como se adaptó a las restricciones impuestas en respuesta a la pandemia del COVID-19, con el fin de teorizar sobre el lugar de lo utópico y de lo afectivo en la *performance* contemporánea física y virtual.

Palabras clave | Afectos; México; pandemia; *performance*; sonideros; utopía

El Sonidero de la Azotea: Performance, Utopia and Affects in Times of Confinement

Abstract | The *sonidero*, a landmark in the Mexican festive landscape, represents both the mobile sound system and its owner and creator. This article examines the case of El Sonidero de la Azotea and the way in which it adapted to the restrictions imposed in response to the COVID-19 pandemic. It does this with a view to theorizing about the place of the utopian and the affective in contemporary physical and virtual performance.

Keywords | Affects; Mexico; pandemic; performance; *sonideros*; Utopia

O Sonidero de la Azotea: performance, utopia e afetos em tempos de confinamento

Resumo | O *sonidero*, ponto de referência na paisagem festiva mexicana, designa tanto o sistema de som ambulante quanto seu proprietário e criador. Neste artigo, é analisado o caso do *Sonidero de la Azotea* e a maneira como ele se adaptou às restrições impostas em resposta à pandemia ocasionada pela covid-19, a fim de teorizar sobre o lugar do utópico e do afetivo na *performance* contemporânea física e virtual.

Palavras-chave | Afetos; México; pandemia; performance; *sonideros*; utopia

* Este artículo es resultado del primer año del proyecto de investigación "Distopías latinoamericanas hoy: performatividades, excesos y afectividades" (2018-2021), financiado por la Universidad de los Andes a través del FAPA (Fondo de Apoyo a Profesores Asistentes).

Ese es el conocimiento generado en este (no) detenimiento colectivo: el contacto no solo es lo que sucede cuando la piel toca la piel. El contacto, y en particular, el contacto ético, propio de una sociabilidad colectiva solidaria, deriva del compromiso mutuo de crear un campo más sensual e intenso. Un campo de fuerza para una acción común próxima, activado a través de un prolongado detenimiento a corta distancia.

André Lepecki (2020, en línea)

Se pone el sol en Naucalpan, México, y unas fuertes luces iluminan el cielo de la ciudad. Estas son acompañadas por cumbias electrónicas, salsa, reggeatón, sonidos alterados, alargados, agilizados. La música a veces es opacada por la voz del sonidero, que a medida que pasa la noche va cumpliendo su segundo trabajo más importante: transmitir los tradicionales “saludos”: del sonido para el barrio, de los vecinos para sus seres queridos, de todos los que lo siguen por redes para sus allegados en cualquier rincón de México o del mundo. Hay vecinos furiosos por el ruido. Se preguntan a qué hora podrán dormir. Pero, a medida que la noche avanza, se ven cada vez más luces en las ventanas, las azoteas y hasta en las aceras de las calles vecinas. Los vecinos se han ido uniendo a la fiesta y acompañan al DJ con sus celulares o cualquier luz que tengan a mano. La fiesta se va prendiendo y en cada esquina todos bailan, todos juntos y distanciados, todos juntos en su distanciamiento. La noche se vuelve un lugar de encuentro al tiempo que el espacio desaparece y se vuelve artificial. Por unas horas, todos se vuelven a encontrar en ese espacio perdido de la fiesta: una utopía.

En este artículo, que comenzó como una indagación acerca de las performatividades que se desarrollan alrededor de los sonideros en México, exploro las transformaciones que este espacio cultural y festivo ha sufrido como consecuencia de los confinamientos y las restricciones impuestas en respuesta a la pandemia del COVID-19, como pretexto para contribuir a los estudios sobre *performance* y afectos, así como a las ideas sobre utopía. Me enfocaré en aspectos como las (aparentes) desterritorialización y descorporalización de los sonideros en México para preguntarme, entre otras cosas, qué tipo de encuentros y performatividades surgen en un contexto en el que los cuerpos están más lejanos que nunca, frente a un espacio cuya esencia depende de la cercanía. Aun cuando algunos de estos siguen funcionando de manera más o menos clandestina, muchos otros se han volcado sobre las redes sociales, especialmente Facebook, para organizar FB Lives que transmiten desde sus casas y, notablemente, azoteas. En este artículo exploro el caso de Sonido Conquistador Latino, que desde mayo de 2020 pasó a ser conocido como El Sonidero de la Azotea.

En la primera parte presento un poco de la historia de los sonideros, así como su significado en la cultura festiva mexicana, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Luego, reviso algunas de las investigaciones que se han producido sobre estos, así como ciertas perspectivas teóricas sobre “piratería” y otras formas de apropiación. Posteriormente, presento el caso del Sonido Conquistador Latino, alias “El Sonidero de la Azotea”, con el fin de caracterizar los espacios de encuentro que han venido surgiendo en tiempos en que los encuentros son, si no imposibles, sumamente riesgosos para la salud y la seguridad de todos. En el apartado siguiente, analizo estas formas de socialización desde los aportes de la teoría de los afectos. En el penúltimo apartado recojo estos aportes y los pongo en diálogo con las teorías sobre *performance* y utopía, para finalmente examinar la categoría de *lo contactual* y las posibilidades utópicas, performativas y afectivas que esta abre para el presente y el futuro.

Una historia entre fronteras sonoras y culturales

Los sonidos o sonideros,¹ como se les llama comúnmente, son un elemento fundamental del paisaje sonoro y festivo mexicano. Han sido comparados con otros tipos de *soundsystem* similares, como la *picó* en Colombia, el *dance-hall reggae* en Jamaica y la *tecno-brega* en Brasil, por la combinación de música mezclada en vivo con intervenciones de voz (Ragland 2003; Cruzvillegas 2016).² En el caso de los sonideros, es precisamente esta intervención de la voz sobre la música uno de los aspectos más representativos de la *performance*, como se verá más adelante.

Los sonideros aparecieron en la década de los cincuenta en los barrios populares de México (Cruzvillegas 2012 y 2016). Originalmente concebidos para ocasiones especiales, “los primeros bailes sonideros se organizaban en función de algún festejo en colonias populares, también se menciona que un factor importante fue la periferia y cercanía con la industria, pues eran colonias en donde se colgaban los sonidos de la luz” (Cruzvillegas 2016, 21). Pero si el acceso a la electricidad era un problema logístico por resolver, también lo era la disponibilidad de los equipos necesarios para el sonido. Estos eran artículos de lujo, costosos y escasos, por lo que “en paralelo la historia sonidera ve sus primeras raíces con innovaciones tecnológicas, puesto que adquirir bocinas era muy difícil o se tenían que adquirir en Estados Unidos, entonces se utilizaban cubetas o tinas de baño, que eran adecuadas de tal manera que fungieran como bocinas” (Cruzvillegas 2016, 22). Una de las innovaciones tecnológicas más notables fueron las “trompetas”, bocinas con forma de altavoz. Si bien hoy estos equipos son más fáciles de conseguir, la cultura de la innovación y lo “hechizo” se mantiene vigente, no solo en la fabricación de sistemas de amplificación, sino también en la personalización de estos a través de logos y pinturas, entre otros.

Otro aspecto distintivo de los sonideros es el tipo de música que tocan. Aunque actualmente hay grupos sonideros que mezclan diversos géneros musicales contemporáneos, originalmente tocaban ritmos tropicales tradicionales, sobre todo cumbia colombiana y salsa. Los primeros sonideros viajaban por Suramérica, principalmente por Colombia, Venezuela, Ecuador y Bolivia, para conseguir discos que eran imposibles de obtener en México. Esta exclusividad de la música que ponían era clave a la hora de entender su estatus y su demanda para amenizar las fiestas. La esencia colombiana en la música de los sonideros ha influenciado su estética, desde los diseños de los logos —frecuentemente en amarillo, azul y rojo— hasta la formación de tribus urbanas alrededor del fenómeno sonidero, como es el caso de los “cholombianos”.³ Sin embargo, hay que resaltar que la música original es transformada por el sonidero en el transcurso de la *performance*: su ritmo se hace más rápido o más lento, se le agregan sonidos electrónicos, se mezcla, se repite, se combina con la voz y los saludos.

Con la aparición de nuevas tecnologías de grabación, distribución y reproducción de música, los sonideros han ido cambiando sus estrategias y han desarrollado nuevas maneras de comercializar sus productos. A partir de 1980 se instituyó el premio Tequendama de Oro, que se entregaba al sonidero con la canción más popular. Cada año, Discos Peerless sacaba un disco con el mismo nombre que reunía las mejores piezas del año. Para recordar

1 *Sonido* es originalmente el nombre de la agrupación; *sonidero* es el DJ. Sin embargo, hoy se conoce como sonidero tanto al DJ como al grupo y al evento. En este artículo me iré desplazando a través de los diversos usos, de la mano de las fuentes y los testimonios.

2 Para más información sobre el *dance-hall reggae*, ver Stanley-Niaah (2009).

3 Los cholombianos son una tribu urbana de la ciudad de Monterrey. Su estilo se caracteriza por mezclar motivos andinos y mexicanos en su ropa y sus cortes de pelo, así como por el uso de “escapularios” de tamaño exagerado, que portan durante las fiestas sonideras para dar a conocer su identidad y facilitar el envío de saludos. Para más sobre los cholombianos, ver Hernández Escobar (2016), “Los Cholombianos: la tribu urbana que hizo suya la cumbia” (2015) y Watkins (2014).

que se trataba de un género de música colombiana en México, la portada de los discos tenía una figura de oro de la cultura Tolima⁴ (Cruzvillegas 2016, 27).

Cruzar la frontera: internacionalización y alcances

Entre agosto y septiembre de 2016, el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México, presentó la exposición “Modernidad pirateada”, investigación de Jota Izquierdo con base en el concepto de *modernidad pirata* del antropólogo indio Ravi Sundaram. El concepto se popularizó luego de la publicación, en 2010, del libro *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism*, en el que Sundaram explora el desarrollo urbanístico de la ciudad en India desde la década de los cincuenta, de la mano de los avances tecnológicos que han transformado los modelos espaciales desde entonces. Aunque no lo hace directamente, el autor propone que esta categoría podría ser usada para mirar el desarrollo urbano en el sur global durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI.

Sundaram no solo estudia la aparición de dispositivos tecnológicos, sino también la expansión de los medios de comunicación: “media formations have emerged as a second life, adding to and transforming the older infrastructures of the city. Together, they have produced a new sense of urban life in the past three decades as an equally dynamic but disturbed world” (2010, 2). El autor señala que gran parte de la apropiación de estas tecnologías por las culturas urbanas pasa por la piratería, fenómeno que ha ido creciendo desde de la década de los setenta, y afirma: “by the mid-1980s piracy became technology’s cultural kingdom of the many, and the source of mass cultural ambiguity towards the regime of authorship and originality that has been conferred on things” (106).

La piratería opera como uno de los dispositivos principales en la producción de los sonideros. En sus orígenes, la distribución de música de difícil acceso en los mercados locales les daba la posibilidad de obtener ganancias por la reproducción de estos materiales y su comercialización en los mercados locales. La aparición de nuevas tecnologías les ha permitido a los sonideros vender CD, DVD y, más recientemente, memorias USB con la música que tocan en sus presentaciones.

Aquí vale la pena resaltar un aspecto fundamental de la *performance* del sonidero: la compleja relación entre lo “vivo” del evento y la creación, en su mismo ejercicio, de un archivo del evento (la grabación) que vale tanto o más que el propio evento. En este sentido, opera al mismo tiempo como una instancia de *performar el archivo* (Schneider 2001) y como un desafío a la lógica del archivo. Quisiera argumentar que se trata de una práctica performativa doblemente archivística: de un lado, en tanto repertorio como archivo que se almacena y transmite a través de los cuerpos y que está compuesto de historia y pasado (del barrio, la música, los sonideros, los participantes), así como de presente (Taylor 2011, Schneider 2001); y, de otro, como una práctica performativa dedicada, entre otras cosas, a la creación de archivos sonoros: independientemente del medio que se use, lo importante es que quede grabada la sesión con todas sus intervenciones y saludos. Se trata de un recuerdo a mitad de camino entre el “adentro” de los cuerpos y el “afuera” de los dispositivos del archivo.

Así, el sonidero estaría desafiando tanto la lógica de la *performance* como arte efímero o de la desaparición, como la lógica misma del archivo y su materialidad (Schneider 2001). Por último, en esa modificación de la música, esa piratería, se desafía también la noción de “originalidad” del archivo, y se da paso a una lógica de producción de copias que se hacen originales a través de intervenciones sobre estas (Schneider 2001). Si bien este análisis implica una separación entre dos niveles de *performance* del sonidero, el paisaje

4 Se produjeron en total diecinueve volúmenes del Tequendama de Oro, el último en 2001.

sonoro de un lado y el encuentro en la fiesta y la danza del otro, en este artículo trataré de reconciliar estas dos esferas a través de la mirada de la teoría de los afectos y sus posibilidades utópicas.

A pesar de los problemas que enfrentan estas redes de distribución de música, los sonideros se las han arreglado para evitar conflictos de derechos de autor cambiando los nombres de las canciones, los diseños de las fundas de los discos y modificando las piezas con sus propias intervenciones, al punto que muchas personas no conocen las versiones originales de las canciones, sino solo sus versiones sonideras (Cruzvillegas 2016). Dice Jesús Cruzvillegas: “Al sonidero se le ha definido también de un modo curioso: como el psicólogo musical. Conoce los gustos de la gente, pero también los crea y modifica. Incluso cambian los nombres de las canciones, y a veces se recuerda más el atribuido por los sonideros que el original” (2012, 134).

Estos modos de apropiación pirata también recuerdan la noción de *mediación* propuesta por Jesús Martín-Barbero en su ya clásica obra de 1987, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. En el libro, el comunicador y analista cultural propone una mirada alternativa sobre las formas de consumo y apropiación de productos culturales por parte de las masas, que incluya las formas en que los sujetos transforman y adaptan las industrias culturales a su cotidianidad, sus prácticas, sus deseos y anhelos. El autor otorga especial importancia a las diversas formas de socialización que surgen en los barrios de las ciudades latinoamericanas, lo que permite observar el fenómeno del sonidero desde otra perspectiva. Cada sonidero lleva en su nombre su identidad barrial, que además lo distingue por fuera, en los ámbitos locales e internacionales. Más allá, el estudio de Martín-Barbero nos recuerda que el barrio y sus calles son el lugar por excelencia del reciclaje y la reinterpretación de las diversas influencias culturales hegemónicas, migrantes, populares, indígenas, rurales y urbanas:

La calle no es puro espacio de paso, sino lugar de encuentro, de trabajo y de juego. El patio de la vecindad, con sus lavaderos y sus ropas secándose, es chismeadero y conjunto escultórico. El “sentido del desmadre” y la “capacidad de improvisación” son el secreto de una creatividad comunitaria que consiste fundamentalmente en “resucitar lo nuevo de lo viejo”. Es lo que hacen al componer una máquina de coser con piezas de diferentes artefactos o al pintar “frescos” [...] O al hacer montajes audiovisuales que recogen la vitalidad del barrio, la visual y la sonora, en una estética no decorativa, no de tarjeta postal, sino constitutiva, conformadora a su vez de la vida barrial. (1991, 218-219)

Martín-Barbero señala que esta estética de la mezcla, esa que parece aleatoria y que desde las interpretaciones de las élites se presenta como de mal gusto y poco digna de ser consumida o reproducida, es precisamente la que materializa lo que ocurre en el interior de los barrios. Es la mediación como potencia creadora de nuevas expresiones estéticas. Esto nos recuerda también a los sonideros, nacidos como expresiones de los barrios más populares y marginales de las ciudades mexicanas y hoy enaltecidos por parte de las culturas dominantes: expuestos en museos nacionales e internacionales, y materia de artículos académicos y de reinterpretaciones hípsters, como el colectivo la Súper Cumbia Futurista.⁵

A propósito de la circulación de la música sonidera, quisiera ahora profundizar en un aspecto que apenas he mencionado: los saludos. Darío Blanco Arboleda (2010) hace especial énfasis en estos, que no solo son parte fundamental de la *performance* del sonidero, sino que también son los que luego otorgan valor a las grabaciones, que por lo general se pueden comprar al final del toque. Los saludos son la manera como los asistentes se

5 Véase <https://www.mixcloud.com/djumb/la-super-cumbia-futurista/>

apropian de la fiesta. Ya sea en fiestas sonideras privadas o en las que se dan en el espacio público, los asistentes siempre aprovechan para pedirle al DJ que transmita sus saludos a los presentes y ausentes, a los cercanos y los lejanos. Estos, que en América Latina nos recuerdan los saludos y dedicatorias que se transmitían (y transmiten) por la radio, se convierten en un aspecto social, afectivo y sonoro fundamental de la fiesta y la *performance* sonidera. Los saludos también han sido objeto de investigaciones que encuentran en ellos un aspecto determinante del fenómeno sonidero.

Cathy Ragland (2003 y 2012) ha estudiado los sonideros desde una perspectiva transnacional y transfronteriza. Sus observaciones de sonideros en México y Estados Unidos se han enfocado en la manera como estos espacios permiten la construcción de comunidad a través de las fronteras y generan una sensación de conexión y cercanía con aquellos que están lejos:

En los Estados Unidos, los asistentes a los bailes sonideros pueden imaginar la presencia de los que están físicamente ausentes. Pueden hablarles y traerlos al espacio público local, a la vez que se dirigen a aquellos que están bailando y también escuchan el diálogo. Y, en el caso de los bailes en Puebla, los mexicanos que viven en los Estados Unidos pueden participar haciendo el evento posible. (2012, 89)

Ragland observa que los asistentes al sonidero no solamente van a bailar y vivir la fiesta, sino también con el propósito de pasarle al DJ, bien sea en pedazos de papel o a través de mensajes de texto, los saludos que quieren que este envíe por ellos durante la *performance*. La conexión internacional va incluso más allá, a través de los “patrocinios” de sonideros en distintos lugares de México por parte de familiares en Estados Unidos.

A través de los sonidos tocados por el sonidero, que viajan en espacios y épocas a través del género compartido de la cumbia, y las dedicatorias y saludos que le confieren al todo una voz humana, los “cambios” en el fondo y el primer plano experiencial del baile pueden verse como ejemplos del concepto de fronteras movibles y expandibles, facilitando un “espacio nuevo” de la patria migratoria. Juntos desbaratan no solo cumbias, sino también fronteras, desplazamiento y marginalidad, y permiten el flujo de cultura expresiva y capital mientras circunvalan la economía política de la música y los mercados globales, con el fin de fomentar una creatividad de base individual y comunitaria, de acuerdo a sus propias sensibilidades, deseos y experiencias. (Ragland 2012, 89)

En el contexto actual, yo agregaría, incluso, que este fenómeno de la destrucción de la frontera y el desplazamiento se lleva al extremo, y permite que el sonidero produzca una especie de desterritorialización y descorporeización de la fiesta. Esto posibilita una nueva e impredecible manera de estar presente y encontrarse, que ya no pasa por el evento en el espacio, sino por la certeza de estar compartiendo al mismo tiempo desde diversos lugares. Una cercanía en la distancia que, paradójicamente, pone a todos los participantes del mismo lado-otro. Esta capacidad del evento de generar un espacio propio es la que analizaré más adelante desde la teoría de los afectos y la performatividad utópica.

Por último, vale la pena destacar una instancia más en la que el sonidero deviene un acontecimiento transgresor: aun cuando los sonidos son muchas veces contratados para tocar en eventos privados que tienen lugar en espacios cerrados, el escenario por excelencia del sonidero es la calle, el espacio público. Esto ha dado lugar a numerosos conflictos con la policía en los últimos años, debido a las restricciones sobre la ocupación del espacio público, de un lado, y la emisión de ruido, de otro. En noviembre de 2019, y como reacción a uno de estos encuentros violentos con la policía, hubo una protesta masiva de sonideros en el Zócalo de la Ciudad de México, que se unieron para reclamar protección a sus derechos. Como quizás debería haberse esperado, la masiva marcha de sonideros acabó en

fiesta y danza colectiva en el Zócalo. Quizás se cumplió así el doble propósito de visibilidad y apoyo popular que necesita para enfrentar un régimen que cada vez le deja menos lugar en el espacio público (“La curiosa manifestación” 2019).

Esta lucha por el reconocimiento de su papel en la sociedad alcanzó su punto máximo el 6 de febrero de 2020, cuando Miguel Ángel Macedo Escartín, diputado local del partido Morena, pasó una petición a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México para hacer oficial la declaración de los sonideros como Patrimonio Intangible Protegido. El documento reivindica su historia, su función, su derecho al espacio público, y destaca su visibilidad internacional. Dice:

Los *sonideros* son parte de la cultura de la ciudad y una forma de vida, desde sus humildes inicios en fiestas particulares hasta ser reconocidos como embajadores de la música en el extranjero, los sonideros no han modificado en nada su trato con el público, trato que los llevó a ser parte fundamental de una sociedad en donde la música, el baile y las fiestas, son una característica de la vida de los mexicanos. Sobreviviendo a las nuevas tecnologías, el *sonidero*, es un elemento sociocultural que se niega a desaparecer. Estos embajadores de la cultura popular transmiten sus conocimientos sin egoísmo a nuevas generaciones, para que la tecnología no mate a este movimiento. El buen sonidero sabe responder a la realidad para que la tecnología no lo destruya, porque está consciente de que así como existió el acetato, ahora existe la música que no necesita de una portada bonita, dando paso al baile, mismo que ocupara el espacio público de la calle y el sonidero acomodara sus bafles sobre la cera proyectando con ímpetu un ritmo de revoluciones. (Macedo Escartín 2020)

Aunque esta propuesta aún no ha dado resultados legislativos concretos, cabe resaltar la diversidad de actores que respaldan la existencia de estas agrupaciones y que se verá materializada más adelante cuando estudiemos el caso de El Sonidero de la Azotea.

El sonido transgrede entonces numerosos límites: el del espacio público, el de la autoría musical, el de las fronteras geográficas, el de la nacionalidad, y hasta los límites de la performatividad de género impuestos e implícitos en los propios géneros musicales con los que trabaja. En lo que sigue, quisiera mostrar de qué maneras el sonidero, en la coyuntura actual, se ha visto obligado a transgredir nuevas fronteras y consolidar un espacio performativo y festivo nuevo y otro, uno en el que la materialidad del espacio y los cuerpos son secundarios en el encuentro festivo.

El Sonidero de la Azotea y la *communitas* virtual

Durante los meses de confinamiento más estricto en 2020, en diferentes medios se divulgó información sobre sonideros clandestinos celebrados durante la pandemia del COVID-19, en medio de las restricciones que esta trajo consigo. También se reportaron cancelaciones de fiestas sonideras, sonideros virtuales y, a medida que se levantaban las restricciones, sonideros presenciales “con todas las medidas de seguridad”. En este apartado me interesa observar las transformaciones que han tenido los sonideros en tiempos de pandemia, así como las respuestas de sus seguidores en redes sociales. Para esto me basaré sobre todo en información recogida de las redes sociales oficiales de los sonidos, así como en entrevistas y reportajes en prensa.

Hay, por lo menos, dos preguntas sobre el espacio urbano en juego: una está asociada con la posibilidad de la rearticulación de la vida urbana y barrial a través de la virtualidad, así como las implicaciones que esto tiene para una mirada desde la *performance* y la performatividad; la otra se relaciona con el espacio urbano como utopía y la posibilidad de imaginar una reconfiguración y reapropiación del espacio público, una vez superada la

emergencia sanitaria. Esta última reflexión responde, sobre todo, a la imperante preocupación por la pérdida progresiva de lo urbano y lo público en ciudades donde esos espacios vacíos devienen en escenarios de violencias múltiples.

En mayo de 2020, la página oficial de Facebook de uno de los sonidos más reconocidos en México cambió su perfil. Sonido Conquistador Latino ahora se apoda El Sonidero de la Azotea.⁶ Roberto García, alias Sonido Conquistador Latino —alias El Sonidero de la Azotea—, quien también ha venido promocionando El Uber Sonidero, con el que recorre las calles de su nativa Naucalpan, declaró: “A raíz de la pandemia no hubo permisos, no hubo lugares para salir a divertirse. Tenemos 20 años de esto, de Sonido Conquistador Latino, y tuvimos que adaptar una nueva forma” (“Por coronavirus: Sonidero” 2020). Y es que El Sonidero de la Azotea se ha vuelto la estrella de la pandemia. Desde que comenzó con las fiestas desde su azotea, no solo sus vecinos del barrio lo han apoyado desde sus propias azoteas y a través de los comentarios en su página oficial de Facebook, sino que su nueva práctica ha llamado la atención de políticos locales que han visto en estas fiestas una oportunidad para hacer campaña en tiempos en los que las aglomeraciones están prohibidas en todas partes.

El 22 de agosto, la cita fue en Huixquilucan, donde el alcalde, Lic. Enrique Vargas del Villar, contrató a García para celebrar las fiestas locales junto con el sonidero. Así lo reportó *El Universal*: “Tras cinco meses de confinamiento, en el que las fiestas y reuniones masivas están prohibidas y la gente ha vivido la mayor parte del tiempo dentro de sus casas y para levantar el ánimo de las familias que viven en las barrancas de San Fernando y El Olivo, el alcalde panista activó la **fiesta colectiva** desde las azoteas” (“Alcalde organiza sonidero” 2020, énfasis en el original). Este evento en particular recibió numerosos comentarios en la página oficial de Sonido Conquistador Latino: desde aquellos que agradecían y aplaudían al alcalde por tomar la iniciativa para hacer más llevadero el encierro, hasta aquellos que criticaban la presencia de políticos y sus campañas en estos espacios festivos. Sea como sea, este tipo de eventos son una clara muestra de las complejas imbricaciones entre lo local, lo global, lo individual y lo colectivo en tiempos en que nuestras prácticas y movimientos se han visto transformados por el impedimento de la libre circulación.

En septiembre, El Sonidero de la Azotea tocó desde las Torres de Satélite, emblemático lugar de la Ciudad de México:

El sonido Conquistador Latino de Roberto García ofreció un concierto en las Torres de Satélite, en Naucalpan, Estado de México, para honrar a las víctimas del COVID-19 y personal médico que enfrenta la pandemia. En punto de las 8:00 pm la música se dejó escuchar a todo lo que da y puso a bailar a quienes transitaban por la zona; además, el evento también se transmitió vía redes sociales. (“Sonidero ofrece concierto” 2020)

Fiesta de barrio, evento conmemorativo, lugar de memoria: a lo largo de los meses se pueden ir viendo las múltiples maneras en que el “espacio” sonidero se ha transformado y adaptado a los tiempos, a la vez que ha entrado a suplir espacios de encuentro que antes eran independientes de su existencia. La prensa reportó sobre este evento que se había tratado también de un homenaje a las víctimas del terremoto del 19 de septiembre de 2017; otros señalaron que además había conmemorado a las víctimas del de 1985. El Sonidero de la Azotea, con el tiempo, ha devenido lugar de proyección de deseos, memorias y todo tipo de afectos.

En octubre, el escenario fue una azotea en San Francisco Chimalpa, donde, además, lo acompañó la soprano Belem Reyes:

6 Véase <https://www.facebook.com/Sonido-Conquistador-Latino-1513296978899917/>

Desde una azotea en el pueblo de San Francisco Chimalpa, el sonidero Roberto García, de Sonido Conquistador Latino, y la soprano Belem Reyes Gutiérrez se unieron para brindar un inédito concierto a los vecinos de la comunidad. En el marco de la fiesta anual del pueblo, el también llamado Sonidero de la Azotea pidió a los habitantes festejar desde sus casas, pues la pandemia por COVID-19 aún continúa. Desde las 20:00 horas, Roberto García hizo resonar éxitos de ritmos variados, como música tropical, cumbia, reggaetón y norteña, al tiempo que Belem Reyes, directora del Coro Sinfónico de Naucalpan, interpretó arias como Por ti volaré y Habanera. (“Ópera y cumbia se mezclan” 2020)

En cada una de estas ocasiones, el evento fue transmitido en vivo a través de las redes sociales, en la página oficial de Sonido Conquistador Latino en México. Esta ha sido la única alternativa que han encontrado los sonideros para seguir tocando en tiempos de pandemia, mientras las cifras de contagios y muertes aumentan, y las políticas del Gobierno nacional apenas dan abasto para su contención. De hecho, numerosas fiestas sonideras clandestinas han sido canceladas o reprimidas a lo largo del país. Lo que más llama la atención es la respuesta de los seguidores del sonido, que en todas las ocasiones se conectan a sus Facebook Live y mandan comentarios y saludos. Estos saludos, que hasta hace unos meses tenían que hacerse *in situ* para ser grabados y luego reproducidos, ahora son hechos en simultánea desde los más diversos rincones del país y el mundo; y a los tradicionales CD, DVD y USB que hasta hace unos meses se vendían al final de cada fiesta sonidera como recordatorio, y que luego eran enviados por correo a cualquier lugar del planeta, los ha reemplazado un riquísimo archivo de cada tocada almacenado en las páginas de Facebook y listo para ser consultado en cualquier momento y desde cualquier lugar. De hecho, estas fiestas son reproducidas una y otra vez, sin la necesidad del evento en vivo para alentarlas.

Los Facebook Live se han convertido también en archivos afectivos de la experiencia de la pandemia y el encierro. Quienes se unen a las redes sociales para escuchar, bailar, mandar y recibir saludos, también han encontrado allí un espacio para expresar sus miedos y sus esperanzas. No es inusual incluso hallar oraciones que piden por la mejoría de la situación mundial, con el fin de volver al espacio de la fiesta. Desde septiembre de 2020, El Sonidero de la Azotea también ha venido promocionando, a través de su página de Facebook, El Uber Sonidero: un automóvil con el que recorre las calles de las colonias aledañas transmitiendo sus sonidos antes de regresar a su base, en un esfuerzo por llevar la música cerca de aquellos que se encuentran demasiado lejos de su azotea para escucharlo todas las noches.

Aunque sea el más notorio, Sonido Conquistador Latino no ha sido el único que ha tenido que volcarse a las redes sociales para continuar su actividad. Otros, como Sonido La Conga, también han venido haciendo FB Live. En cada una de sus páginas se pueden encontrar los mismos saludos, expresiones de nostalgia, agradecimientos, oraciones. Alexandra Lippman (2018) ha estudiado el espacio afectivo que se forma alrededor de los saludos que se expresan en las fiestas sonideras. A partir de un proyecto que comenzó como la realización de una compilación de música sonidera, Lippman se fue encontrando poco a poco con un espacio casi ritual: “producing a music compilation elicited stories about how people remake sound reproduction technology to communicate, remember, and make present across borders through practices of listening and voicing” (2018, 213). En los últimos meses, también se han visto en las redes sociales de diversos sonidos nuevos pósteres que anuncian fiestas prontas, “con todas las medidas de seguridad” y que recuerdan “llevar tapabocas”.

Roberto García celebró un año de El Sonidero de la Azotea en mayo de 2021. A raíz de este acontecimiento, ha aparecido nuevamente en diversos medios dando entrevistas sobre su trayectoria. A más de un año del comienzo de la cuarentena, y con la mayoría de las restricciones ya levantadas, su sonido ha vuelto a las calles y a fiestas privadas, pero no ha

dejado de hacer espectáculos desde su azotea. El 10 de mayo hizo una transmisión especial desde la azotea, “el lugar de los hechos”, para honrar a las víctimas del COVID-19. Sus seguidores enviaron saludos a sus seres queridos fallecidos. El 16 de mayo apareció en el programa *Las noticias con Javier Alatorre*, donde reconoció, con humor, que después de veinte años de tratar de posicionarse como “conquistador latino” bastaron tres toques de azotea para que le cambiaran el nombre. García se reconoce como pionero y cuenta que desde entonces otros sonidos han seguido su camino de las azoteas, y que hasta la Ciudad de México, para las fiestas de fin de año, copió su formato (El Sonidero de la Azotea - Roberto García 2021). Cuando le preguntan cómo ha sobrevivido todo este tiempo, sin poder vender grabaciones y sin muchas fiestas privadas, dice que ha sido gracias a su negocio de muebles, BR Mobiliario, que “financia estas locuras”. Parecería entonces que, “vieja normalidad” reestablecida, estos formatos llegaron para quedarse, lo que nos obliga a ampliar nuestra mirada sobre los sonideros y reconocer que ya no son solo los de la calle o el salón, sino también los de la azotea y las redes sociales.

Esta manera de estar presente, que ya venía dada por el espacio del sonidero mucho antes de la pandemia, y que nos recuerda diversas comprensiones del espacio utópico y transfronterizo, se convirtió para esta investigación en un estudio de caso de configuración de espacios utópicos, desterritorializados y descorporeizados, así como de las performatividades que se producen en ellos. Sin tratar de romantizar los hechos ni borrar las desigualdades que la pandemia nos ha hecho imposibles de ignorar, la “nueva normalidad” nos ha puesto en igualdad de condiciones en términos de la desterritorialización y el desprendimiento de los espacios en los que habitamos. Podríamos decir que hasta nos ha sacado de nuestros propios cuerpos y obligado a encontrar nuevas maneras para gestionar los afectos en tiempos en que el encuentro personal es imposible. Aun así, quisiera entender esas nuevas condiciones como una potencialidad (Muñoz 2009) para el encuentro, más allá de verlas como una mera limitación. En el siguiente apartado analizaré la manera en que el nuevo funcionamiento del sonidero en la distancia física y en la cercanía virtual abre nuevos espacios de construcción de lo social, desde la perspectiva de la teoría sobre los afectos.

Sonido, fiesta y tejido social: la exaltación de los afectos

En los últimos años, los teóricos de los afectos se han inclinado cada vez más hacia el estudio del sonido, la música y, en general, los paisajes sonoros.⁷ Sin embargo, la mayoría de estos trabajos se involucran únicamente con el aspecto sonoro de la música y nuestra percepción de esta a través del oído (en algunos pocos casos, con participación de otros sentidos), pero no tocan lo que podríamos llamar espacios sonoros dancísticos. Es decir, que los estudios sobre comunidades y performatividades de la danza van por un lado y los de los afectos en relación con el sonido van por otro. En este apartado me propongo analizar los aportes que, desde los estudios sobre afectos, contribuyen a una comprensión de estas dos instancias de la experiencia del sonido que, en el caso que nos convoca, son inseparables una de otra.

En “The Autonomy of Affect”, Brian Massumi definió el afecto como una *intensidad* que circula entre cuerpos, objetos y los espacios que los rodean, limitan y comunican. Esta definición implicó una nueva manera ampliada de percibir el cuerpo mismo: “The body is as immediately abstract as it is concrete; its activity and expressivity extend, as on their underside, into an incorporeal, yet perfectly real, dimension of pressing potential” (1995, 92). La noción de afecto, entonces, solo es comprensible si entendemos los cuerpos

7 Ver por ejemplo *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, editado por Marie Thompson e Ian Biddle (2013). Los autores que contribuyeron al volumen estudian la manera en que el sonido y nuestra percepción de este es capaz de afectar de diversas maneras la realidad afectiva individual y colectiva, desde las esferas más íntimas hasta la política del espacio público y la protesta social.

y, más allá, a los sujetos, desde esta mirada compleja y comprensiva, material y metafísica, sensorial y vibracional. Quisiera tomar esta corta definición como punto de partida para analizar la manera en que podemos hablar de *encuentro* y de *sociabilidad* cuando estudiamos fenómenos como el de El Sonidero de la Azotea y las posibilidades que ofrece.

Veinte años después de la publicación del ensayo fundacional de Massumi (1995), en la Freie Universität en Berlín, nació el colectivo Affective Societies como un grupo interdisciplinar de investigadores dedicados a la búsqueda de los roles de los afectos y las emociones en la construcción y el mantenimiento de la cohesión social. Su volumen *Key Concepts*, editado por Jan Slaby y Christian von Scheve en 2019, revisa los casi veinticinco años de trayectoria desde la publicación del ensayo de Massumi y ofrece lecturas claves para entender el caso de El Sonidero de la Azotea. La primera de estas es “Affective Arrangement”, presentado por Jan Slaby:

“Affective arrangement” is a philosophical concept that describes the in each case unique constellation of a particular affect-intensive site of social life. An affective arrangement comprises an array of persons, things, artifacts, spaces, discourses, behaviors, expressions or other materials that coalesce into a coordinated formation of mutual affecting and being-affected. [...] The concept thus pertains to the mutually formative combination of socio-material settings and local—as well as non-local (i.e., mediatized)—affective relations. (2019, 109)

Slaby agrega que estas estructuras afectivas son performativas y abiertas, de manera que se pueden expandir hacia sus entornos y absorber nuevos elementos locales e idiosincráticos desde un tiempo y un lugar específicos (2019, 116). Esta mirada nos permite entender el sonidero, en tanto evento, como un espacio social afectivo en el que cada elemento material e inmaterial (la música, el DJ, los participantes, los saludos, la danza) hace parte de esa compleja organización en la que afecta y es afectado. En el contexto de El Sonidero de la Azotea podemos entonces expandir ese espacio, construido en y a través de la práctica colectiva (Wiesse 2019), a cualquier lugar desde el que se participa, incluyendo las redes sociales.

Otro concepto útil para comprender lo que ocurre en estas formaciones afectivas es el de *resonancia*, descrito por Rainer Mühlhoff (2019) como la capacidad, concebida como virtualidad, de afectar y ser afectado dentro de un colectivo afectivo. El autor especifica que la resonancia emerge como una cualidad inherente a una red de relaciones horizontales en un espacio (*milieu*) potencialmente abierto, físico o virtual:

Affective resonance as treated here takes place primarily in the bodily co-presence of individuals. Further investigations may clarify how resonance can be understood in the context of media techniques. Of course, affective resonance also occurs in situations in which the individuals are not physically present but affect each other, for instance through a social medium. A crucial point here, however, would be to understand the medium not just as an amplifier and transmitter of affect which merely increases the range of local dynamics to a global scale. Rather, it must be assumed that the media have a specifically formative and constitutive role in the affects and affective resonances made possible therein. Media create resonance spaces that can have their own technically and socially conditioned properties to enable resonances, which could lead to completely new dynamics. (197)

Y es esto lo que ha pasado con El Sonidero de la Azotea: el medio por el cual se ha adaptado a las restricciones en vigor se ha convertido también en el lugar de la expresión de esas resonancias: a la vez propiciador y multiplicador del contacto. Asimismo, esta última definición es clave para entender la tensión entre lo corpóreo y lo virtual en el espacio del sonidero que se realiza desde una azotea y a través de las redes sociales, como un espacio

de resonancia en el cual esos cuerpos y esos medios están conectados afectivamente, pero que a la vez es constituido por la presencia de las intensidades mismas.

El tercer término que quisiera introducir es el de *atmósfera*, tal y como lo presenta Friedlind Riedel (2019), quien estudia el papel del afecto en el contexto de paisajes sonoros. La autora afirma que afecto es muy cercano a *modo* en la música y asegura que su poder está arraigado en los significados culturales del contexto específico en que se desenvuelve. “For this reason, the affective power of mode is always specific to historically situated musical traditions and cultures of listening, and their repertoires and modal systems” (93). En el caso particular de El Sonidero de la Azotea, la noción de atmósfera pertenece entonces tanto a la música y sus intervenciones de mezclas y saludos (paisaje sonoro) como a los cuerpos en los lugares en que se encuentran presentes, bien sea bailando o siguiendo la fiesta por Facebook.

Por último, Veronika Zink (2019) escribe sobre la existencia de *comunidades afectivas* que operan de una manera muy parecida a los espacios rituales, y que se caracterizan por formas profundas e inmersivas de integración social. Afirma, además, que la comunidad afectiva construye el tejido social a través de encuentros en diversos niveles: “Instead of understanding social forms as the product of pre-established rules, hegemonic norms, and imposed structures, the concept of affective communities focuses on sensual infrastructures of social encounters and on modes of affective exchange that make up the fabric of the formation and transformation of the social” (289). Esta última definición nos permite entonces terminar de reconciliar los diversos niveles del encuentro fomentado por El Sonidero de la Azotea; cuerpos y sujetos se encuentran en al menos tres espacios: el de intensidad de los afectos, el virtual de las redes sociales y también el físico, donde se danza y se establece el contacto sensual con la música y con los otros. Espacio performativo afectivo y, finalmente, utópico.

Lo performativo utópico: el lugar del encuentro

Hasta ahora, la noción de *utopía* ha sido mencionada de manera tangencial como un modo de calificar el potencial performativo del sonidero. En este apartado examinaré esta categoría desde los aportes de diversos autores que nos permiten comprender mejor dicho potencial. Quisiera comenzar con una interpretación del término, tal como Jill Dolan lo planteó en “Performance, Utopia and the ‘Utopian Performative’” (2001). Aunque Dolan se centra en el análisis del evento teatral como espacio utópico y de construcción de *communitas*, su idea acerca de las configuraciones sociales que propician el evento performativo es sumamente útil para entender el lugar que el sonidero ocupa dentro de la formación del tejido social. En el caso de los sonideros de hoy, me gustaría recalcar que el dispositivo utópico estaría operando en varios niveles a la vez: en la construcción de un espacio transnacional que une a comunidades migrantes en donde quiera que estén, pero en estos tiempos también como un no-espacio creado en y por la práctica misma, en el que hasta los vecinos pueden encontrarse, pese a las restricciones impuestas por el distanciamiento social. Estar todos en el espacio de la fiesta se convierte al mismo tiempo en un no-lugar desterritorializado y en un lugar mejor en el que se da la satisfacción del anhelado encuentro: una utopía en todos los sentidos de la palabra.

Pero hay otro aspecto en el que el espacio del sonidero, desde sus inicios, ha venido operando como espacio utópico: el de la libre expresión y fluidez de la sexualidad. Aparte del sonido, de la estética, del encuentro y los saludos, la danza es un aspecto fundamental del evento sonidero. Desde los asistentes que llegan a bailar con o sin pareja, pasando por los que vienen a observar la danza, pero también incluyendo los clubes de baile que se presentan en cada sonidero y a veces compiten entre sí, el sonidero no existe sin los cuerpos que danzan. La danza dentro del espacio sonidero es polifacética y paradójica en su funcionamiento. De un lado, están los bailarines profesionales y semiprofesionales, los de los

clubes, los que tienen la “pinta” y los zapatos listos para cuando comienza la música. Estos reproducen los movimientos estilizados, estandarizados, normalizados y normalizantes de la danza, así como sus roles. Sin embargo, dentro y fuera de estos están los múltiples personajes que a través de la danza cuestionan y desafían esas normatividades: aquellos que llegan a bailar con el que mejor baile y sobre la marcha se van poniendo de acuerdo en quién baila “de hombre” y quién “de mujer”. Rubén López-Cano (2012) observa que, pese a la heteronormatividad marcada por los géneros musicales y los discursos dominantes, esta se ve transgredida performativamente en el gesto mismo del baile, en el que se construyen significados sociales nuevos:

Aquí tenemos un caso de performance desarrollada performativamente: no se representa un discurso preestablecido ni unos valores ya en circulación en el tejido social. Aquí, una nueva realidad está emergiendo y aún no alcanza a ser discursivizada por medios verbales explícitos. Mi hipótesis es que la música y la performance corporal cumplen una función sustancial para la formación y articulación de las narrativas de identidad de género en los miembros de este colectivo. La experiencia del bailaror es estética, emotiva y corporal. Prescinde de la verbalización. Gracias a ello, los individuos performativamente viven desde un espacio no verbal la transgresión al discurso heteronormativo en un entorno que no les reprocha. (2012, 153)

Esta idea de utopía resuena de manera especial con la propuesta por José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia* (2009), donde el autor hace una lectura de lo *queer* como utopía y futuro, informada por los estudios de la *performance* y la teoría de los afectos. Muñoz nos invita a examinar la potencialidad de ciertas prácticas sociales y artefactos estéticos para imaginar futuros posibles: “The anticipatory illumination of certain objects is a kind of potentiality that is open, indeterminate, like the affective contours of hope itself” (2009, 7). Esta esfera de la potencialidad, nos dice el autor, es una instancia de lo no-del-todo-consistente que nos permite desprendernos de la esfera pragmática del aquí y el ahora y mirar más allá: pertenece a lo cotidiano, a lo ordinario, como diría Kathleen Stewart (2007).

Muñoz nos recuerda también que la esfera de lo utópico en lo cotidiano se construye y se evidencia a través de los vínculos, afiliaciones y gestos del momento presente (2009, 22), y hace eco de las comunidades afectivas antes expuestas. La irrupción de lo utópico se da cuando se trasciende el aquí y el ahora y se abre esa potencialidad hacia el futuro: “It is productive to think about utopia as flux, a temporal disorganization, as a moment when the here and the now is transcended by a then and a there that could be and indeed should be” (Muñoz 2009, 97). Y es justamente ese potencial de trascender el aquí y el ahora, mientras se entrega completamente a la experiencia presente, lo que identifico como el momento utópico de la *performance* de El Sonidero de la Azotea en el contexto de la pandemia. Un estar presente en trascendencia y en conexión simultánea con el pasado y el futuro por venir.

Si entendemos el sonidero no solo como *performance*, sino también como parte de lo performativo en tanto potencia actualizadora y creadora, y nos preguntamos por lo que este **hace** (Austin 1962), entonces no podemos dejar de ver su potencial utópico: “Performativity and utopia both call into question what is epistemologically there and signal a highly ephemeral ontological field that can be characterized as a doing in futurity” (Muñoz 2009, 26). Muñoz termina su trabajo haciendo un llamado a entregarnos, no solo como individuos sino también como colectivo, a ese trascender el aquí y el ahora en nombre de un allá que nos permita construir un futuro mejor. El autor encuentra esta potencia en *performances*, obras de arte y artefactos estéticos; yo lo veo aquí, a mitad de camino entre el paisaje sonoro y la danza en el sonidero.

Lo *contactual* como performatividad utópica y las utopías performativas

Silvana Mandolessi (2021) ha estudiado las posibilidades para construir “espacios” en el no-espacio de lo virtual. El primer impedimento, señala, es nuestra concepción de lo virtual como algo no fijo y no espacial compuesto por flujos constantes de información. Esta idea del flujo nos lleva a pensar que los objetos están al mismo tiempo en todas partes y en ninguna parte, lo que impide la percepción de un espacio (Mandolessi 2021). Con base en sus investigaciones sobre memorias digitales, la autora propone una mirada en la cual

first, mobility and place do not oppose each other, but are mutually constitutive. Second, and more importantly, digital memory practices actively engage in place-making, rather than succumbing to the logic of hyper-connectivity [...] I suggest that, in digital memories —encompassing digitally mediated memory practices and the ‘memory objects’ that result from them— the performance of place becomes central. (624)

Como alternativa para pensar la *performance* en esos espacios, elabora el concepto de *performance*, que se refiere a la dimensión participativa de la cultura digital. La *performación*, nos dice, se debe entender como la intersección de otras tres nociones, cada una perteneciente a una disciplina diferente: primero, como el manejo automático de la información y la relación entre humano y máquina; segundo, como *performance* en el sentido artístico, como evento único; y tercero, como performatividad en el sentido propuesto por J. L. Austin, que resalta su capacidad para hacer cosas más allá de simplemente describirlas (Mandolessi 2021, 624). Con base en esto, la autora afirma que “place understood as performance does not pre-exist the mediation of digital technology, but is created and executed through it” (624), y agrega: “the digital does something with place: it enhances it, it alters it, it erases it, it contaminates it, it makes it more meaningful by adding layers of meaning allowed by the specific affordances of digital media” (625). Lo anterior nos permite comprender mejor el tipo de espacio, a la vez propiciador de encuentros y resultado de estos, que venimos analizando alrededor de El Sonidero de la Azotea.

Durante el largo periodo de confinamiento de 2020, el Instituto Hemisférico de Performance y Política (HEMI) recogió una serie de escritos y reflexiones sobre la situación actual. La serie, titulada *ConTactos*, reúne a artistas y académicos de los más diversos orígenes nacionales, pero también profesionales, para reflexionar sobre las imposibilidades, particularidades y potencialidades del contacto en estos tiempos. Desde las transformaciones de los cuerpos hasta los cambios en la estructura social, pasando por las múltiples reflexiones sobre la soledad, la vida y la muerte, los ensayos recogidos en la colección constituyen en sí mismos un archivo de estos tiempos para otros venideros. Son un testimonio y un documento de cómo estamos viviendo y muriendo y, en cualquier caso, adaptándonos a la realidad en la que estamos inmersos. Como parte de esta serie, encontramos una maravillosa reflexión sobre el movimiento por parte del académico y crítico brasileño André Lepecki. En “Movimiento en la pausa”, el autor nos invita a pensar en las potencialidades de los movimientos físicos y simbólicos en tiempos de quietud y confinamiento. Se pregunta por las posibilidades de los desplazamientos, sus potencias, sus poderes:

Atrapados entre el movimiento y el no movimiento, encerrados y puestos a disposición, la tarea que nos ocupa ahora implica un rechazo por partida doble: el rechazo a las condiciones derivadas de fuerzas externas o trascendentes que condicionan el movimiento, y el rechazo a la inserción de los impulsos cinéticos a nivel de la carne y del deseo. [...] La tarea consiste en encontrar un movimiento colectivo no condicionado e inmanente en la pausa. Un movimiento donde la quietud sea simultáneamente rechazo, potencialidad y acción. Una nueva coreopolítica, una anticoreografía de la vigilancia policial, donde la elección entre moverse y no moverse sea secundaria, terciaria, irrelevante. Un movimiento que sepa desde adentro que, en la no ley no universal de la microfísica de la “pequeña danza”, el movimiento se fusiona con la inmanencia, en

tanto intensidad total de sociabilidad *contactual*. Un movimiento lento que movilice lo fugitivo y amplifique la movilización social *contactual*. (Lepecki 2020, en línea)

Quizás es a partir de esa sociabilidad *contactual* que debemos comenzar a restaurar los tejidos sociales. Considero que es un lugar ideal para pensar una performatividad de lo inmaterial, utópica en tanto ocurre entre no-lugares y lugares mejores. Una performatividad del movimiento y la quietud, del distanciamiento y el encuentro. Una performatividad abierta basada en las conexiones afectivas que hemos tenido que reaprender a gestionar como sociedad. Desde aquellos que se mandan ahora saludos a través de sonideros en Facebook Live hasta la posibilidad de una conexión y una movilización masiva más allá de salir a la calle, hay unos espacios que se abrieron definitivamente y que seguramente continuarán abiertos de manera paralela a la tradicional a medida que transitamos hacia una nueva normalidad. Quizás los sonideros no serán ya más lo mismo, ni la vida política o social. Será el momento de reconfigurar nuestros cuerpos a través de la posibilidad de lo *contactual*.

Conclusión

Muchos artistas y académicos se han preguntado por las posibilidades de la performatividad en tiempos de encierro y aislamiento. Yo propongo el caso del sonidero como un espacio performativo utópico desde el cual podemos pensar otras nuevas futuras configuraciones de los cuerpos y los espacios, de las ciudades, lo público, los afectos, los encuentros, la fiesta. Imaginar ese espacio posible es un deber utópico en tiempos distópicos, especialmente desde lugares como América Latina donde el progresivo abandono del espacio público cede lugar a todo tipo de violencias, institucionalizadas o no. Tal vez esa invención de un mejor lugar, un no-lugar, devenga en la posibilidad de la materialización de unos nuevos espacios urbanos para el encuentro y unas nuevas maneras de habitarlos con nuestros cuerpos. Por lo pronto, espero que este trabajo contribuya a los debates en torno a los estudios de *performance* y de afectividades, así como a pensar los espacios de la utopía en clave latinoamericana.

Referencias

1. “Alcalde organiza sonidero desde azotea para evitar fiestas ante Covid en Huixquilucan”. 2020. *El Universal*, 24 de agosto. <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/alcalde-organiza-sonidero-desde-azotea-para-evitar-fiestas-ante-covid-en-huixquilucan>
2. Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
3. Blanco Arboleda, Darío. 2010. “Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los ‘saludos’ tras 200 años de fiesta popular”. En *Los grandes problemas de México. Culturas e identidades*, editado por Roberto Blancarte, 351-378. Ciudad de México: El Colegio de México.
4. Cruzvillegas, Jesús. 2012. “Sonideros y seudosonideros”. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por Mariana Delgado y Marco Ramírez, 133-144. Ciudad de México: Tumbona Ediciones; El Proyecto Sonidero; Fundación Bancomer.
5. Cruzvillegas, Jesús. 2016. *Pasos sonideros*. Ciudad de México: Proyecto Literal; Secretaría de Cultura de México.
6. Dolan, Jill. 2001. “Performance, Utopia, and the ‘Utopian Performative’”. *Theatre Journal* 53 (3): 455-479. <https://doi.org/10.1353/tj.2001.0068>
7. El Sonidero de la Azotea - Roberto García. 2021. “Javier Alatorre y Anita Lomeli entrevistando a Roberto García, El Sonidero de la Azotea, Naucalpan”. Video de YouTube, 09:59, 16 de mayo. <https://youtu.be/XS6GMk7Gagc>
8. Hernández Escobar, Samantta. 2016. “Cholombianos desde la mirada de Watkins”. *Gatopardo*, 23 de mayo. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/cholombianos-amanda-watkins>
9. “La curiosa manifestación de sonideros en el Zócalo para exigir seguridad en bailes”. 2019. *Infobae*, 3 de diciembre. <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/03/la-curiosa-manifestacion-de-sonideros-en-el-zocalo-para-exigir-seguridad-en-bailes/>
10. Lepecki, André. 2020. “Movimiento en la pausa”. Traducido por Catalina Arango Correa. En *ConTactos*, editado por Diana Taylor y Marcial Godoy-Anatívia. En línea: HemiPress. Consultado el 30 de octubre de 2020. <https://contactos.tome.press/translation-of-movement-in-the-pause-es/?lang=es>
11. Lippman, Alexandra. 2018. “Listening across Borders: Migration, Dedications, and Voice in Cumbia Sonidera”. *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society* 1 (1): 201-215. <https://doi.org/10.1080/25729861.2018.1497273>

12. “Los Cholombianos: la tribu urbana que hizo suya la cumbia”. 2015. *BBC Mundo*, 19 de agosto. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/08/150818_fotos_galeria_cholombianos_amanda_watkins_aw
13. Macedo Escartín, Miguel Ángel. 2020. “Proyecto de declaración de la cultura sonidera como patrimonio cultural intangible de la Ciudad de México”. Congreso CDMX. Consultado el 30 de octubre de 2020. https://www.congresocdmx.gob.mx/archivos/parlamentarios/PPA_289_32_06_02_2020.pdf
14. Mandolessi, Silvana. 2021. “Challenging the Placeless Imaginary in Digital Memories: The Performance of Place in the Work of Forensic Architecture”. *Memory Studies* 14 (3): 622-633. <https://doi.org/10.1177/17506980211010922>
15. Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili.
16. Massumi, Brian. 1995. “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique* 31: 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>
17. Mühlhoff, Rainer. 2019. “Affective Disposition”. En *Affective Societies: Key Concepts*, editado por Jean Slaby y Christian von Schebe, 119-130. Londres: Routledge.
18. Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
19. “Ópera y cumbia se mezclan en una azotea para llevar alegría a Naucalpan”. 2020. *La-Prensa.MX*, 4 de octubre. <https://la-prensa.mx/naucalpan/opera-y-cumbia-se-mezclan-en-una-azotea-para-llevar-alegria-a-naucalpan/>
20. “Por coronavirus, sonidero da conciertos desde azotea en Naucalpan”. 2020. *Milenio*, 22 de julio. <https://www.milenio.com/virales/coronavirus-mexico-sonidero-conciertos-azotea-naucalpan>
21. Ragland, Cathy. 2003. “Mexican Deejays and the Transnational Space of Youth Dances in New York and New Jersey”. *Ethnomusicology* 47 (3): 338-354.
22. Ragland, Cathy. 2012. “Comunicando la imaginación colectiva: el mundo socio-espacial del sonidero mexicano”. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por Mariana Delgado y Marco Ramírez Cornejo, 83-90. Ciudad de México: Tumbona Ediciones; El Proyecto Sonidero; Fundación Bancomer.
23. Riedel, Friedlind. 2019. “Atmosphere”. En *Affective Societies: Key Concepts*, editado por Jean Slaby y Christian von Schebe, 85-95. Londres: Routledge.
24. Schneider, Rebecca. 2001. “Performance Remains”. *Performance Research* 6 (2): 100-108. <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>
25. Slaby, Jan. 2019. “Affective Arrangement”. En *Affective Societies: Key Concepts*, editado por Jean Slaby y Christian von Schebe, 109-118. Londres: Routledge.
26. Slaby, Jean y Christian von Schebe, eds. 2019. *Affective Societies: Key Concepts*. Londres: Routledge.
27. “Sonidero ofrece concierto en las Torres de Satélite en honor a personal médico”. 2020. *Telediario*, 23 de septiembre. <https://www.telediario.mx/metropoli/sonidero-ofrece-concierto-en-las-torres-de-satelite-en-honor-personal-medico>
28. Stanley-Niaah, Sonjah. 2009. “Negotiating a Common Transnational Space: Mapping Performance in Jamaican Dancehall and South African Kwaito”. *Cultural Studies* 23 (5-6): 756-774.
29. Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
30. Sundaram, Ravi. 2010. *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism*. Oxford; Nueva York: Routledge.
31. Taylor, Diana. 2011. “Introducción: performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, 7-30. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
32. Taylor, Diana y Marcial Godoy-Anatívia, eds. *ConTactos*. En línea: HemiPress. <https://contactos.tome.press/>
33. Thompson, Marie e Ian Biddle, eds. 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Londres: Bloomsbury.
34. Watkins, Amanda. 2014. *Cholombianos*. Ciudad de México: Trilce.
35. Wiese, Basil. 2019. “Affective Practice”. En *Affective Societies: Key Concepts*, editado por Jean Slaby y Christian von Schebe, 131-139. Londres: Routledge.
36. Zink, Veronika. 2019. “Affective Communities”. En *Affective Societies: Key Concepts*, editado por Jean Slaby y Christian von Schebe, 289-299. Londres: Routledge.

Camila Aschner Restrepo

Doctora en Estudios Interdisciplinarios en Humanidades y Ciencias Sociales de Emory University, Estados Unidos. Profesora asistente del Departamento de Lenguas y Cultura de la Universidad de los Andes, Colombia. Últimas publicaciones: *Saberes nómadas: derivas del pensamiento propio* (en coedición). Bogotá: Universidad Central, 2017; *Nómadas* 47, número especial: “Utopías: entre lo posible y lo probable” (en coedición), 2017. c.aschner@uniandes.edu.co

