

**El Colegio de México**  
**Centro de Estudios de Asia y África**

*NYAFU RIDDIM:*  
LA PLENITUD Y EL DISCURSO DE LA AFRICANIDAD  
CONTEMPORÁNEA EN EL AFROBEATS

Tesis presentada por  
  
REBECA EUNICE ALVAREZ REYES  
  
para optar al grado de  
  
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y  
AFRICA  
  
ESPECIALIDAD: AFRICA

DIRECTOR:  
DR. AARON LOUIS ROSENBERG

Ciudad de México, julio 2024.



## AGRADECIMIENTOS

Gracias a la vida, por abrirme el corazón a experiencias que mi imaginación no alcanzó a dilucidar; por exponerme a situaciones académicas y personales que lograron abrir mi entendimiento; por dejarme recorrer este sendero hasta el final.

Infinitas gracias al Colegio de México, por ser un espacio donde mis inquietudes han resonadas numerosas veces. Por el espacio de reflexión, la motivación y los retos para superarme en mi trayectoria profesional y académica.

Gracias al Dr. Aaron Rosenberg, por su guía, su comprensión y su amistad, por no dejar de creer en mí y en mi trabajo. Al Dr. Kakozi Kashindi y a la Dra. Emily Riley, por leerme, entender mis inquietudes y acompañarme en cada paso que doy.

A mi hermano Santiago, por llevarme de la mano al mundo de las músicas afrolatinas, las expresiones africanas y, desde su experiencia, enseñarme que hay mucho más allá de lo que nuestros ojos ven; por no rendirse en el sendero de la vida, la música, el arte y enseñarme a pelear por lo que consideramos fundamental en la existencia: por ser mi hermano mayor y mi guía cuando nos proponemos seguir lo que nos da congruencia como seres humanos.

A mis padres, Adriana y Joel, quienes me han empujado hasta las últimas consecuencias para que yo pueda ser quien decida ser; por no dejar de creer en mí y acompañarme en este recorrido de tres años: alegrías, euforias, tristezas, fatigas, desesperación, lágrimas y risas. Por emocionarse cada vez que tengo un logro, por pequeño que sea, y por nunca dejarme conformar con lo que tengo. Gracias por su amor y su dedicación que sigue dando frutos a cada paso.

A mi hermana, Adriana, que con su coraje y su valentía me ayuda a no perder de vista mis ideales, mis sueños y aquello que me hace sentir bien en un mundo donde es normal la represión emocional. Gracias a ella, mi percepción de la vida cambia constantemente y también mi trabajo académico y profesional. Gracias por estar y ser de la manera en que eres, porque me abres nuevas puertas de entendimiento y de sentir; por apapacharme de manera constante y cálida; por acompañarme en este camino que, sin tí, hubiera sido aún más difícil (94\*97)

A Arturo, por tu infinita paciencia y amor hacia mí y la música, por escucharme y por retroalimentar mis inquietudes, por ser una de mis rocas en este camino. A Rorro, por ser parte de mi equipo y mi familia, por siempre estar dispuesto a enriquecer mi trabajo desde su pasión por el cine y la ilustración. A mis hermanos Salma, Fabiola, Paco, David y Samuel quienes están conmigo en la distancia y entre estas letras; a mis tías que siempre han estado sosteniendome con sus consejos y su apoyo.

A Tumaini, por ser mi esperanza y enseñarme a valorar lo que es invisible para los ojos, por acompañarme codo a codo en estos años de lucha, entrega y pasión por lo que amamos. Por no dejarme olvidar lo que enciende la memoria y el amor.

A mis amigos del otro lado del charco: Felipe, Cathe, Katy, Julia, Ismael, Pilar, Alfred, Pau, Dani y Sergio. Por seguir estando presentes en mi vida a través de los años, por recordarme siempre que pueden lo maravillosa que es la misma existencia, por impulsarme con sus ejemplos, por quererme tanto y llenarme de ilusión.

A Manyanga, por llevarme por el camino de las danzas y culturas africanas desde la conciencia y el cariño a lo que somos. A mis amigos de África: Tee, Baraka, Altaff, Fly, Harry, Philip, Raheem. Por arroparme en su casa y acercarme a su forma de sentir el mundo.

A dos referentes académicos que me escucharon fuera de México: Juan Diego Diaz y John Collins. Gracias por la retroalimentación, consejos y guía que, aunque breve, fue profundamente significativa en mi trabajo.

Finalmente quiero agradecer al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por la beca de manutención recibida durante estos dos años de formación, sin la cual no habría sido posible este proyecto ni mi formación académica. A la Fundación Open Society por financiar mis dos estancias de investigación en Tanzania (2022) y Ghana (2023) y mi participación en la Primera Conferencia Internacional de Suajili (2023) en Accra, Ghana. Así como a la Fundación Coppel, por financiar mi beca de término de tesis en al final de mi formación académica (2023).

## ÍNDICE

<b>Índice de ilustraciones .....</b>	<b>1</b>
<b>Resumen / Abstract.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>2</b>
Organización de la tesis.....	8
Nota metodológica .....	10
Esquema general de la tesis.....	14
<b>Capítulo I: Las dimensiones creativas de los afrobeats.....</b>	<b>15</b>
A. Afrobeats como narrativas audiovisuales.....	15
1. De la plenitud digital y las fusiones audiovisuales.....	15
2. Dimensiones creativas de los afrobeats .....	19
B. De Fela Kuti a Wiz Kid: la apropiación de los espacios africanos.....	21
1. Espacio como dimensión simbólica .....	21
2. Afrobeat: el espacio de la rebeldía .....	24
3. Afrobeats: el espacio de la creatividad .....	25
C. <i>Sounds from the other side</i> : las voces detrás de los sonidos .....	27
1. Del tambor al beat: percusiones sintetizadas .....	29
2. La clave afro-latina 3-2.....	31
3. <i>Auto-tune</i> : transformando la voz del yo .....	33
D. Traficando letras: movimiento de cuerpos y lenguas .....	34
1. Inglés pidgin: contactos interregionales .....	35
2. Epicentros musicales: contactos intercontinentales.....	38
3. Cruzando océanos: contactos extra continentales .....	40
E. <i>Sability</i> : editando la imagen de África.....	41
1. Imágenes y estímulos: intersecciones entre lo visual y lo sonoro .....	43
2. Rupturas estéticas y epistemológicas .....	44
3. Video musical: narrativas entre píxeles.....	46
<b>Capítulo II. (Afro) (Beats): discursos identitarios en el espectro audiovisual digital.....</b>	<b>49</b>

A. Discursos identitarios: la interpelación del yo y el otro .....	50
1. Africanidad: representación y circulación de lo afro.....	51
2. <i>Beats</i> : africanidad digital .....	53
B. Lo afro en los <i>beats</i> .....	55
1. <i>Performer</i> : de cuerpos, máscaras y cámaras .....	55
2. <i>Twaeka kila sehemu</i> : entre las calles y el estudio.....	60
3. <i>Akwaaba</i> : interpelaciones lingüísticas y sonoras.....	64
4. <i>Koroba</i> : circulación de visuales de utilería .....	70
<b>Capítulo III. <i>Nyafu Riddim</i>: el performer y su comunidad.....</b>	<b>76</b>
A. La plenitud como concepto audiovisual .....	77
1. Intertextualidad inherente y creatividad audiovisual.....	77
2. Las experiencias cotidianas de las juventudes africanas: memorias, deseos, intereses	78
3. La plenitud como parte del juego identitario.....	79
B. <i>Nyafu Riddim</i> : la visibilidad de la abundancia .....	81
1. La visualidad de lo afro .....	82
2. Posicionamiento lírico y visual frente a la abundancia .....	84
3. La abundancia en los afrobeats: conexión entre el dinero y la espiritualidad .....	87
C. <i>Tembisa</i> : vinculando los espacios de la africanidad.....	89
1. La espacialidad de lo afro en los <i>beats</i> .....	90
2. Espacios y vinculaciones sonoras.....	91
3. Visibilizar localidades marginadas .....	92
D. <i>Òròkòrò</i> : testigos de la sensibilidad corporal.....	94
1. Plenitud como movimiento corporal: la negociación de la belleza .....	95
3. La gratitud: la composición desde la estética corporal.....	98
E. <i>It's plenty</i> : el sonido de las celebraciones contestatarias .....	100
1. Crítica de la crítica: la celebración es política.....	101
2. La vulnerabilidad del individuo frente a la sociedad.....	103
3. La celebración contestataria .....	105
<b>Consideraciones finales .....</b>	<b>107</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>112</b>
<b>Entrevistas .....</b>	<b>120</b>
<b>Anexo I: Lista de canciones, videos musicales y recursos audiovisuales consultados ...</b>	<b>121</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Claves rítmicas neo afro .....	31
Ilustración 2. Mapa de Guinea, siglo XVII.....	36
Ilustración 3. Plano secuencia del video musical "Sability".....	48
Ilustración 4. Plano secuencia del video musical "soso", .....	58
Ilustración 5. Portada de "Poverty (versión suajili)" de Yemi Alade. ....	71
Ilustración 6. Vestuario diseñado por Harry Daniels. Universidad de Ghana, Julio 2023. ....	73
Ilustración 7. Teni The Entertrainer. Fotografías por Baingor Joiner.....	84
Ilustración 8. Portada video musical "Nyafu Riddim".....	86
Ilustración 9. Plano secuencia del video musical "Tembisa".....	93

## RESUMEN / ABSTRACT

Este estudio parte de la pregunta: ¿cuál es el vínculo entre la música de afrobeats y los discursos de africanidad que se construyen en diferentes sectores de las sociedades africanas contemporáneas? En este trabajo de investigación desarrollo la hipótesis de que los artistas de afrobeats utilizan el video musical como un espacio narrativo en el que exploran y experimentan con diferentes recursos audiovisuales para construir discursos en torno a diferentes intereses y necesidades de las juventudes africanas. Uno de los discursos más recurrentes, implícita y explícitamente, es aquel de la africanidad, es decir, la representación simbólica, afectiva y política del continente africano como una complejidad cultural. Particularmente, en este discurso se establece la idea de la plenitud, la cual explico como un proceso de articulación entre los individuos y sus comunidades que les permite lograr una libertad creativa, un empoderamiento económico, así como una realización personal-colectiva a través de re-significación de prácticas culturales como la danza, la estética corporal, la alimentación, vestimentas, etc. Lo anterior abre la posibilidad de reflexionar en torno a las identidades “afro” dentro del continente, las cuales no dependen de un origen geográfico, sino de su relación con el que pronuncia (produce y edita) el discurso de la africanidad plena. En ese sentido, la plenitud, como un concepto que se representa de manera sonora, visual, lingüística y corporal en los videos musicales, cuestiona la concepción etnográfica tradicional de África, y empodera sectores que han sido sistemáticamente marginados como lo es el caso de las juventudes africanas.

**Palabras claves:** afrobeats, identidad, africanidad, plenitud, video musical

## INTRODUCCIÓN

### *Afrobeats: de África para África*

“Si la gente en todas partes baila afrobeats, sin importar quiénes sean y cómo se vean, entonces tal vez todos tengamos más en común de lo que nos han hecho creer. Después de todo, estos ritmos –de la música, de la humanidad, de la memoria– son cíclicos. No se pueden olvidar porque son más profundos y fuertes que las palabras. La música es memoria encarnada, que trasciende el tiempo y las fronteras, manteniendo un registro de quiénes somos y cómo hemos cambiado.”

Angelique Kidjo para *The New York Times*, 2022

¿Qué buscan las juventudes africanas en los afrobeats? ¿Cómo es que en menos de 10 años este género se ha convertido en la música popular más escuchada-vista en África y en un referente internacional de éxito musical? De acuerdo con Apple Music, los afrobeats han sido etiquetados como uno de los géneros populares más eclécticos y exportables del continente africano (Dasent 2023, 29), pues estos son escuchados por audiencias juveniles masivas dentro y fuera del continente logrando que su música sea replicada en otros espacios fuera de África occidental, la región de origen. En consecuencia, vemos que sus canciones y artistas son considerados representantes legítimos de las culturas africanas a nivel internacional, confrontando la imagen europea moderna de que África es la antítesis del mundo occidental.

En efecto, Achebe escribe que África ha sido representado por el pensamiento europeo moderno “como escenario y telón de fondo que elimina lo africano como factor humano. [...] como campo de batalla metafísico desprovisto de toda humanidad reconocible, en el que el europeo errante entra bajo su propio riesgo” (Achebe 2016, 19). Los afrobeats, revierten esta interpretación basada en prejuicios hacia las comunidades africanas y sus expresiones culturales llevando su música a diferentes audiencias globales, ganando reconocimiento internacional en las industrias de música popular.

Pero ¿qué es lo que ha propiciado este precipitado crecimiento del género musical? ¿Por qué encontramos cada vez más jóvenes que se suman a este fenómeno ya sea como productores, cantantes, bailarines o audiencias? La hipótesis en este trabajo es que los afrobeats, más allá de ser un “catálogo” de canciones, es música africana que tiene un potencial discursivo (Agawu 2003, 20) que jóvenes africanos de diferentes sectores económicos, entornos lingüísticos y culturales, son capaces de explorar, exponer y reconocerse mutuamente a través de un conjunto de procesos que construyen y modifican valores culturales compartidos que influyen en los imaginarios sobre África (Negus y Pickering 2004, xii). En adelante, aquí entenderemos a los afrobeats como un género musical que surgió en Lagos y Accra como una apropiación del hip hop en Estados Unidos y Europa que utiliza recursos percusivos de músicas populares africanas (clave 3-2); así como melodías y sonidos sintetizados a través herramientas digitales para producir identidades colectivas juveniles. Esta música es parte de formas sociales y políticas de autorreconocimiento personal y colectivo.

Dicho reconocimiento emerge de prácticas digitales narrativas que los jóvenes africanos crean explorando sonidos e imágenes en su cotidianidad, la cual se entiende aquí como las interacciones simbólicas que demuestran cómo los individuos construyen mundos sociales mediante significados compartidos, negociados y disputados que se basan en patrones de lenguaje, emociones y acciones (Balogun y Graboyes 2019, 3). Y particularmente en los contextos africanos, la vida cotidiana implica la creatividad de personas que se ocupan de sus negocios, improvisan, cambian por sí mismas y producen comentarios de todo tipo sobre las situaciones en las que se encuentran: la adaptabilidad, el ingenio y la invención son valores básicos de la vida cotidiana (Barber 2018, 14).

En este contexto, los afrobeats tienen “éxito internacional” debido a la facilidad con la que crean comunidades en torno a sus productos creativos, particularmente la canción y el

video musical, debido a la interpelación a diversas comunidades globales mediante los estímulos audiovisuales. Aquí se entiende la comunidad como agrupaciones que comparten valores culturales, estéticos y políticos los cuales son creados, modificados y cambiados que les permiten profundizar sus conocimientos sobre determinadas áreas de práctica. Estas comunidades de práctica se desarrollan en torno a aquello que para sus miembros es importante (Wenger 2001). En ese sentido, en esta investigación argumento que el género afrobeats tiene dimensiones creativas, diversos lenguajes y estímulos sonoros, lingüísticos y visuales, los cuales se integran en distintos productos audiovisuales digitales que incentivan reconocimiento mutuo, el aprendizaje y la capacidad de auto representarse en medios audiovisuales.

De esta manera, los jóvenes en África encuentran en los afrobeats la oportunidad de ejercer su capacidad narrativa audiovisual, de representación personal y colectiva, en un espacio digital que se conforma por múltiples plataformas digitales que les permiten ser expuestos, reconocidos y recompensados por diferentes sectores sociales a nivel local, regional e internacional. Una expansión geográfica del género es particularmente relevante porque, en primer lugar, amplía las redes de artistas y escuchas de manera potencial; y, en segundo lugar, porque diversifica las experiencias locales que serán traducidas e interpretadas en las canciones y los videos musicales que serán parte de la ampliación de los imaginarios colectivos de África.

Es así que los afrobeats se expresan mediante diversos productos audiovisuales que a las juventudes africanas les abre la posibilidad de desarrollar discursos identitarios propios para conectar con otras comunidades de jóvenes dentro y fuera del continente. Cuando nos detenemos a hacer un análisis minucioso de este género, encontramos que tiene distintos componentes creativos que le otorgan una autenticidad y originalidad frente a otras expresiones musicales africanas contemporáneas y que buscan interpelar a otros jóvenes mediante las narrativas audiovisuales.

Ahora bien, tomando esto como punto de partida, conviene preguntarse ¿en qué consiste esta dinámica de interpelación? La segunda hipótesis de este trabajo es que, dentro de las múltiples narrativas audiovisuales de las canciones y videos musicales, existe un discurso sobre la africanidad que explora las relaciones de pertenencia al continente mediante sonidos, visuales<sup>1</sup>, la proyección de cuerpos y espacios que evocan memorias, deseos e intereses de los jóvenes en África. Los videos musicales son un caso particular de estas dinámicas de construcción simbólica: en ellos encontramos un constante juego que integra la representación del cuerpo, de los lugares, de los objetos que dan sentido a las experiencias cotidianas en contextos africanos y que además son integradas a partir de la integración del sonido con la imagen visual.

Debido a las nuevas formas de producción audiovisual que surgen con la introducción de equipos de cómputo en distintos ámbitos de la vida cotidiana (De Beukelaer y Eisenberg 2020), los jóvenes en África tienen la oportunidad de experimentar con sonidos, visuales, idiomas y espacios que faciliten su expresión artística musical. Como resultado, los referentes simbólicos asociados al continente se diversifican según las experiencias locales que cada artista y productor proyecta en sus obras musicales y audiovisuales. Esto se presenta con regularidad en canciones y videos de afrobeats que exploran temáticas como la abundancia material, la sexualidad, el género, la espiritualidad, el crecimiento personal, entre otras, las cuales integran un posicionamiento personal ante las realidades sociales y económicas de marginación sistemática hacia las juventudes (Ugor 2021a).

---

<sup>1</sup> En este trabajo, se considera “visuales” como un sustantivo que se utiliza generalmente en el ámbito de las artes gráficas. Deleuze y Guattari, por ejemplo, los describen como “planos de composición”, “bloques de sensaciones” que tienen un origen en la pintura (Deleuze y Guattari 1991) y que albergan reflexiones de las artes y la filosofía. En ese sentido, aquí los visuales son abordados como objetos discursivos que utilizan el canal perceptivo visual en sus proyecciones.

Así, el fundamento de esta investigación se encuentra en el contexto de globalización digital que se presenta en el siglo XXI, donde las personas expresan sus experiencias y concepciones del continente africano en espacios digitales con mayor facilidad, suscitando que en el espacio virtual se conforme una especie de “nube” en la cual cada artista de afrobeats contribuye con su conceptualización de África a través de canciones y videos, siendo capaz de modificar y actualizar el imaginario colectivo del continente y los sentimientos de pertenencia a este. Cuestión que aquí denominaré “africanidad”, un continuo juego entre la idea y la práctica que se adapta a las expectativas y experiencias de cada grupo o artista musical (Díaz 2021).

De esta manera, los afrobeats hacen una contribución sin precedentes a varios ámbitos. Debido a los procesos de digitalización de los sonidos y las imágenes a nivel global, este género echa mano de herramientas digitales, plasmando a su vez los constantes cambios en las relaciones sociales y lingüísticas que son trastocadas por la tecnología, por ende, contribuye a complejizar aún más el ámbito de las músicas africanas populares en particular (entrevista a Rosenberg 2023) y el amplio espectro de las culturas africanas populares en general (Barber 2018). Por otro lado, el hecho de que ciertos artistas de este género muestren una fuerte inclinación a representar el continente africano en sus videos musicales desde diferentes perspectivas, directa o indirectamente, los afrobeats fomentan la apropiación y diversificación de la “idea de África”, hostigando y confrontando al imperio de la representación simbólica del continente que ha tenido controlado “Occidente” de manera histórica y sistemática (Mudimbe 1994b; Mbembe 2001).

Lo descrito anteriormente da elementos para interpretar que los afrobeats inciden en la reconfiguración de los imaginarios colectivos de África y sus relaciones de pertenencia, es decir, la africanidad mediante la concepción de la plenitud, es decir, con reflexiones filosóficas

sobre las implicaciones de ser un ser humano “completo”, “íntegro” o en un momento de “apogeo” en su vida. Esto es de fundamental importancia en los afrobeats como una manifestación cultural contestataria puesto que la idea de África moderna occidental implica que sus sociedades necesitan ser “desarrolladas”, “rescatadas” de las penumbras de la inhumanidad que los retiene en caprichos mítico-religiosos, en palabras de Hegel (Hegel 1980, 186).

El concepto plenitud aquí se entiende en el contexto cultural igbo como la realización personal a través del reconocimiento de pertenencia a una comunidad que da la creación artística (Achebe 1990). Específicamente en el ámbito artístico, el autor menciona que la relación individuo-sociedad no se interpreta como una dicotomía, pues si bien la legitimidad de una obra y un artista está en función del reconocimiento que este último haga hacia las relaciones sociales que posibilitan su propia creación, esto no implica que la persona pierda su “libertad” y “autonomía”. La pertinencia de este planteamiento se relaciona con la formación de identidades contemporáneas en África (la conformación del yo y el otro) mediante la música y específicamente de los productos audiovisuales en los que se negocia la representación de África, la de las personas/comunas de este continente y los patrones bajo los que se crean procesos de identificación personal y colectiva. Y al mismo tiempo, nos permite hacer conexiones con otros pensamientos filosóficos como el ubuntu, cuya máxima “yo soy porque nosotros somos” también encuentra sentido en la necesidad de vincular al individuo con sus comunidades.

En los videos musicales de afrobeats observamos una constante representación del continente sin necesidad de recurrir a comparaciones con lo occidental y que validan al continente por sí mismo al mostrar cualidades totalmente humanas y legítimas, aunque no se asemejen a las realidades europeas: África es por sí misma plena, íntegra. La canción “*Nyafu Riddim*” (2021) de los artistas ghaneses Juls (n. 1985) y Worlasi (n. n/a) es un manifiesto en

este sentido. *Nyafunyawu*, una expresión yoruba que se repite en el estribillo significa abundante, pleno o más que suficiente (Frimpong 2012, 197). En su video musical podemos observar calles, mercados y espacios públicos de Accra y Lagos, en donde los artistas celebran el hecho de estar en lugares que reconocen como propios y la cuestión es de qué manera proyectan esa pertenencia: dinámicas cotidianas, rostros, objetos y lugares que expresan una clara emotividad en concordancia con la producción sonora que mezcla afrobeats con el *highlife* de Ghana.

Como esta canción, podemos encontrar otras del género que nos permite observar que hay constantes contribuciones simbólicas de sonidos y visuales en los afrobeats, lo cual fomenta la construcción de una narrativa que se enriquece con las experiencias cotidianas e históricas en diferentes lugares del continente. La plenitud y el “*nyafu riddim*”, o los timos de la plenitud, consisten en reconocer dicha heterogeneidad de experiencias, pero también la posible unicidad mediante la música de afrobeats que incide en cómo interpretamos la manera de ser y estar en África.

### **Organización de la tesis**

El objetivo general de este trabajo es abordar a los afrobeats como un género musical que tiene un potencial narrativo de apropiarse, recrear, adaptar y remezclar la idea de África (Mudimbe 1988, 1994a) para después hacer una reinterpretación de los videos musicales a partir del concepto de plenitud. A partir de distintas dimensiones creativas expresadas en videos musicales: lo sonoro, lo lingüístico y lo visual, se construyen nuevos discursos identitarios que modifican los sentimientos de pertenencia a África mediante las prácticas creativas audiovisuales. En este sentido, artistas como Burna Boy (n. 1991), Yemi Alade (n. 1989) y Juls han explorado para construir un discurso de africanidad (Díaz 2021) y que contribuye a una concepción filosófica compartida de la plenitud (Achebe 1990). Este concepto permite

enarbolar las relaciones entre el sujeto y su entorno material, social y simbólico, dando como resultado la idea de desarrollo personal, libertad y éxito que permite a jóvenes africanos resignificar sus experiencias cotidianas que viven dentro del continente.

Al ser un género musical reciente y encontrar una escasa definición académica, el primer capítulo pretende problematizar la obra de afrobeats como un espectro musical con potencial narrativo que se ha enfocado en crear, readaptar y remezclar (traducción del verbo en inglés *to remix*) el imaginario colectivo sobre África, echando mano de herramientas creativas audiovisuales que encuentran expresión en el video musical. Explico que los afrobeats, más allá de ser una expresión disonante con las músicas populares de África en el siglo XX, son una continuación y evolución de estas ya que contribuyen a la construcción de narrativas colectivas sobre África. Constituye una evolución en cuanto a la integración digital visual y sonora que potencializa las narrativas identitarias en productos audiovisuales. Así, el video musical será retomado como un objeto cultural clave en el entendimiento de las narrativas audiovisuales de los afrobeats, y, por tanto, en el discurso de la africanidad.

El segundo capítulo tiene por objetivo explicar qué son los discursos identitarios en contextos africanos y cómo es que los afrobeats, a través de sus dimensiones creativas, contribuyen a ampliar el imaginario colectivo sobre África a través de las prácticas narrativas audiovisuales de los jóvenes. Esto resulta de fundamental trascendencia puesto que la idea de África, como discurso político y simbólico, ha estado históricamente dominada por criterios epistemológicos, estéticos y éticos europeos modernos en el contexto de las representaciones occidentales y de los nortes globales sobre la otredad. En este capítulo argumento que las prácticas creativas de este género apelan a audiencias que se identifican con elementos “afro” que son representados sonora, visual y lingüísticamente en los videos musicales, en los “*beats*”, abriendo la posibilidad a jóvenes africanos de abordar diferentes temáticas cotidianas y enfoques sobre África.

En el tercer capítulo analizo cómo es que las dimensiones creativas de los afrobeats, que germinan discursos identitarios mediante el juego de elementos y dimensiones creativas en videos musicales de afrobeats, construyendo una perspectiva filosófica del concepto plenitud a través de las prácticas audiovisuales. La plenitud aquí se entiende como un conjunto de procesos que permiten conectarse con su comunidad mediante la narración de memorias, deseos y necesidades reinterpretados sonora y visualmente. Así, los afrobeats, a través de los videos musicales, exploran los límites y contradicciones de lo que representa ser una persona plena en África contemporánea. Lo anterior me lleva a argumentar que la filosofía se encuentra en el quehacer cotidiano de las poblaciones juveniles, el cual se modifica cada vez más por las nuevas tecnologías digitales, y que se sustenta en formas de la vida cotidiana de las personas y su manera de actuar frente a su colectividad.

Con base en este análisis multidimensional, mis conclusiones apuntan que los afrobeats son parte de un cambio de paradigma en términos musicales, pero también narrativos que impulsan a las juventudes del continente a generar cambios que no solo tienen un beneficio económico para ellos mismos y culturales que dan paso a nuevas sensibilidades estéticas, musicales y éticas que consideran otras formas de coexistir en comunidad y como humanidad. Asimismo, concluyo que su trascendencia cultural también deriva de conceder la palabra a comunidades de jóvenes que permanecen por debajo de otros sectores sociales dentro de sistemas jerárquicos etarios en diferentes localidades africanas.

### **Nota metodológica**

El objetivo de interpretar a los afrobeats como un conjunto de narrativas audiovisuales requirió recurrir a fuentes de distinta naturaleza, así como integrar múltiples enfoques que llevaran a una comprensión integral del género. Si bien el principal objeto de estudio son las canciones y videos musicales de afrobeats, no obstante, ello implica considerar también los discursos

personales de los creadores y las audiencias para tener diferentes puntos de contraste. Así, la información considerada proviene en muchos casos de páginas de los artistas, reseñas, entrevistas, periódicos, artículos en revistas digitales, blogs de creadores de contenido digital (fotografía, video, podcast, etc.). Esto pone de manifiesto que los afrobeats forman parte de expresiones artísticas que son sustentadas por entornos digitales los cuales se hacen cada vez más complejos en términos de la diversidad de productos, plataformas y medios de producción audiovisual.

Estos datos se interpretaron según conceptos que permiten identificar narraciones en los videos musicales que establecen relaciones de pertenencia de los jóvenes hacia África, desde sus experiencias personales, y que actualizan una percepción compartida sobre el continente. Así, el concepto africanidad nos permite hablar de identidades contingentes, adaptables y flexibles (Hall y Du Gay 2003) que emergen dialécticamente en relación a las abstracciones sobre África que cada artista tiene y proyecta en su obra audiovisual (Díaz 2021). De esta manera, los videos musicales son un objeto cultural que tienen una fundamental importancia en las culturas populares africanas que nos permite abordar cuestiones respecto a la relación entre la música y la política cultural, y en particular, la política cultural de la representación racial y del género que los jóvenes africanos establecen a partir de sus experiencias de vida (Railton y Watson 2011, 4).

Así, el lector encontrará que en los tres capítulos desarrollo argumentos con base en elementos sonoros, visuales y lingüísticos que se presentan en los videos musicales y, a su vez, integro entrevistas a artistas, productores y audiencias en aras de profundizar en algunos de esos elementos y explicar de manera integral las propuestas de los videos musicales. En la dimensión lingüística y para traducir al español, recurrí a diccionarios de diferentes lenguas africanas traducidos generalmente a la lengua inglesa (Nkowa Oku S/A, Kropp Dakubu 1999,

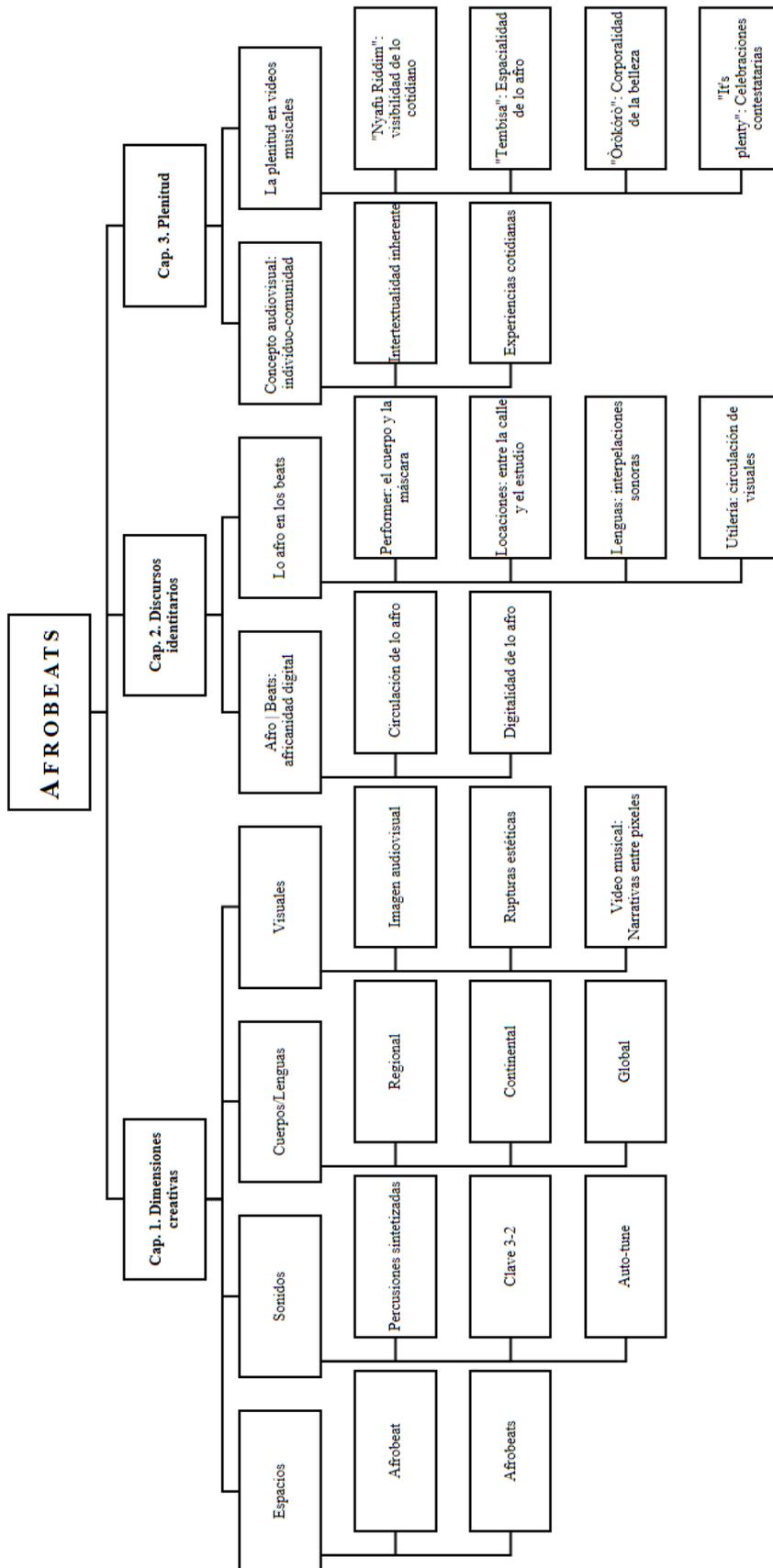
Fakinlede 2003). En el caso de las letras en lengua suajili, realicé traducciones lo más apegadas posible a la lengua española. No obstante, debido a que las letras de las canciones usan vocabulario poco formal, cambiante o no reconocido por las instituciones que rigen las lenguas, también recurrí a vídeos de jóvenes africanos que explican de manera puntual el significado de las canciones, llegando incluso a tener referentes más amplios de traducción que sin el material expuesto en redes sociales no hubiera podido profundizar en las experiencias lingüísticas que transmiten los afrobeats.

Asimismo, incorporé notas periodísticas que siguen de cerca al desarrollo cultural, político y económico de los afrobeats para conocer el impacto que han tenido a niveles regionales e internacionales. En medios de comunicación digitales se publica constantemente la opinión de jóvenes africanos sobre los afrobeats, así como reseñas críticas de videos musicales (Conteh y Nelson 2022; Nnadi 2019; Africanews 2021; Tambini 2017; Oketade 2019). En estos medios también se da a conocer la cantidad de reproducciones mensuales o anuales que las canciones tienen en distintas plataformas de *streaming*. Información que es difícil de obtener a menos que se tenga un contacto directo con los managers de los artistas.

El análisis de los videos musicales y la información mediática fueron ponderados de igual manera con entrevistas que realicé en México, España, Tanzania y Ghana a jóvenes dedicados al ámbito de la música, danza y performance de 2021 a 2023. Dichas entrevistas no son homogéneas, sino que muestran la complejidad de las realidades africanas, sus negociaciones y contradicciones en relación a la construcción de identidades contemporáneas en África. A partir de estas entrevistas pude reconocer que el fenómeno audiovisual de los afrobeats trasciende la cuestión musical, llevándome al terreno de la reflexión filosófica y la construcción de identidades afro comunes entre diferentes regiones de África. En resumen, este trabajo concentra una diversidad de fuentes que abren la posibilidad de interpretar a los

afrobeats como un fenómeno musical pero también como un espacio político en el cual los jóvenes encuentran distintos motivos y maneras de incorporarse a un espectro amplio de manifestaciones culturales que poco a poco encuentran eco en otras regiones del mundo.

# Esquema general de la tesis





## **CAPÍTULO I: LAS DIMENSIONES CREATIVAS DE LOS AFROBEATS**

### **A. Afrobeats como narrativas audiovisuales**

En 2011, el locutor de radio DJ Abrantee (Abrantee Boateng, n. 1981) usó la palabra afrobeats por primera vez para advertir “un crisol de influencias del rap occidental del siglo XXI y música pop contemporánea de Ghana y Nigeria” (Hancox 2012), canciones que oscilaban entre la música electrónica, el hip hop, el R&B y las músicas populares africanas como el jùjú, el fuji y el highlife. Generalmente estas canciones se identifican por la clave afrolatina 3-2, percusiones digitales, sonidos creados utilizando sintetizadores o programas, un recurrente uso de *auto-tune*, y, en su mayor parte, también usan la lengua inglés pidgin asociada a distintos contextos urbanos africanos de Lagos y Accra. Así, los afrobeats se caracterizan por mezclar una amplia variedad de estilos de música, estados de ánimo, estilos de baile y lenguas en un mismo género musical (Osiebe 2022). Spotify también señala que los “afrobeats son un género muy fluido, capaz de adaptarse a través del tiempo y el espacio para incluir todo tipo de música del mundo. Es producto de la fusión; es una combinación interminable de géneros globales e interpretación local. Por eso puede adoptar la forma de cualquier mercado.” (Spotify 2023) Lo anterior tiene un impacto significativo tomando en cuenta que las industrias musicales globales se adaptan a las nuevas formas de consumo y distribución digital, lo que representa para las nuevas músicas africanas, como los afrobeats, posibilidades de expandir de igual modo sus redes de colaboración.

#### **1. De la plenitud digital y las fusiones audiovisuales**

Ahora bien, la fusión musical y lingüística es solo una parte de lo que caracteriza a los afrobeats; existe otro tipo de fusión que está presente en esta música: la fusión audiovisual. Los afrobeats, como otros géneros musicales del siglo XXI, hacen una recurrente fusión de

herramientas audiovisuales digitales que permiten a los artistas crear productos como canciones, fotografías, *reels*, cortometrajes, videos musicales, entre otros, a través del juego con diferentes estímulos y formatos que implican sonido, imagen y texto. Formatos que están en constante transformación y adaptación al contexto de globalización económica impulsado por las nuevas tecnologías el cual a su vez amplía las opciones de expresión cultural y artística en una gran diversidad de productos audiovisuales que se entremezclan, se “remixean”, en un mundo muy efímero llamado web. A esto, Jay D. Bolter lo llamó la “plenitud digital” (Bolter 2019). Los artistas de afrobeats han sabido utilizar este contexto de diversidad digital a su favor. Jocelyne Muhutu-Remy, directora general de Spotify para África subsahariana, afirmó que "solo este año (2023), el género se ha reproducido durante más de 223 millones de horas con reproducciones que superan los 7,100 millones", lo que equivaldría a un crecimiento del 550 por ciento desde 2017 (Mahugu 2023). Por otro lado, junto con las canciones, los videos musicales se posicionan dentro de sus principales productos. En YouTube artistas como Rema (n. 2000), Master KG (n. 1996), C-Kay (n. 1995) y Burna Boy (n. 1991) han llegado a más de 400 millones de vistas en algunos de sus videos. Los videos musicales nos permiten observar que en las últimas décadas se creó una fluidez entre industria de la música y el cine, particularmente en Nigeria (Strong y Ossei-Owusu 2014), que ha llevado a nuevos niveles de colaboración y producción entre cantantes, bailarines, directores, diseñadores, etc.

Lo que estos números señalan es que, dentro de la plenitud digital, la canción de afrobeats comparte el centro de atención con otros productos para alcanzar una mayor visibilidad dentro de los mercados digitales, particularmente en redes sociales y plataformas de *streaming*. Dicha diversificación de productos permite a los artistas explorar diferentes formas de creación musical a través de la narración visual y sonora que se expresa en estos. Los videos musicales de afrobeats se configuran como espectáculos de bolsillo escaladas para un espectador y un intérprete (Vernallis 2023, 2). Y en el caso de África, los videos musicales de

afrobeats son un objeto cultural que tiene un incisivo impacto en las representaciones simbólicas del continente africano que se difunden a nivel internacional, puesto que los nortes globales han tenido el imperio de la representación a través del discurso de la “otredad”(Mbembe 2001, 1–7). Este cambio habla de una apropiación de la “idea de África” (Mudimbe 1988) que posibilita la auto representación de las juventudes africanas.

Los jóvenes africanos conforman diversos grupos sociales que están en el epicentro de este género, puesto que son los principales productores y consumidores, llevando a una reformulación de las relaciones políticas, económicas y culturales que viven los jóvenes en el oeste de África, particularmente en Nigeria y Ghana. Los afrobeats constituyen una manera de rebelarse ante paradigmas políticos y religiosos que les ha negado, marginado en diferentes ámbitos cotidianos, convirtiendo la expresión audiovisual en un lugar común entre aquellos que realizan prácticas artísticas (Kelomees y Hales 2014, 1).

Paul Ugor analiza como las canciones y videos musicales de este género constituyen una reformulación de la concepción del placer (material, sexual, social, espiritual) a través de formas ingeniosas de hacer sentido no solo de ellos mismos, sino de sus familias y sus comunidades en general en los contextos de liberalización económica de los años ochenta en África occidental (Ugor 2021b, 144) (Ugor 2021, 144). En esa misma línea, Simphiwe E. Rens (2023) analiza la participación de mujeres en los videos musicales de afrobeats para resaltar, en la cultura visual de este género musical africano, como mujeres africanas “negras” sexualmente asertivas (propone el término *sexsertive*), que subvierten de diversas maneras los guiones públicos morales heteropatriarcales sobre feminidad africana “respetable” y expresión de sus sexualidades en relación con los hombres africanos “negros” (Rens 2023).

Otro referente lo escribe Adeniyi, quien argumenta que algunos artistas comienzan a expresar emociones y pensamientos respecto a la migración juvenil de Nigeria y sus vulnerabilidades sociales. El autor problematiza los afrobeats como un arma creativa para

examinar la capacidad de agencia de las juventudes y representar los imaginarios de la migración en el discurso musical (Adeniyi 2022).

En ese sentido, los artistas de afrobeats han experimentado con diversas formas de narración audiovisual que brindan de nuevos contenidos, sentidos e interpretaciones a las experiencias africanas locales que responden en gran medida a los intereses de los jóvenes. Dentro de la plenitud digital, la narración adopta nuevas formas, en el formato físico del material narrativo, el lugar o dispositivo donde se experimenta y en la forma en que el espectador accede a él, un espectador que ahora también podría ser un creador, modificador o participante activo en la experiencia audiovisual.” (Kelomees y Hales 2014, 1). Es así que los afrobeats han ampliado el espectro de la representación del continente africano, puesto que las personas expresan sus experiencias e ideas sobre África en espacios digitales con mayor facilidad que en décadas anteriores, suscitando que en el espacio virtual se conforme una especie de “nube” en la cual cada artista de afrobeats contribuye con su conceptualización de África a través de canciones, fotografías y videos, siendo capaz de alimentar y actualizar el imaginario colectivo.

Por otro lado, debido a las nuevas formas de producción audiovisual que surgen con la introducción de equipos de cómputo en distintos ámbitos de la vida cotidiana (De Beukelaer y Eisenberg 2020), los jóvenes en África tienen la oportunidad de experimentar con sonidos, visuales, idiomas y espacios que faciliten su expresión artística musical. Como resultado, los referentes simbólicos asociados al continente se diversifican según las experiencias locales que cada artista proyecta en sus productos culturales.

En este contexto de multiplicidad audiovisual, los videos musicales son un producto cultural que permite desarrollar narrativas de corta duración, pero con el potencial de crear nuevos discursos sociales y cuestionar los existentes sobre la representación de África y su impacto en la conformación de identidades. Las investigaciones de Ugor (2021) y Rens (2023)

nos permiten observar que los videos musicales de los afrobeats aportan elementos para discutir cuestiones de representación cultural y discursos identitarios que están mediados por dispositivos tecnológicos digitales. Ambos autores señalan que tanto la interpretación de la asertividad sexual, la feminidad, el placer como el gozo están relacionados íntimamente con la integración sonora y visual que se expresa en dicho producto cultural.

En consecuencia, los afrobeats se convierten en un género que es capaz de recibir múltiples y diversas vivencias y traducirlas en términos audiovisuales a través de sus videos musicales que pocas veces responden a un contexto primitivo, aislado, marginado y atrasado, como la imagen occidental dominante pretende que sea. Como afirma Barber, las expresiones populares africanas están arraigadas en las experiencias cotidianas y, como tales, estas se actualizan, generando nuevas experiencias históricas a través de la forma popular: música, teatro, poesía, danza, refranes, chistes, etc. (Barber 2018, 2).

Por ende, es necesario retomar al video musical como un producto cultural con potenciales narrativos, políticos y económicos, que incide en la imagen simbólica de África creada a través de deseos, intereses, memorias y necesidades de los jóvenes africanos. Al mismo tiempo, el video musical amplía las posibilidades de que jóvenes con acceso a un teléfono móvil, una cámara o una computadora puedan incorporarse a una industria creativa en crecimiento y que está lejos de terminar. A continuación, analizaré las dimensiones creativas que constituyen a los afrobeats como un conjunto de narrativas audiovisuales y potencializan tanto el sonido como las imágenes que proyectan sobre África.

## **2. Dimensiones creativas de los afrobeats**

La creatividad, sustantivo derivado del verbo crear, está íntimamente relacionado con las prácticas sociales, económicas y políticas que permiten que surjan nuevos productos, industrias o comunidades e incluso readaptar y modificar los existentes. Si bien existen enfoques que

señalan que la creatividad es un proceso individual cognitivo (Daikoku, Kamermans, y Minatoya 2023), encontramos también posturas como la de Keith Negus y Michael Pickering, quienes argumentan que “el significado de la creatividad está integralmente ligado a los procesos históricos cambiantes, las tecnologías y las condiciones sociales, y las concepciones del individuo y la sociedad.” (Negus y Pickering 2004, vii). En efecto, abordar el concepto de creatividad en contextos africanos es una tarea extenuante debido a que es imposible generalizar una sola concepción del individuo y la sociedad. No obstante, un artículo publicado en 2006 conjetura, con base en información recaudada en cuestionarios y entrevistas de personas provenientes de Egipto, Sudán, Kenia, Mozambique, Nigeria, Sudáfrica, Uganda y Zimbabwe, este artículo conjetura que la creatividad concebida desde ciertas comunidades africanas es una intersección entre el saber hacer y el saber compartir, en donde el saber hacer individual tiene sentido en las prácticas colectivas en diferentes momentos: espacios religiosos, educativos, familiares, etc., y generando diferentes impactos a nivel emocional, social y cultural (Mpofu et al. 2006).

En ese sentido, los afrobeats, como una expresión artística, tienen dimensiones o componentes creativos (el espacio, el cuerpo, los sonidos y los visuales) en tanto relacionan al individuo con su comunidad en distintos momentos y que en su integración conforman distintos productos culturales: canciones, fotografías, cortometrajes, videos musicales, etc. Dichas dimensiones permiten un intercambio entre quien está creando y su entorno. En los afrobeats se negocia la relación con los espacios (físicos y simbólicos), los cuerpos, los sonidos y las representaciones visuales en productos que a simple vista parecerían “inocentes” o “poco trascendentes”. En el contexto de las industrias de streaming (Netflix, Spotify, Instagram, Tik Tok, etc.), las músicas africanas populares como los afrobeats funcionan como un gran equalizador que alimenta contra-estereotipos y representa una forma de re-imaginar las culturas y las identidades africanas (Dasent 2023, 287). De esta manera, las nuevas músicas populares

como los afrobeats son trascendentes no solamente porque utilizan tecnologías digitales que retan la imagen de África tradicional, atrasada y primitiva; sino porque en la producción misma de estos productos culturales se establece una relación entre el individuo y su comunidad, dentro y fuera de los límites geográficos, lingüísticos y étnicos. Las músicas populares entran en juego con nuevos elementos y espacios narrativos.

Por ende, en los espacios digitales surge un juego entre la cámara, el editor y el espectador donde la dimensión del espacio, el cuerpo, el sonido y lo visual adquieren una codificación específica de acuerdo a la experiencia de quien relata. Esto permite reconocer, en primer lugar, que la música de afrobeats no consiste en un repertorio de canciones con un formato específico, sino que comprende un espectro audiovisual con posibilidades para la expresión artística en el lenguaje musical (Agawu 2003b, 21) que se ajusta constantemente a las condiciones y herramientas digitales, a los espacios físicos donde se producen, a las lenguas que se hablan en el continente, y con estas, al imaginario de cada persona que se suma a un proyecto de creación artística desde diferentes roles: cantantes, productores, diseñadores, gestores, directores, etc. (Wellington 2009). A continuación, abordaré las dimensiones creativas que comprenden a los afrobeats. No obstante, en cuanto a esta segunda acepción, los afrobeats están lejos de ser género pionero en apropiarse la “idea de África” a través de la música popular.

## **B. De Fela Kuti a Wiz Kid: la apropiación de los espacios africanos**

### **1. Espacio como dimensión simbólica**

¿Cómo el espacio puede interpretarse como un aspecto que incide en la creación musical audiovisual? A propósito de un conjunto de estudios urbanos y en Accra, Quayson señala que si bien el espacio da la impresión de ser un mero contenedor de cuerpos, prácticas y acontecimientos, sus características son producidas por lo que contiene, al mismo tiempo que

(re) configura y (re) ordena los elementos contenidos (Quayson 2014, 5). En efecto, esto rompe con una conceptualización del espacio como una materialidad neutra, natural y objetiva, en el que “suceden acontecimientos” como señaló Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974). No obstante, la afirmación de Quayson nos ayuda a observar que la estructura del espacio también es modificada por aquello que contiene, es decir, cuestiona el determinismo de la estructura espacial.

Es así que este tipo de planteamientos respecto al espacio responden a una crítica al pensamiento moderno que ha establecido que el espacio es una dimensión ajena a la actividad humana, lo cual hace parecer que el espacio y su organización política sucede de manera “natural”. Como afirman Ferguson y Agupta: el pensamiento filosófico moderno fragmenta el espacio bajo categorías que responden a una visión occidental que representa al mundo como una colección de "países", un espacio inherentemente fragmentado, dividido por diferentes colores en diversas sociedades nacionales, cada una "arraigada" en su propio lugar (Ferguson y Agupta 1992, 6) Esto es relevante aquí debido a que, bajo esta concepción este paradigma se naturalizó, no solo el espacio mismo, sino que se atribuyeron características físicas y psicológicas que correspondieran con la división arbitraria del espacio. Así, con base en dicotomías epistemológicas, se construyó la idea de un “otro” con respecto al pensamiento europeo, influyendo en la representación simbólica del continente africano desde la perspectiva de la etnografía tradicional: describir, citar.

Ahora bien, tomando como punto de partida estos cuestionamientos, cabe señalar que la música está íntimamente vinculada al espacio en su dimensión geográfica y simbólica. Particularmente, las músicas populares africanas se desarrollan en contextos de globalización donde las ciudades africanas juegan un rol fundamental en la interacción social de maneras que, de acuerdo con Veit Erlmann, ya no están determinadas por la primacía de la práctica localmente situada y la memoria mantenida colectivamente. La música en la cultura global, a

fuerza de una serie de cambios significativos en la producción, circulación y consumo de sonidos musicales, es un conducto para formas de apropiación social del espacio (Erlmann 1999, 6). Lo que este autor es particularmente relevante para el estudio no solo de los afrobeats, sino de las músicas populares africanas que emergen y se desarrollan dentro de un flujo de interacciones políticas, económicas y culturales a nivel local, regional y global que han llevado a que las comunidades africanas puedan apropiarse de sus propios espacios geográficos, económicos y simbólicos.

En el caso de los afrobeats, el concepto de espacio tiene dos acepciones. La primera tiene que ver efectivamente con la relación bidireccional entre las condiciones materiales que estructuran un determinado lugar y que posibilitan la producción de canciones y productos audiovisuales: los procesos de urbanización en países africanos (Korah et al. 2017; Adu-Gilmore 2021; Förster, Till; Ammann 2018), los procesos de reorganización social por la planificación espacial del Estado (Ochieng et al. 2020; Awuh 2015), el tipo de recursos tecnológicos digitales que llegan a estos espacios (De Beukelaer y Eisenberg 2020), entre otros aspectos. La segunda acepción tiene que ver con las representaciones simbólicas que surgen en torno a una localidad, un país, una región o el continente entero a través de las narrativas audiovisuales. En ese sentido, en comparación con otros géneros contemporáneos como el azonto o el amapiano, los afrobeats tienden a abordar este asunto de manera explícita, tanto visual, sonora y textualmente en sus líricas que, además, tienen un incisivo impacto alrededor del mundo gracias a la respuesta de las diásporas africanas a este tipo de contenido.

Así como Mudimbe desarrolló una explicación en torno a las condiciones materiales e históricas que posibilitaron “la invención de África” (Mudimbe 1988), las músicas populares africanas tienen condiciones materiales que se entrelazan con las imágenes simbólicas del continente que conjeturan (Gallagher 2015). En ese sentido, existen continuidades y rupturas entre las músicas populares del siglo XX y aquellas que emergen en el siglo XXI, cada una

acorde a los intereses de sus respectivos artistas y audiencias. A continuación, explicaré brevemente en qué consisten las materialidades del afrobeat y los afrobeats para argumentar que los espacios físicos, recursos materiales y sociales tienen un incisivo impacto en la forma de producción audiovisual de los afrobeats, y viceversa, esta música reconfigura los espacios materiales en los cuales se produce y habita.

## **2. Afrobeat: el espacio de la rebeldía**

*“I must identify myself with Africa. Then I will have an identity”* (Fela Kuti, 1989)

La figura de Fela Kuti (1938-1997) es sin lugar a dudas una de las más emblemáticas y al mismo tiempo controversiales de las músicas populares africanas. La fusión musical que logró, sus letras políticamente densas, su vida personal, su sexualidad, su corporalidad, sus relaciones personales y su discurso antisistema lo han llevado a consagrarse como el músico que representa por excelencia los ideales de la revolución, el anticolonialismo y la libertad del continente africano. Su música representó una reapropiación de los espacios africanos que llevó a la creación de una imagen simbólica desde un punto de vista emancipador de los poderes coloniales a través de letras que buscaban denunciar la confabulación entre las élites gobernantes y los países que colonizaron el continente, la corrupción, la represión política y en general las contradicciones políticas de la vida independiente en Nigeria.

La música de afrobeat marca un antecedente importante respecto a la apropiación de los espacios africanos a través de la música, pero también respecto a cómo está modificó el espacio en sí mismo en términos de generar procesos de modernización a través de las formas de vida locales. Por un lado, la propuesta artística de Fela se originó gracias a un intercambio musical con Europa a través de la música de jazz, blues, rock and roll y la música pop emergente de los años sesenta (Oikelome 2009, 41). Por otro lado, el contexto histórico del afrobeat estaba supeditado a la Guerra Fría y, en ese sentido, esta música se convirtió en un

vehículo para difundir una visión política y social radical que resonó con los ideales socialistas y panafricanistas. Su propuesta musical fue un híbrido entre elementos indígenas yorubas, “lo africano” y el jazz, “lo foráneo” (Afolayan y Falola 2022, 7–12). Carlos Moore escribe: “[...] el afrobeat, es una mezcla embriagadora y cautivadora con raíces rítmicas africanas llamadas “tradicionales”, pero que también se inspiró en varios hilos de la música negra contemporánea: jazz, calypso, funk. Fue un proceso bidireccional, entre lo “tradicional” y lo “contemporáneo”. (Moore 1989, 3).

En consecuencia, su propuesta es considerada como cosmopolita ya que utilizó instrumentos como saxofones, trompetas, guitarras, trombones, tuba y tambores de desfile marcial, en un contexto donde el jazz se convirtió en la nueva música extranjera después del final de la Segunda Guerra Mundial (Olaniyan 2001, 81). Además, el afrobeat se adaptó a formas de composición, grabación y distribución europea puesto que su música circulaba en discos compactos, vinilos y grabando en Londres en 1960 su primera canción. Todo lo anterior nos habla, en primer lugar, de que la propuesta artística de Fela Kuti está arraigada a una estructura tecnológica, económica y social que le permitió estudiar en Inglaterra, así como producir música y distribuirla a través de diferentes medios en África y Europa. En segundo lugar, nos habla de que su propuesta se constituye con base en una interacción entre lo global y lo local, dando lugar a lo “glocal”, es decir, una hibridación entre elementos pertenecientes a diferentes contextos socioculturales que dieron como resultado una postura política de rebeldía frente al espacio y las dinámicas políticas que surgieron en su época.

### **3. Afrobeats: el espacio de la creatividad**

Los afrobeats también se apropian del espacio africano desde otro contexto regional e internacional que da continuidad a los procesos de interacción local-global, tradicional moderno, en una época que implica una relativa mayor libertad de creación, circulación y

difusión respecto al contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX. En la década de 1980, se aplicaron un conjunto de reformas estructurales políticas y económicas en países africanos impulsadas por el Banco Mundial “bajo la convicción de que la actividad del Estado debía disminuir para abrir paso a una mayor participación de capitales privados y nacionales que estimularan las exportaciones [...] las empresas estatales [...] debían dejar lugar a una mayor estimulación del empresariado privado.” (Rossi 2020, 62). Bajo el argumento de que el libre mercado y una sociedad libre democrática garantizaría una repartición de la riqueza, se privatizó y desreguló agresivamente la estructura estatal afectando la educación, salud, seguridad, servicios sociales, electricidad, infraestructura, etc. De acuerdo con Ugor, las juventudes en África enfrentan las consecuencias de este proceso económico que engloban altas tasas de desempleo, devaluación sistemática de las monedas africanas, educación limitada, pocos servicios de salud y, además, observan desde lejos a las élites que viven con comodidad y lujo (Ugor 2021b, 141–43).

Aunado a esto, la llegada de tecnología computacional a países de África ha ampliado los medios de comunicación permitiendo que los jóvenes puedan posicionarse ante su entorno político, económico y diferenciarse de las generaciones mayores a través del arte popular (Hurst-Harosh y Kanana Erastus 2018, 4). La revolución digital ha tenido un impacto importante también en las industrias creativas africanas, no sólo en términos de producción, sino también, más importante aún, en la exhibición y difusión del arte (Bisschoff 2017, 262). Los jóvenes africanos tienen la posibilidad de montar un estudio de música desde casa con recursos relativamente accesibles.

Así como en la época de Kuti el jazz influyó de manera radical en la emergencia de músicas populares alrededor del mundo, a finales del siglo XX un nuevo género tomó su lugar: el hip hop, un género que denuncia las condiciones de pobreza que viven las comunidades afroestadunidenses como resultado del neoliberalismo económico. Los afrobeats son considerados

como una apropiación del hip hop estadounidense mezclándolo con elementos indígenas locales (Adeniyi 2020; Ugor 2021). La llegada de la música de hip hop a África occidental data de la década de los ochenta, cuando surgió el género *Fufu Flavour* (Gani 2020, 93). Posteriormente, a principios de los años dos mil surgió el término *Naija Hip Hop* (Inyabri 2016) que buscó aglomerar las distintas reapropiaciones que hubo de la música afroamericana en Nigeria.

El auge de estas músicas se da en un contexto de crecimientos urbanos importante en donde se concentra una gran cantidad de población en ciudades como Lagos y Accra, en paralelo con la escasez de oportunidades laborales. Lo anterior es uno de los motivos que el hip hop encontró eco en países africanos que, además, se ha convertido en una relación bilateral de retroalimentación en la que se reconoce ampliamente que el origen del Hip Hop está en África. (Entrevista Quincy Johns y Kendrick Lamar). De una manera similar al afrobeat de Fela Kuti, la apropiación del hip hop en Nigeria y Ghana a través de los juegos con los espacios públicos (calles, casas, escuelas, parques, iglesias, etc.) lleva a que la imagen de África se diversifique a través de las narrativas audiovisuales que hacen un constante juego entre lo global y lo local. Esto se puede observar con más claridad en la dimensión creativa del sonido, como veremos a continuación.

### ***C. Sounds from the other side: las voces detrás de los sonidos***

*“La belleza del productor es esa, porque nosotros somos la fundación misma del sonido, [tenemos] el poder.”* Julz en entrevista para BBC News 2023

El sonido como dimensión creativa conlleva una exploración a nivel material y simbólico que atraviesa diferentes niveles. El primero es la relación que establecen las personas con los instrumentos musicales que construyen o tienen a su disposición y la manera en que se aproximan a ellos. El segundo nivel implica la socialización del sonido, es decir, el proceso de crear y compartir el sonido entre una o varias comunidades. Y el tercero tiene que ver con las

influencias que los sonidos de las industrias musicales pueden ejercer en un determinado tipo de producción musical. En el caso de los afrobeats, su sonido está contextualizado en las formas de producción digital que en la música popular africana ha cambiado las formas de crear y de escuchar la música en África, tanto en su producción como en su circulación a través de los recursos tecnológicos occidentales que se introdujeron en las músicas de África en el siglo XX (Agawu 2003b, 15). En este sentido, actualmente la música popular de África se encuentra frente a los retos que implican crear y consumir sonidos de forma digital a través de sistemas de cómputo, lo cual ha llegado a cambiar la concepción misma de la materialidad de la música (Born 2011).

Considerando esto, los afrobeats han puesto en relieve las implicaciones estéticas, políticas y económicas de utilizar herramientas digitales para crear y alterar los sonidos a través de sintetizadores, consolas, aplicaciones y programas de computadora que, cada vez con mayor frecuencia, se emplean en las músicas populares a nivel global, puesto que cualquier persona con una computadora puede explorar el mundo de la música, propiciando una línea difusa entre los productores amateurs y los profesionales, ya que las estaciones de trabajo de audio digital están disponibles muchas veces sin costo y es posible operarlas sin una formación educativa exhaustiva. Como resultado, existen cientos de instrumentos muestreados<sup>2</sup> o simplemente sonidos muestreados que, con la ayuda de una interfaz digital de instrumentos musicales (MIDI) externa equipada, una guitarra o un teclado, se puede crear música en capas, o al menos el sonido, pista por pista. Lo que ambos autores nos dicen es que la tecnología digital, y su particular uso en la música, reconfigura las relaciones sociales que alimentaban un modelo de producción musical (Ashbourn 2021, 54).

---

<sup>2</sup> El verbo conjugado “muestreado” es una traducción literal del inglés “sampling” o del sustantivo “sample”. Esta palabra implica que se toma una muestra sonora de un instrumento, se guarda en una memoria y esta puede ser sin necesidad de tener el instrumento. Incluso, algunos programas permiten modificar un solo sonido guardado conforme a una escala de notas sin necesidad de tocarlas y grabarlas todas.

En este apartado describiré tres elementos que componen y caracterizan el sonido de los afrobeats dentro del espectro material y simbólico de las músicas populares africanas: las percusiones digitales, la clave afrolatina 3-2 y el *auto-tune*. Con base en estos elementos argumentaré posteriormente que las nuevas músicas digitales, incluidos los afrobeats, organizan discursos en formato de canción y, como veremos más adelante, video musical.

### **1. Del tambor al beat: percusiones sintetizadas**

Las percusiones sintetizadas son uno de los aspectos musicales más recurrentes en los afrobeats. Con excepción de algunos espectáculos en vivo que incorporan un baterista, hay una fuerte tendencia a utilizar sonidos muestreados para crear el arreglo percusivo de las canciones. Esto ha provocado el malestar de músicos, críticos y audiencias, puesto que interpretan esto como un retroceso en las músicas populares africanas, como aseveró el baterista de afrobeat Tony Allen (1940-2020) (Tambini 2017), ya que la figura simbólica del tambor se ve trastocada a través del uso de tecnología digital que sintetiza los sonidos, sugiriendo que esto implica una pérdida de la autenticidad africana.

El tambor fue colocado en el centro de la imagen de África, ya que representó una diferencia fundamental de la música europea, por lo tanto, le otorga una cierta particularidad a su repertorio musical. El tambor se asocia constantemente al origen de la humanidad, se asocia al aprendizaje y hasta con el latido del corazón. Avanti menciona que “Esto probablemente se deba a que los instrumentos de percusión fueron las primeras tecnologías musicales después de la voz y el cuerpo humano.” (Avanti 2013, 481). Lo anterior, refuerza el estereotipo occidental de África como un continente primitivo, natural e infantil que está arraigado al tambor.

En ese sentido Abdul Alkalimat menciona que: “Los tambores son específicos de un contexto cultural en forma y sonido: escuchar un tambor era escuchar la producción cultural de un pueblo específico. Las computadoras representan una nueva estandarización de la cultura

global: básicamente, las mismas máquinas se utilizan en todo el mundo. El tambor es local, y ahora lo digital es global.” (Alkalimat, s/n) Podemos inferir que para dicho autor la relación de origen no la otorga quien crea y ejecuta, sino el objeto que se utiliza. Este ha sido el paradigma que ha creado el “ritmo africano” el cual está divorciado irremediamente de las actualizaciones tecnológicas y está condenado a prevalecer inmutable en el tiempo, en todos los países africanos y las diásporas (Agawu 2003a).

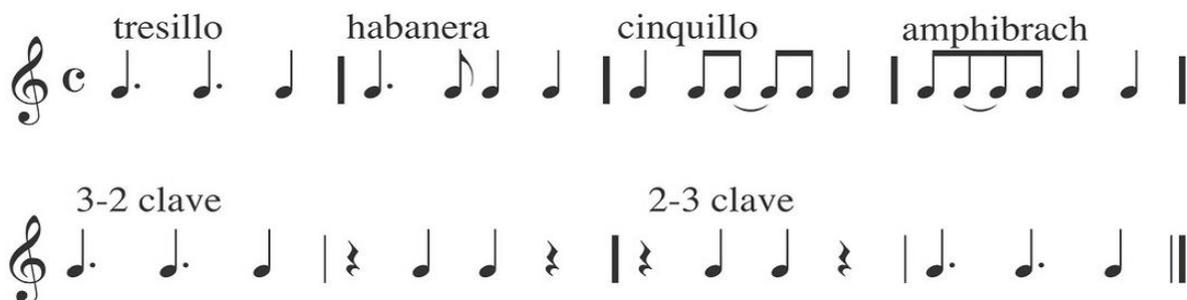
Esto acarrea una serie de problemas que necesitan ser aclarados. Las percusiones sintetizadas son, en efecto, una herramienta creativa que está en gran medida estandarizada. De acuerdo qué programas se utilicen, incluso utilizando platillos de la batería. La cuestión aquí no es qué instrumento se utiliza, sino quién y cómo lo ejecuta. Los instrumentos convencionales no son cuestionados en si producen el mismo sonido. La interconectividad de África en su música podría ser considerada desde las propuestas musicales del siglo XX, que incorporan instrumentos como la guitarra eléctrica, saxofones o la misma batería. Como señala Ashbourn, especialmente con los bateristas, su forma de tocar desencadena un sonido predefinido que ha sido creado en el estudio utilizando técnicas de muestreo. Con los sintetizadores, es posible simplemente programarlos con secuencias, o incluso melodías completas, y luego activarlas en el escenario.” (Ashbourn 2021, 52). La cuestión que preocupa a Alkalimat no es el sonido, sino la “pérdida” con lo que él considera auténtico que se relaciona con lo digital.

Además, es imposible asumir que todos los arreglos percusivos se basan exclusivamente en sonidos muestreados. Hay artistas, como el ghanés Juls, que experimentan con estructuras percusivas basadas en sonidos orgánicos que graba y modifica. En lugar de rechazar moralmente la percusión muestreada cabría preguntarse ¿cómo podemos encontrar la localidad, o mejor dicho la glocalidad, en las percusiones sintetizadas? Una posible respuesta la podemos encontrar en la clave afrolatina 3-2, la cual analizaremos a continuación.

## 2. La clave afro-latina 3-2

Aunque no es una regla inquebrantable, otro de los elementos más recurrentes en las canciones de afrobeats es la clave afrolatina 3-2 (Adu-Gilmore 2016, 1), conocida en el medio musical como la clave de son cubano.<sup>3</sup> La clave tiene que ver con la polirritmia de la música africana puesto que a través de ella se ensamblan otros ritmos. De acuerdo con Tornero, la clave tiene tres acepciones en castellano: como instrumento (las claves, en plural); como patrones rítmicos; y como base de la música afrolatina, es decir, como la “columna vertebral” donde se apoyarán los demás instrumentos percusivos (congas, bongos, timbales, etc.).

El percusionista mexicano de ritmos afro brasileños Santiago Buck afirma que “la clave es un patrón rítmico que le da un orden a la música y le otorga ciertas características, es decir, cualquier clave que se utilice le da un orden a los elementos que se suman a esa clave e incluso le da sustento a las danzas que se suben a ella.” (Entrevista a Santiago Buck, 2023). Así, de acuerdo con el músico mexicano, las claves son fundamentales para comprender las músicas populares actuales dentro de un espectro social e histórico que les ha permitido interconectarse en la misma región de África occidental pero también con otras regiones del mundo, particularmente América Latina.



*Ilustración 1. Claves rítmicas neo afro (Manuel 2020).*

<sup>3</sup> Aunque se le conoce popularmente de esta manera, en realidad no hay un consenso en cómo llamarle. En Brasil, por ejemplo, a esta clave se le conoce como la clave Congo.

La clave que utilizan los afrobeats generalmente, la 3-2 y su contraparte la 2-3 (clave de rumba), tiene una fuerte carga histórica en las músicas populares de ambas regiones, teniendo como epicentro Cuba y su influencia en el jazz afroamericano del siglo XX y su repercusión en las músicas de África (Gunderson 2018, 32). Otro gran epicentro es Bahía de Brasil y la música de candomblé (Díaz 2021). Estos dos epicentros son el resultado de siglos de interacción social afro indígena a raíz de la colonización de África como de América Latina por parte de naciones europeas, lo cual nos permite encontrar expresiones musicales afrolatinas conectadas a las músicas populares del continente africano. Un ejemplo del uso de esta clave es la canción “*All for love*” (2017) de Wizkid donde los artistas juegan con los patrones rítmicos digitales basados en diferentes instrumentos y al mismo tiempo los sintetiza.

La clave 3-2 constituye un puente entre culturas y, además, es producida bajo formas sintéticas del hip hop lo cual amplía aún más la posibilidad de conectar sonoramente con géneros como el azonto de Ghana, canciones como “*Ak3somorshi*” y “*Ohi3ma*” de Gasmilla son un ejemplo. También da la oportunidad a productores africanos de “regresar” a músicas populares no tan conocidas en la industria occidental y reformularlos musicalmente. Julz lanzó en 2023 el álbum “*Palmwine Dairies Vol. 1*” (2023) en donde experimentó digitalmente con distintas claves, sonidos orgánicos y digitales, armonías y voces que se enraízan profundamente en los orígenes del highlife y el afrobeat. El *palmewine* combina instrumentos locales de cuerda y percusión (incluidos los tambores gombey) con instrumentos portátiles de marineros extranjeros como la guitarra, mandolina, banjo, armónica, acordeón y concertina (Collins 1989, 222). La transformación del *palmewine* en el trabajo de Julz nos habla de las posibilidades creativas que otorgan las claves compartidas entre localidades y regiones. Dicha posibilidad de transformación sonora se puede ver en otros aspectos como la voz, que detallaré a continuación.

### 3. *Auto-tune*: transformando la voz del yo

Otro uso digital cuestionado para representar la africanidad “auténtica”, y en general en las industrias de música popular en el mundo, es el *auto-tune*, que se comenzó a utilizar para corregir errores en la ejecución de la voz pero que poco a poco ha adquirido otros usos. En contextos históricos europeos la voz se convirtió en una expresión por excelencia de la “humanidad”, a tal grado que se considera que no hay un instrumento “más humano” que la propia voz (Brøvig-Hanssen y Danielsen 2016, 117). De nueva cuenta, en el uso del *auto-tune* se cuestionan y reconfiguran las relaciones materiales y simbólicas que sostienen un discurso de las culturas africanas. Al respecto, Martin Stokes escribió una nota crítica en la que cuestiona: ¿Cómo pensamos en la voz en relación con la etnicidad, la identidad y la raza? Esta pregunta es relevante en el caso de los afrobeats en particular, el hip hop en general, de acuerdo con Stokes hay una intención de asignar una identidad cultural predeterminada que corresponda con el uso de la voz. En los afrobeats, el uso del *auto-tune* altera dicha intención etnográfica.

El uso del *auto-tune* en la música no es nuevo. De hecho, alrededor de 2010 ocurrió un fenómeno llamado el “efecto T-Pain”, por ser uno de los primeros artistas que lo usó de manera “exagerada”, no para corregir pequeños “errores” en su interpretación, sino para darle un vuelco a la identidad de su propia voz. Por otro lado, Robin James (2008) escribe un artículo sobre artistas como Beyoncé y Rihanna, quienes construyen una imagen no-humana, una mujer robot, de sí mismas. James argumenta que las artistas utilizan herramientas digitales como el *auto-tune* para desvincular la idea de la naturaleza y la mujer africana, y también que a través de la figura de “Robo-diva” desafía las normas estéticas arraigadas y las políticas de género y raza al afirmar su feminidad negra y su destreza tecnológica (James 2008, 403).

Los artistas también construyen personalidades, o mejor dicho personajes, con la modificación de la voz, lo cual les da una singularidad en la escena. Para poder analizar el *auto-*

*tune* en la música de afrobeats es necesario ver el panorama completo de las canciones, es decir, preguntarse ¿cuál es el mensaje o la emoción que busca transmitir el artista? Así, vemos diferencias sustanciales entre la voz de Omah Lay en su álbum “*Boy Alone*” (2022) que tiene tintes melancólicos y construye un “personaje depresivo” (Rolling Stone 2024). Por otro lado, Rema en canciones como “*Soundgasm*” y “*Charm*” cuyo personaje es más romántico. Es importante distinguir que no todos los artistas usan auto-tune con la misma frecuencia ni para el mismo objetivo. Yemi Alade, quien comenzó su carrera musical en un programa de talento vocal, experimenta con el *auto-tune* en canciones como “*Johny*” (2014), “*Africa*” (2014) y “*Lipeka*” (2023), no solo para modificar la voz principal, sino para crear un acompañamiento coral.

Con esto quiero señalar que el uso de la voz a través de las herramientas digitales es algo que, así como el afrobeats, pocos géneros musicales podrán evadir en el futuro y que, constituye forma de reconfigurar la percepción social del sonido. En ese sentido, la voz y las percusiones son recursos sonoros que se integran en un espacio social determinado y que tendrán una expresión sonora y visual a través de las dimensiones creativas de lo corporal y lo visual, las cuales son objeto de los siguientes apartados.

#### **D. Traficando letras: movimiento de cuerpos y lenguas**

La dimensión creativa que involucra al cuerpo implica distintos lenguajes sonoros y corporales, donde se crean las concepciones de la vida y la muerte, de la comunidad y la individualidad, la confluencia entre el pasado y el presente (Meintjes 2017, 10–13). El cuerpo representa una multiplicidad de lenguajes, a través de este se comunican movimientos, sonidos, silencios, gestos. Dentro de este amplio espectro, el lenguaje oral da cuenta de los desplazamientos del cuerpo en los diferentes espacios que transita (entrevista a Manyanga Como 2023). En ese

sentido, las lenguas, como un aspecto creativo, están en constante movimiento de acuerdo a los espacios que habitan.

En el caso de los afrobeats, las lenguas están en constante interacción, produciendo canciones que toman recursos lingüísticos del yoruba, igbo, inglés pidgin de diferentes regiones africanas, zulú, suajili, árabe, kikongo, español, alemán, francés, coreano, hindi, turco, polaco, entre otros. En consecuencia, el espectro lingüístico de los afrobeats es difícil de definir en términos de encasillar la música a una sola región. De nuevo, aquí se manifiesta lo glocal. A continuación, analizaré tres niveles de interacción lingüística que presentan los afrobeats para explicitar el potencial creativo al momento de usar una lengua, mezclarla con otra, y la inmersión a experiencias cotidianas principalmente en las urbes africanas.

### **1. Inglés pidgin: contactos interregionales**

El inglés pidgin es sin lugar a dudas la variante del inglés más usada en las canciones de afrobeats junto con la lengua yoruba e igbo. El uso de esta variante tiene potenciales creativos en dos sentidos: la acción lingüística anticolonial y la integración de la región occidental del continente africano a través de la música. Esto se integra en el planteamiento de Ngũgĩ wa Thiong'o (n. 1938), quien, en el ámbito de las literaturas africanas, aboga por el uso de lenguas indígenas o un híbrido de *pidgin* común como una manera de rebelarse al *status quo* lingüístico de los imperios coloniales (Wa Thiong'o 1986). Aunque el pidgin de Nigeria es conocido en esta música, es más apropiado usar el término inglés pidgin de África occidental, WAPE por sus siglas en inglés, ya que este género es producido en otras partes de dicha región africana como Ghana, Mali, Costa de Marfil y Senegal.



*Ilustración 2. Mapa de Guinea, siglo XVII. Fuente: Enciclopedia Británica*

El término WAPE engloba un continuo de *pidgins* y criollos de origen inglés en una región que se denominó Costa de Guinea en el siglo XV: desde Gambia hasta Camerún, países de habla francesa y portuguesa (Huber 1999, 111–14). De acuerdo con este autor, las lenguas pidgin iniciaron cuando los marinos y comerciantes portugueses establecieron intercambios con las poblaciones locales en la Costa de Guinea, lo que originó un “portugués roto”; posteriormente en el siglo XVI los británicos tomaron el dominio de las relaciones comerciales iniciando la mezcla de la lengua inglesa con las locales, procesos históricos que siguen teniendo una particular importancia en la vida cotidiana de las sociedades de esta región y conviviendo con otras variantes de lenguas europeas como las variantes “créole” del francés en países como Camerún, Benín, Togo, Senegal y Burkina Faso .

En consecuencia, los afrobeats, como una expresión musical cuyo epicentro está en África occidental, presenta expresiones lingüísticas que parten de la estructura de la lengua inglesa incorporando características sintéticas variadas, palabras, formas de conjugación verbal, fonéticas, modismos y expresiones de las lenguas africanas locales de la región occidental. Debido a los procesos de colonización, dicha variante del inglés se asocia con las

clases bajas y “no educadas”(Gaudio 2011, 35). No obstante, su uso en los afrobeats representa la posibilidad de interconectar comunidades de jóvenes de la región, así como de incorporar sus experiencias a través del lenguaje oral.

Un ejemplo de esto es la canción “*Love Nwantiti*” (2019) que fue reproducida 250 millones de veces en Spotify, colocándose como la canción africana más escuchada en la historia de esta plataforma (Ejemeka 2022). Esto generó un interés en diversos medios de comunicación y que el artista explicará que *nwantiti* significa “pequeño” en igbo y lo usó para decir “un amor jovial” en su canción. Así, los jóvenes utilizan variantes pidgin para crear su música que, en palabras de Inyabiri, son maneras ingeniosas en las que el lenguaje es explotado, manipulado y desplegado en este tipo de músicas (Inyabri 2016, 89). La manipulación tiene el objetivo de ejercer la capacidad de asociación y negociación de la imagen personal y colectiva y que son parte de las realidades que se viven dentro de las ciudades como Lagos y Accra.

Otro ejemplo del juego de apropiación lingüística lo encontramos en “*Sability*” (2023) de Ayra Starr (n. 2002). La palabra *sability*, invención de la cantante, deriva del verbo *sabi* del inglés *pidgin* nigeriano, el cual a su vez tiene su origen en el verbo portugués “saber” que persiste en la lengua inglesa como *savvy* y adquirió la cualidad de un saber práctico. Entonces, *sability* se puede traducir como la habilidad de conocer, comprender y también de saber hacer. Así, la canción afirma que ella es capaz de hacer cosas exitosas, “you know as e sabi girl dey do” (ya sabes cómo lo hace la mujer joven eficiente, hábil, conocedora).

Con base en estos ejemplos, vemos que los contactos lingüísticos que se dan en la región occidental africana tienen un sustento en formas de hablar en las urbes y espacios no oficiales donde no se siguen las reglas formales de las lenguas. No obstante, estos contactos también se dan a través de la colaboración artística que permite ampliar el espectro lingüístico a diferentes regiones del continente, como analizaremos a continuación.

## 2. Epicentros musicales: contactos intercontinentales

Los contactos lingüísticos en los afrobeats tienen un alcance interregional a partir de dinámicas musicales como la colaboración entre productores, artistas, agencia, empresas, directores creativos, etc., lo cual potencia las posibilidades creativas en los afrobeats. Tatiana Cirisano, reportera de Billboard, hizo un mapa interactivo sobre los principales puntos de producción musical en el continente, en el cual se puede apreciar que los agentes de la industria musical toman un lugar relevante (Cirisano 2020). Así, las colaboraciones artísticas y traducciones han propiciado que los intercambios lingüísticos vayan más allá del lugar donde se hablan las lenguas que utilizan y que para ello no utilizan la estructura oficial de las lenguas coloniales. Particularmente, los artistas de este género han colaborado con otros de la región del este y del sur del continente africano utilizando recursos lingüísticos del suajili, zulú, tsonga y ocasionalmente del árabe.

La lengua suajili ha permanecido como una de los registros lingüísticos africanos recurrentes en la música de afrobeats. Burna Boy realizó una colaboración con los cantantes tanzanos Harmonize (n. 1990) y Diamond Platnumz (n. 1989) en la canción “Kainama” (2019) en donde mezclan el pidgin de Nigeria con suajili. Por otro lado, la exploración lingüística ocurre en paralelo a la exploración de diferentes estilos musicales. Tiwa Savage (1980) realizó una colaboración con Diamond Platnumz en la canción “*Fire*” (2017), en donde, aunque ella no cantó en suajili, hubo una fusión entre la música de afrobeats y bongo flava “Bongo flava” es el nombre que se le dio a la música hip hop en Tanzania a mediados de la década de los ochentas del siglo XXI. Si bien en sus inicios dicha música estaba fuertemente comprometida con un mensaje de corte socialista, en el siglo XXI encontramos una mayor diversidad de formas de hacer la música, así como de darle contenido lírico. Para una breve introducción véase Bancet 2007. Esto permite hablar de una potencialización de las canciones mediante las colaboraciones lingüísticas en términos de impacto en las audiencias africanas.

Por otro lado, Yemi tradujo dos de sus canciones del álbum *Woman of Steel* (2019) a la lengua suajili. Ambas canciones tienen un trasfondo de gratitud hacia las situaciones de la vida cotidiana y basado en la percepción religiosa de un Dios. En la canción “Na gode” (“gracias” en hausa) hace una traducción y yuxtaposición de lenguas. Además de hacer traducciones al suajili, Yemi suele hacer colaboraciones con artistas que hablan diferentes lenguas africanas y *pidgins*. “*Tell Somebody*” (2021) incluyó a los mozambiqueños Yaba Buluku Boyz quienes cantan en lengua bantú tsonga, lo cual les ha permitido ser un intermediario entre la música del sur y este de África. Otro ejemplo de esto lo encontramos en la canción “*Lipeka*” (2023) que lanzó con el congolés Innos’B (n. 1997) y que hace una vinculación entre el francés, el suajili y el yoruba.

En cuanto a la exploración de estilos musicales, los contactos regionales también se observan en el norte y sur. Juls produce varias fusiones lingüísticas entre los afrobeats y otros géneros como el amapiano, de la región sur del continente. La canción “*Tembisa*” (2020) la produjo junto con el cantante sudafricano Aymos (n. 1995) y quien escribe principalmente en lengua zulú. Hacia el norte africano, tenemos como ejemplo la canción “*Love Nwantiti*”, debido a su popularidad se hicieron varias versiones, entre ellas, una colaboración en árabe con El Grande Toto, artista marroquí, quien ha ganado visibilidad en los últimos años por su versatilidad lírica y adaptabilidad musical y que se involucró en producciones de afrobeats.

En resumen, observamos que los contactos interregionales a través de la música se aceleran con las producciones conjuntas. En las canciones de afrobeats que se mencionan se explora una narrativa panafricanista que no necesariamente se expresa explícitamente, sino que se experimenta en la confluencia de sonidos, lenguas y espacios que trascienden las fronteras nacionales. En ese sentido, las redes intercontinentales, al generar mayor visibilidad y experiencia, también han propiciado que los artistas puedan salir del continente a exponer su trabajo musical en otros continentes, como veremos a continuación.

### 3. Cruzando océanos: contactos extra continentales

Ahora bien, las colaboraciones y traducciones han salido de los límites continentales, cruzando mares y océanos alrededor del mundo, incorporando lenguas que pocas veces se escuchan en músicas africanas populares. Como resultado la dimensión creativa corporal, en su aspecto lingüístico, encuentra una diversidad de recursos lingüísticos que poco a poco inciden y reconfiguran los espacios y sonidos de las músicas africanas en términos de interacciones locales, no solo de las comunidades extra europeas, sino a partir de la alimentación con las diásporas africanas alrededor del mundo. Así, encontramos canciones que hacen colaboraciones con artistas que hablan lenguas provenientes de otros continentes.

Por ejemplo, en la lengua española está la canción “Como un bebé” (2015) de Mr Eazi (n. 1991), Bad Bunny (n. 1994) y J. Blavin (n. 1985), la cual es una producción típica de afrobeats con lírica en español. Otro es la colaboración entre el colombiano Feid (n. 1992) y Rema, “*Bubalú*” (2023), en donde el nigeriano canta en español e inglés pidgin de Nigeria. Por otro lado, Omah Lay (n. 1997) lanzó un remix de su canción “soso” con el puertorriqueño Ozuna (n. 1992) en 2023. Por otro lado “*Love Nwantiti*”, además de tener un remix en español con el reggaetonero De La Ghetto (n. 1984), también tiene una versión en alemán y francés. Las lenguas europeas no coloniales poco a poco se empiezan a incorporar en canciones de afrobeats y en general son producidas por jóvenes que no residen en África. Por ejemplo, el rapero albanés Kiddy (n. 1984) lanzó su sencillo “*Low*” (2022).

Ahora bien, la conexión intercontinental ha llegado a países asiáticos como la India y Corea del Sur, donde algunos artistas han recuperado dicho formato. Un ejemplo es la canción “*JAADUGAR*” del artista Nasty Ninja la cual tiene letra en la lengua hindi. En Corea del Sur, los raperos 페노메코 (PENOMEKO) y YDG lanzaron el sencillo “*Bolo*” (2021). Además, en la región de Medio Oriente encontramos al músico israelí Shay Hazan que produjo la canción

“*Afrobeatz*” (2021), la cual es más cercana a la música de Fela Kuti en cuanto a composición y ejecución. Hazan fusiona los gomosos ritmos gnawa del norte de África, con instrumentos de jazz y ritmos con influencias de hip hop. Con estos ejemplos podemos observar que el crecimiento de los afrobeats a nivel internacional se ha acelerado rápidamente y ha logrado incorporar artistas y productores de diferentes partes de las regiones africanas y del mundo. El género se alimenta de expresiones y registros lingüísticos que aluden a la interconectividad regulada por los aspectos sonoros y espaciales que están presentes en los afrobeats.

Con estos tres niveles de interacción lingüística, los afrobeats van creando un terreno discursivo que tiene una incidencia en la conformación de identidades en grupos de jóvenes que están expuestos a contactos y estímulos lingüísticos que provienen de diferentes partes del mundo. Los afrobeats, entonces, se constituyen como una plataforma sonora que se configura a través de las relaciones sociales y los desplazamientos lingüísticos/corporales que se entretienen en los espacios africanos. Los cuales tendrán una forma de consolidación mediante la dimensión visual, que revisaremos en el siguiente apartado.

### **E. *Sability*: editando la imagen de África**

Las dimensiones creativas anteriores se configuran y toman sentido en expresiones visuales que forman parte de las industrias musicales populares contemporáneas. En estas, la imagen visual no es un “acompañamiento a las canciones”, como se estipuló que lo era en la música popular estadounidense en el siglo XX, donde los productos musicales se enfocaron en la materialidad del sonido y su distribución a través de *cassettes*, discos y en la distribución del formato MP3. En ese sentido, el MP4 es el nuevo MP3, nos dice Brad Osborn (Osborn 2021, 1). Probablemente la dimensión visual nunca ha estado desvinculada de la sonora, solo que no se le había puesto la atención necesaria. La plenitud digital obligó a que la masiva proliferación de imágenes fuera tomada en cuenta, puesto que los productos digitales de las últimas décadas

parten de una fuerte integración de lo sonoro y lo visual en la conformación de imágenes. De esta manera, lo visual es una dimensión creativa que también es atravesada por la concepción del espacio, del sonido, el cuerpo y las lenguas que se regula a través de la tecnología digital que captura imágenes.

En este apartado, revisaré esta cuestión y su desarrollo creativo en la música de afrobeats a través del video musical, como un espacio audiovisual que permite que confluyan las otras tres dimensiones que propician la creación de discursos identitarios en torno a África. Por otro lado, en comparación con otros formatos, aquí observo que el video musical tiene ciertas características que permiten a las juventudes africanas explorar formas de expresión performática que no aíslan el sonido de lo visual ni del cuerpo. Por lo que representa un producto que ofrece la posibilidad de reconstruir las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo oral y lo textual, lo corporal y lo intelectual que ha estado presente en algunas comunidades africanas (Chernoff 1979; Coplan 1985). Aquí me interesa subrayar las relaciones materiales y simbólicas que los jóvenes africanos establecen con la tecnología digital que les posibilita a crear discursos audiovisuales.

Al hacer uso de esta tecnología, los jóvenes africanos ejercen la capacidad de hacer música, transformar su propia imagen y, al mismo tiempo, transformar la “idea de África” basada en referentes visuales etnográficos coloniales. Aquí, las herramientas digitales permiten la conjugación del espectro sonoro y visual, una de las dicotomías que han jugado un papel clave en el prejuicio de que la música africana, como etiqueta homogénea, que se asume es predominantemente tribal, en oposición a la intelectualidad occidental, y por ende emocional, en oposición al raciocinio (Agawu 2003, 208). Aquí describiré como la dimensión de lo visual en los afrobeats demuestra que las comunidades de jóvenes desmontan estas dicotomías teniendo una participación vigorosa en la construcción de un discurso musical y cultural en torno al continente utilizando diferentes recursos visuales que se enlazan directamente al

espectro sonoro en el video musical para enriquecer sus experiencias personales, colectivas y artísticas.

### **1. Imágenes y estímulos: intersecciones entre lo visual y lo sonoro**

En primer lugar, cabe mencionar que, si bien el espectro sonoro es fundamental para comprender la expresión musical de los afrobeats, no tiene un lugar menor la expresividad visual, lo cual ha sido tema de crítica entre algunos músicos que asumen que, en estos nuevos géneros, lo que importa es “cómo se ven”. Pero esta aseveración pierde de vista que ninguna experiencia visual es neutra. Revisemos esto con detenimiento. El tema de la imagen visual es amplio y remite a debates teóricos que han marcado pauta en los estudios filosóficos y culturales del siglo XX y XXI, que, desde la perspectiva digital, plantean a la imagen como un espectro que integra estímulos visuales y sonoros a partir de procesos de producción técnica. De acuerdo con Berland, estas fracturan cada vez más las prácticas de hacer/grabar/escuchar/ver/visualizar música, reconstruyendo la realidad a través de medios artificiales y creativos, afirmando un poder social y semántico continuo sobre nuestras experiencias de sonido e imagen, nuestras formas de comunicarnos en el tiempo y el espacio, (Berland 1993, 21). Así, la reconstrucción de la imagen no es neutral, el autor señala que la integración del sonido y la imagen está mediada por necesidades y deseos sociales, económicos, técnicos, narrativos y topográficos de las sociedades y de los medios visuales.

Por otro lado, la percepción visual no está aislada de otros canales perceptivos, por lo que, cuando vemos una imagen el cerebro desencadena una serie de micro reacciones que conectan con memorias y pensamientos. La teoría de la percepción que se basa en estudios neurocientíficos que tienen como preguntas clave: ¿Cómo el cerebro obtiene significado de lo que ve? ¿Cuál es el impacto que las imágenes visuales tienen en nosotros personalmente? y ¿Cómo se pueden manipular las imágenes visuales para lograr los resultados deseados? (Barry

2020, 3) En este contexto, tanto productores, artistas como audiencias están expuestos a una cantidad de estímulos visuales y sonoros, la mayoría del tiempo tanto personal como colectivamente, por la manera en cómo las tecnologías digitales han irrumpido en las prácticas cotidianas: educación, trabajo, entretenimiento, relaciones personales, etc., a tal grado que se ha llegado a considerar las imágenes como un tipo de comida rápida por su proliferación y la falta de calidad dando acceso a la privacidad personal a través de fotografías y videos (Tornos Urzainki 2023). Aquí se difumina, o se reconstruye, la línea entre lo público y lo privado pues implica un reconocimiento cognitivo de la imagen audiovisual que se presenta.

En efecto, los videos musicales de afrobeats difuminan lo público y lo privado a través de una cámara que permite hacer el acto de mirar y, por ende, la proliferación audiovisual de imágenes que se extiende por internet, en donde lo personal adquiere cualidades públicas, se aprovecha para crear discursos que versan sobre las identidades a nivel regional, continental y global. Así, la cámara es un objeto que se permite hacer el acto de mirar al otro y por lo tanto a uno mismo; lo que potencializa la interpelación comunitaria en diferentes localidades y que editan nuevos discursos en torno a África utilizando sonidos, visuales, lenguas y cuerpos que cobran sentido e intencionalidad en distintitos espacios africanos. Además, les otorga la oportunidad de incorporarse a las industrias musicales africanas de manera independiente a través de aparatos tecnológicos que capturan elementos de la cotidianidad. Aquí es entonces necesario observar que todo acto de mirar, implica una política y ética de la representación visual, como veremos a continuación.

## **2. Rupturas estéticas y epistemológicas**

Si la creación audiovisual implica una reconstrucción de la realidad que está mediada por intereses, deseos, relaciones sociales y espaciales, ¿cómo es que se entretrejen estos elementos en los afrobeats para crear imágenes audiovisuales de África en sus canciones? ¿Qué distingue

la producción audiovisual de los afrobeats de otros géneros? En primer lugar, es necesario reconocer que la cualidad que sobresale es la ruptura epistemológica con la “idea de África” y el “ritmo africano” en términos visuales: gente con ropa fina, jóvenes consiguiendo dinero, mujeres explorando su sexualidad, personas trabajando en las calles, etc.

Esto representa una ruptura epistemológica fundamental, pues la narrativa occidental de África se ha construido basado primordialmente en cuestiones visuales y sonoras que afirman y confirman que aquí habitan personas exóticas, empobrecidas y poco intelectuales. Mudimbe explica que lo visual es el fundamento de la construcción de objetos etnográficos y, con ello, la construcción de “la otredad”. A esto, Mudimbe lo denominó “etnologización”, es decir, una operación epistemológica que consiste en aislar los datos de su contexto. El autor toma como ejemplo a Tyler (1871) y menciona que el autor establece una relación entre el desarrollo técnico de las artes materiales y las mentalidades, para confirmar la inferioridad de lo “primitivo”. Por otro lado, plantea una segunda operación llamada “estetización”, es decir, en aras de cumplir con los requisitos de la otredad, un objeto etnográfico necesita producir características visuales que puedan ser localizables técnicamente en una cronología determinada por la experiencia occidental. (Mudimbe 1994).

Los afrobeats no sólo rompen con dichas premisas epistemológicas y estéticas utilizando recursos audiovisuales, sino que reconfiguran las relaciones materiales y simbólicas que le dan sentido a otros discursos sobre África que están sincronizados con las prácticas sociales y culturales del mismo continente. La imagen audiovisual en los afrobeats, lejos de ser una verdad sobre las culturas africanas, es una reinterpretación de lo que ellos consideran como propio y relevante. Asimismo, los jóvenes africanos que aprenden a utilizar estas herramientas se incorporan poco a poco a las escenas musicales que está sumamente interconectado con las industrias internacionales, lo cual diversifica las experiencias que son reconstruidas y expuestas a nivel global (Ugor 2021). Así, las culturas populares africanas encuentran otros medios de

expresión que propician la auto representación vinculada a su concepción de África en toda su variedad que se experimenta en diferentes productos audiovisuales.

### **3. Video musical: narrativas entre píxeles**

Uno de los más recurrentes sin duda es el video musical pues constituye un objeto artístico y cultural al que sectores sociales, como los jóvenes, pueden acceder con relativa facilidad convirtiéndose en un espacio narrativo en el cual pueden coincidir varios aspectos multidisciplinares de la música, como la danza, la pintura, la estética corporal, el diseño gráfico, la cinematografía, etc. Dicha práctica creativa puede interpretarse como una continuidad de las músicas populares africanas del siglo XX, comenzando por el mismo afrobeat de Fela, quien produjo imágenes audiovisuales como grabación de conciertos que implicaban lenguaje visual expresado en los vestuarios, diseño gráfico, danzas y coreografías que presentaron a su público (Hurst-Harosh y Kanana Erastus 2018, 193).

Al ser una fusión creativa entre la música y el cine, los videos musicales tienden a crear y fortalecer comunidades a través de la interpelación y auto referencialidad. Aquí se necesitan diferentes técnicas narrativas cinematográficas (Vernallis, 2013, p. 11) que vinculan a la comunidad musical con los espacios tecnológicos digitales (Berland 1998, p. 20) a través de la creación de un nuevo producto estético que es en sí mismo un objeto cultural artístico y no un apéndice de la música o incluso del cine. (Railton & Watson, 2011) El video musical es, entonces, uno de los productos que más estímulos pueden incorporar en el espectro audiovisual en el cual confluyen videos de corta duración para consumo en redes sociales.

¿Qué distingue entonces al video musical? Esto lleva a pensar cuál fue el primer video musical de la historia y qué características debe cumplir para ser considerado como tal. En la bibliografía, el referente dominante es “Music Television (MTV)” y artistas estadounidenses. No obstante, uno de los videos más antiguos no pertenece al imperio de MTV, no se produjo

en Estados Unidos ni es de habla inglesa: “Viejo Smoking” (1930) es video del argentino Carlos Gardel, quien lanzó diez videos musicales ese mismo año. Sin embargo, no es una casualidad que el referente histórico inmediato sea MTV, ya que el video musical se ha considerado como un producto comercial para promocionar los álbumes de los artistas. Por ello, es fundamental abrir la discusión a experiencias culturales fuera de los Estados Unidos y de la idea de que este producto tiene un objetivo meramente comercial.

En el continente africano, la popularidad de los videos musicales ha ido de la mano con la introducción de dispositivos digitales al continente y su creciente uso entre poblaciones de espacios urbanos como rurales. Como se mencionó anteriormente, dicho uso en aumento también se asocia a la descentralización y liberalización de los medios de producción audiovisual de finales del siglo XX. En paralelo, el ascenso de los afrobeats, posicionados como la música más rentable del continente, ha promovido el interés de los jóvenes por ser parte de la creciente industria audiovisual en África a través de sus propias producciones audiovisuales difundidas en diferentes plataformas y redes sociales (Dasent 2023).

Así, es necesario interpretar al video musical como un producto audiovisual y también como un espacio en el que se entretujan relaciones simbólicas y materiales junto con otras dimensiones creativas que propician la construcción de nuevos discursos identitarios. En otras palabras, la música no es una expresión de una idea: la idea se conceptualiza junto con la acción. Simon Frith nos dice: “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva. [...]” (Frith 2003, 184). Asimismo, Chernoff (1979, 36) señala que la integralidad de las artes africanas y estéticas no reflejan la realidad que está detrás de estas sino ritualizar una realidad que está dentro de las mismas.

En lugar de buscar la materialización de una idea, en este caso una interpretación ya dada sobre África en los videos musicales, mi objetivo es encontrar si en los videos musicales se habla de ella y cómo lo hacen, ¿cómo los productores y artistas utilizan las herramientas digitales para darle contenido a la palabra “África”? ¿Qué quieren transmitir con ello? ¿A quién quieren interpelar? ¿Cómo codifican el mensaje dentro del lenguaje audiovisual y lírico? En los siguientes capítulos argumentaré que las experiencias de jóvenes africanos que conceptualizan, producen y movilizan videos musicales son muy significativas para comprender las “nuevas ideas de África”, es decir, la producción de narrativas, la apropiación y resignificación del continente en los contextos africanos contemporáneos. Lo cual es asunto del próximo capítulo.



*Ilustración 3.*

*Plano secuencia del video musical "Sability", minuto 1:20. Fuente: YouTube*

## CAPÍTULO II. (AFRO) (BEATS): DISCURSOS IDENTITARIOS EN EL ESPECTRO AUDIOVISUAL DIGITAL

*“Mi identidad es mi sonido. Panji lo dijo, como productor, la identidad es importante para que la gente pueda saber “¡oh! El viene de ahí, por eso es que suena así”, ¿sabes?”*

Juls en entrevista, 2023

A través de sus dimensiones creativas, los afrobeats entretienen discursos de identidad que exponen cómo las ideas y sentimientos de pertenencia hacia África (africanidad) se trastocan y transforman con el uso de herramientas digitales generando productos audiovisuales que ocupan un lugar relevante en los espacios virtuales. Relevante en términos de que tienen el potencial de alcanzar grandes audiencias dentro y fuera del continente y, además, permite enarbolar discursos que transgreden las fronteras de la etnicidad, la nacionalidad y lo lingüístico. En ese sentido, aquí retomaré a los videos musicales como objetos culturales que enarbolan discursos identitarios apelando a la emotividad, recuerdos y deseos que tienen una fuerte influencia en las imágenes de África contemporánea producidas y editadas por jóvenes africanos de diferentes ciudades del continente. Por ende, propondré una serie de elementos a considerar para analizar videos musicales de este género, que pueden ser utilizados para otros: la figura del performer, las locaciones, las lenguas de las letras y el amplio espectro de la utilería. La utilería es particularmente relevante ya que implica un juego en la representación audiovisual a través de objetos, los cuales son elegidos para dar cuenta de un discurso identitario. Estos elementos entran en juego en los videos musicales de afrobeats formando narrativas audiovisuales que dan cuenta de procesos de autorepresentación que van a ser el fundamento estético, filosófico y artístico de discursos que facilitan a las poblaciones juveniles a expresar, negociar, cambiar y adaptar sus sentimientos de pertenencia al continente a través de la circulación de elementos “afro” en espacios digitales.

## **A. Discursos identitarios: la interpelación del yo y el otro**

Los videos musicales de afrobeats juegan con las dimensiones creativas generando discursos de identidad y actualizando los imaginarios colectivos sobre el continente africano. En ese sentido, el discurso identitario es un medio que propicia la apropiación de la idea de África con base en los intereses de las poblaciones juveniles, no como un reflejo de algo preestablecido, sino como un medio de construcción de dicha apropiación. Como señala Autat, el discurso no es “ni reflejo pasivo de una realidad previa, ni palabra demiúrgica inventora de una realidad imaginada, los discursos identitarios son momentos reflexivos en una red inter-narrativa e inter-subjetiva de palabras, gestos y actos que afirman y constituyen a un grupo humano como sujeto político y cultural.” (Autat 2006, 53). En efecto, el discurso no es simplemente un medio de traducción de la realidad, sino un medio por el cual se da una lucha de poder para adueñarse de la realidad misma (Foucault 2004, 15), este pone en juego capacidad de nombrar, ser nombrado y de establecer relaciones con los otros.

Así, los videos musicales de afrobeats son un objeto cultural en el cual se da esta lucha por la representación de África a partir de la resignificación simbólica a través de los recursos visuales y sonoros que se utilizan en ellos. En los videos observamos elementos heterogéneos que implican un posicionamiento respecto a los espacios, los objetos y las personas que construyen las realidades africanas. Por ende, es necesario hacer una revisión de las implicaciones teóricas que tienen los videos musicales dentro del espectro de las identidades contemporáneas que parta de un enfoque relacional con el objetivo de comprender a los discursos identitarios audiovisuales de los afrobeats como elementos contingentes, mutables y heterogéneos que se adaptan a los entornos digitales.

## 1. Africanidad: representación y circulación de lo afro

*“En cuanto a los movimientos populares, se les ha presentado como producidos por el hambre, los impuestos, el paro; nunca como una lucha por el poder, como si las masas pudiesen soñar con comer bien pero no con ejercer el poder.”*

Michael Foucault, *Microfísica del poder* (1992)

Hablar sobre la representación de sí mismo dentro de las expresiones musicales y visuales de afrobeats inevitablemente nos lleva al terreno de la “identidad”, un concepto que ha sido revisado exhaustivamente en los estudios culturales, filosóficos, antropológicos y psicológicos de la época contemporánea (Darity Jr 2008, 551–55; Navarrete-Cazales 2015). En el contexto de las independencias africanas en el siglo XX, este concepto adquirió una singular importancia debido a la necesidad de crear una narrativa anticolonial que diera cuenta de los procesos de emancipación política, económica y cultural que se buscaron en ese momento. Un ejemplo de ello es el movimiento cultural que encabezó el expresidente senegalés Léopold S. Senghor (1906-2001), la *Négritude*: un movimiento político y artístico cuyo objetivo es singularizar las diferencias internas al conjunto social racializado por la situación colonial, en la búsqueda de constituir una conciencia política unificada (Navarro Alvarado 2020).

En ese sentido, se consolidó un paradigma en torno al discurso sobre África y su identidad que estuvo fuertemente condicionado por los debates políticos internacionales de la Guerra Fría, configurando un pensamiento africanista (Mudimbe 1994, pp. 40-45). Esto derivó en la construcción de discursos políticos que dieran cuenta de una “personalidad negra”, una presunta autenticidad frente al colonialismo europeo, que obligó a exotizar profundamente a las sociedades africanas. Así, el “ser africano” se constituyó como un ente cuya esencia radica en su tradicionalidad (y lo rudimentario), en un color de piel (negro), en una clase social (proletariado), una delimitación geográfica, etc.; arraigando epistemológicamente formas de comportamiento humano a una esencia, un absoluto determinista.

Sin embargo, encontramos otro tipo de planteamientos que proponen concebir las identidades africanas, no como un derivado de una esencia inherente a un espacio físico, a una lengua o un color de piel, sino como un intermediario de las relaciones sociales y culturales que posibilitan la creación de un discurso en torno a África. De esta manera, el término africanidad surge como una reformulación de los sentimientos de pertenencia, los cuales se van adaptando a las necesidades sociales, económicas e ideológicas de cada contexto. La identidad africana “auténtica” se considera un residuo del pensamiento lineal moderno europeo que sofoca los nuevos mundos de vida africanos, así como el surgimiento de nuevas formas culturales y transculturales. Como Ngwena afirma, “la africanidad es algo que producimos en el juego de la historia, en lugar de un descubrimiento arqueológico.” (Ngwena 2018, 34).

Frente al adjetivo “africano” (la esencialización de la identidad) encontramos el prefijo “afro” (lo relacional de la identidad). Lo “afro” se utiliza en los estudios de las diásporas como una manera de reconocer la influencia de las culturas africanas en el desarrollo histórico de otros Estados nación fuera del continente (Díaz 2021). El prefijo está presente en los estudios afrodescendientes y propone pensar en términos de movilidad y circulación para comprender procesos de relocalización cultural de expresiones llamadas “negras”, “africanas”, “afrodescendientes” en el contexto de la globalización contemporánea (Juárez Huet y Rinaudo 2017, 8). Así, la atención se pone en las prácticas socio-culturales que legitiman una expresión como “africana” o “negra”, más allá de que éstas sean en sí mismas africanas. De acuerdo con Juárez y Rinaudo, en el prefijo “afro” se busca localizar el movimiento de prácticas y símbolos en diferentes entornos sociohistóricos que nos permita interrogarnos sobre los contextos de producción y el uso de estas categorías, poniendo énfasis en los circuitos y actores que participan en sus definiciones, reconocimientos y legitimación social. La africanidad, entonces, se negocia, se legitima y se actualiza de acuerdo a los intereses de los actores que, por otro lado, interactúan con imaginarios simbólicos de África. Cuestión que se ve ampliamente en los

videos musicales de los afrobeats donde jóvenes africanos movilizan recursos simbólicos y materiales “afro” en entornos digitales, como analizaremos a continuación.

## **2. *Beats*: africanidad digital**

Los videos musicales de afrobeats posibilitan una negociación de la africanidad entre poblaciones que provienen de distintas localidades y regiones africanas a través de las dimensiones creativas que se exploran con herramientas digitales. En otras palabras, los videos musicales favorecen diálogos culturales que alimentan y actualizan la representación del continente, y en paralelo, los sentimientos de pertenencia que los jóvenes africanos desarrollan a través de las herramientas de producción, distribución y consumo audiovisual en las plataformas digitales. En ese sentido, la palabra *beat* es apropiada para explicar la importancia de los espacios digitales en la conformación de discursos identitarios en torno a África y que cuestionan una mirada determinista de la “autenticidad africana”.

*Beat* es una palabra inglesa que tiene varias acepciones. En música, se entiende como un énfasis regular o un lugar en la música donde se espera tal énfasis. El beat musical ha llegado a estudios neurológicos y cognitivos que demuestran la capacidad humana de sincronizarse a los beats musicales a través de las interacciones colectivas. Esto ha cambiado por completo la noción de “entretenimiento” como un mero evento de contemplación y es considerado una actividad altamente compleja física, mental y emocionalmente que podría ser compartido entre unos pocos animales no humanos (Hesselink 2023, 1–2). Esto es particularmente relevante cuando abordamos los video musicales de los afrobeats pues denota el potencial de poder sincronizar experiencias, memorias y deseos a través de la música y los productos audiovisuales en los entornos digitales, cuestionando el paradigma moderno que alude a la separación del tiempo y el espacio y al enfoque determinista a las identidades afro.

Los entornos digitales posibilitan la interconectividad entre usuarios de diferentes lugares y temporalidades. Jamilia Moore Pewu utiliza el término “fluidez espacial” desde una perspectiva geográfica crítica para examinar la capacidad de reconocer, acceder o ser sutilmente consciente no sólo del propio entorno espacial subjetivo sino también del de otros que pueden estar geográfica y temporalmente distantes. De acuerdo con la autora, este término implica que todos los sitios hablan con algo, alguien o algún otro sitio del pasado, el presente o el futuro previsto del sitio y que las huellas de este lenguaje quedan inscritas en el paisaje físico y en las formas en que sus habitantes interactúan con ese paisaje (Moore Pewu 2021). Con este planteamiento, los videos musicales rompen con la concepción de un tiempo lineal, con orígenes en el Renacimiento europeo, comprendido por “una sucesión de intentos de secularizar el Tiempo judeocristiano al generalizarlo y universalizarlo” (Fabian 2014, 2) . En ese sentido, la circulación de símbolos y prácticas afro, tales como los sonidos, la forma de bailar, la estética corporal, los objetos, las palabras y recursos lingüísticos y los lugares en los que se graba, se da a través de los videos musicales de los afrobeats que estimulan interpretaciones de África en distintas localizaciones y tiempos.

La circulación de elementos afro en los *beats* de los videos musicales resulta de fundamental importancia para abordar los discursos identitarios empezando por reconocer que los afrobeats son un género musical que ha propiciado la diversificación de historias y relatos que interpelan a las audiencias jóvenes que viven en contextos urbanos y rurales (Ugor 2021) a través de sus productos audiovisuales. Lo anterior abre la posibilidad de comprender al video musical como un objeto narrativo cultural que adapta y actualiza la africanidad, las relaciones de pertenencia que los jóvenes africanos moldean en sus entornos próximos y teniendo impacto a nivel regional, continental y global. A continuación, haré una revisión de elementos que son parte de los videos musicales de afrobeats y que parte de una interacción entre las dimensiones creativas que se analizaron en el capítulo anterior, las cuales no son excluyentes y convergen

en diferentes momentos de la proyección audiovisual. Dichos elementos son: la figura del *performer*, las locaciones, las letras de las canciones y la utilería utilizada.

## **B. Lo afro en los *beats***

### **1. *Performer*: de cuerpos, máscaras y cámaras**

La figura del *performer* en los videos musicales de afrobeats expresa una intersección entre la cámara, como un dispositivo de poder en tanto produce imágenes que al mismo tiempo producen sentido (Farocki 2013), y los cuerpos que captura. El sentido al que se refiere Farocki tiene que ver con la concepción del tiempo y el espacio, el pasado y el presente en el cual se rearticulan las experiencias humanas en el cuerpo humano, dándole forma a la realidad que acontece (entrevista a Manyanga Como, 2023). Así, en la representación visual del cuerpo encontramos la confluencia entre las condiciones materiales y las representaciones simbólicas que inciden en la modificación de regímenes represivos de representación visual de la “otredad” y cuyo principal reto ha sido, ante los procesos de descolonización africanos, crear las condiciones para la creatividad (Richard 1991, 101). En este sentido, en los videos musicales encontramos la confluencia de la materialidad que incide en las representaciones simbólicas del cuerpo que juegan narrativamente con los espacios, los sonidos y los objetos para crear un orden discursivo, y, por lo tanto, epistemológico a través de la tecnología digital (Foucault 2004).

Dentro de los videos musicales vemos a diferentes personas accionando: los músicos, actores, modelos, personas de la vida cotidiana, bailarines, incluso en algunas ocasiones aparecen los productores. Si bien podemos clasificarlos en diferentes roles, dentro de este espacio narrativo su presencia lleva a situarlos dentro de la performance artística y cultural. Performance es una palabra de origen inglés que denota una acción o proceso de llevar a cabo

o lograr una acción, tarea o función, y puede tener dos acepciones fundamentales. La primera pertenece al ámbito artístico, en el cual *performer* quiere decir una persona (como un actor o un músico) que actúa, canta, baila, etc., para una audiencia. En segundo lugar, en el estudio de lo social, significa un proceso mediante el cual los individuos (actores) muestran para otros (las audiencias) el significado de su situación social. Así, durante las últimas décadas, el término “performance”, que tiene su origen en el contexto teatral, se ha convertido extremadamente frecuente en diversos campos y disciplinas como el arte, la literatura y las ciencias sociales. (Darity Jr 2008, 207)

Estas dos acepciones se integran convenientemente en el video musical puesto que este es un montaje, algo diseñado para ser presentado ante una audiencia virtual. Podríamos decir que los “personajes” no son reales y están dentro de un “rol artístico”. No obstante, observamos que en realidad el aspecto teatral y estético de los videos musicales de afrobeats está arraigado en muchas ocasiones en la teatralidad de la vida cotidiana. Así, el *performer* forma parte de un espectro creativo que rebasa las fronteras del espectáculo pasivo y lleva la acción de crear narrativas audiovisuales a espacios donde la cámara marca el inicio y el fin de aquello que se conviene como “realidad”. En el caso de los videos musicales, la presencia de la cámara es un dispositivo de poder que regula, difumina y testifica la línea entre la realidad y la ficción.

Es justo aquí donde podemos recordar que en algunas expresiones performáticas africanas un regulador de la realidad y la ficción es la máscara, un objeto que permite conectar con diferentes dimensiones de la realidad vinculadas directamente con la concepción del poder, el género y la identidad que se construyen en “arenas locales” (Van Beek and Leyten 2023, 7). Simon Ottenberg en 1972 abordó el uso de las máscaras en la comunidad akfipo, de las culturas igbo en Nigeria y refiere una “despersonificación” de aquellos que portan las máscaras, cambiando de “mortal” a “espíritu”. Ottenberg argumenta que la despersonificación es una forma de regular relaciones sociales donde los jóvenes *performers* tienen la oportunidad de

decir cosas haciendo humor mediante la música y las danzas que no podrían decir en otros espacios “no escénicos”. (Ottenberg 2010). Aunque este artículo parte de la visión etnográfica tradicional, es valioso para entender cómo el acto crucial de colocar una máscara da una cierta disposición estructural *vis-a-vis* a la sociedad en general, lo cual le otorga relativa libertad para crear, independientemente de los mayores, quienes concentran el poder político y militar. En el caso de los afrobeats, que se encuentran situados en el contexto de hiperconectividad y la hiper-apelación digital, la despersonalización que ocurre a través de las máscaras también ocurre a través de las cámaras: la diferencia entre audiencia y *performer* es la posición respecto a esta. Así, el *performer* busca interpelar a las audiencias que se encuentran dispersas en varios puntos globales teniendo una posición política y estética respecto a su identidad que no diría en otros espacios, o al menos, no tendría el mismo sentido.

En la canción “soso” de Omah Lay, podemos sentir un afrobeats menos festivo y más nostálgico que se enfoca en el lugar que ocupa el *performer* en su comunidad. El cantante se pregunta por su lugar en el mundo como artista y al mismo tiempo como una persona que cede ante las tentaciones materiales y sexuales. En la canción, Omah le pide a una mujer que lo salve de la perdición del dinero y el éxito. Mientras que en el video musical vemos una exploración visual con contrastes de color y textura. Un grupo de mujeres vestidas de negro colorean al artista con pintura de varios colores, su rostro se llena de color, lo someten, bailan alrededor de él en espacio vacío en blanco. Por otro lado, en una gran ciudad, Omah se encuentra con un espíritu enmascarado que lo somete y al mismo tiempo lo hace entrar en confusión. En este caso, Omah representa que está supeditado a la presencia femenina y del ancestro, y aunque narra tener una capacidad de agencia que le permite llegar al éxito, reconoce que necesita de una fuerza externa para poder continuar su camino, lo cual le genera confusión.

Este ejemplo nos ayuda a entender que en los videos musicales de afrobeats la construcción del “yo” se da en diferentes momentos performáticos que podemos observar desde un enfoque relacional, es decir, el “yo” está en relación con aquel que observa detrás de una pantalla y que deriva de una “adaptación ecológica”: la forma en que una comunidad se adapta a su entorno físico para ganarse la vida, así como las elecciones y opciones que tiene la sociedad para actuar dentro del contexto de su entorno físico dando forma a muchos aspectos del *habitus* sociocultural del grupo (Van Beek y Leyten 2023, p. 18). En efecto, los videos musicales son un ejemplo de cómo las sociedades africanas adaptan los recursos tecnológicos que forman parte de un ecosistema cultural y que se utilizan para declarar posiciones personales que alcanzan a diferentes colectivos a través de la fluidez espacial.



*Ilustración 4. Plano secuencia del video musical "soso", minuto 0:38. Fuente: YouTube*

Otro ejemplo del cuerpo performático está en las danzas afro que se proyectan los videos musicales, siendo uno de los atractivos de la música de afrobeats a nivel global. Dichas danzas se popularizan cada vez más, haciendo recorridos de cuerpo en cuerpo que asimilan siglos de historia en un solo movimiento, en palabras de Manyanga Como (entrevista 2023). El término “danza afro” es utilizado en aquellas prácticas artísticas que mantienen una conexión con las poblaciones africanas en comunidades y países extra africanos (González 2010; Diouf y

Nwankwo 2010; Suárez, de Souza y Daniel 2018; Wolf 2019). Como se señaló anteriormente, el prefijo “afro” implica la movilidad y adaptabilidad de patrones rítmicos y corporales a contextos distintos al de origen. Por ende, es pertinente llamar danzas afro a las danzas que se producen y movilizan dentro del continente, alejándonos de la perspectiva estática y homogénea que pudiera sugerir el término “danza africana”.

Aquí cabe señalar que la danza, como un modo de expresión, contribuye a la dimensión del sonido que toma forma, de la voz del *performer* (Meintjes 2017, 15). En ese sentido, las danzas afro en los videos musicales parten de una dinámica corporal atravesada por el sonido y lo visual, constituyendo parte de la misma música. En muchos de los casos, los acentos de las canciones de afrobeats son marcados visualmente por los movimientos corporales, los gestos y la disposición de los bailarines en el espacio. El video de la canción “*Akwaaba*” (2018) es un ejemplo representativo de esto ya que los bailarines son el eje articulador de la narrativa que habla de la búsqueda de la expresión cultural de los jóvenes africanos. Los movimientos corporales no sólo acompañan la música, sino que marcan los acentos y silencios con la gestualidad misma del cuerpo que, a su vez, es integrada con las transiciones entre cada toma, potencializando la sensación sonora de la canción. En este video observamos que los cuerpos de los bailarines forman parte del sonido a través de lo visual.

Por otro lado, las coreografías son un elemento crucial en la difusión internacional de los afrobeats. Un ejemplo de esto es la canción “*Love Nwantiti*” (2019) que en 2021 llegó a los 15 billones de reproducciones en Tik Tok facilitado por las coreografías que se replicaban en distintas partes del mundo (Alake 2021), logrando que el artista nigeriano C-Kay fuera el artista africano más reproducido en el año 2021. Así, los afrobeats se han convertido en una expresión que integra lo sonoro y lo corporal en el ámbito audiovisual que le ha permitido reconfigurar los imaginarios colectivos sobre África a nivel global.

## 2. *Twaeka*<sup>4</sup> *kila sehemu*: entre las calles y el estudio

Como el cuerpo, la representación del espacio en los videos musicales de afrobeats es una intersección entre la materialidad y lo simbólico que es mediado por la cámara, la cual en este formato audiovisual goza de una relativa libertad de movimiento en comparación con los formatos de películas estilo Hollywood (Vernallis 2004, 112). En ese sentido, la captación fílmica del espacio, su posterior edición y reproducción incide en la despersonalización de la que se habló anteriormente, la cual ocurre en y gracias a un espacio que forma parte de la narrativa audiovisual y creando una difuminación entre la realidad y la ficción, lo público y lo privado, la cotidianidad y el montaje. El espacio es un elemento fundamental en las narrativas audiovisuales de los afrobeats porque contribuye a la circulación de elementos simbólicos afro en cada lugar, como mencionan Burna Boy en su colaboración con los tanzanos Harmonize y Diamond Plantnumz (2019): *twaeka kila sehemu*, o en español: “nosotros ponemos en cada lugar”. En el contexto de la canción, se infiere que aquello que se pone en cada lugar son sus propios nombres, a ellos mismos.<sup>5</sup>

En los videos de afrobeats es recurrente encontrar diferentes tipos de locaciones que van desde las calles, mercados, escuelas, parques y playas hasta los estudios de grabación y de fotografía en los que pueden manipular con un mayor control los elementos que están presentes en el video musical. La selección de estos lugares de grabación no es casual, pues en ella descansa la legitimidad que artistas de afrobeats y otros agentes disputan social, económica y políticamente. Así, el espacio físico, más allá de ser un elemento neutro, juega un rol fundamental en la construcción de discursos identitarios que reconfiguran los imaginarios colectivos sobre el continente africano, resignificando la representación de los espacios

---

<sup>4</sup> “Twaeka” es una contracción coloquial en suajili del verbo conjugado “tunaweka” que se traduce al español como: “nosotros ponemos”.

<sup>5</sup> Una interpretación de esta letra se puede encontrar en el video del canal Swahili Nation (2020). Véase Anexo I.

africanos que los discursos del Norte global han asociado fotográficamente a la marginación, la pobreza, el subdesarrollo y a lo no humano (Cruz González 2020).

De acuerdo con Onanuga, en los afrobeats la calle se teoriza como un lugar físico abarcador, un estado mental compartido, así como una proyección de las vidas y experiencias, a menudo de gueto, de los artistas en sus canciones (Onanuga 2020, 62–63). Argumenta que la representación audiovisual de las calles en los afrobeats, y en el género hip hop a nivel global, señalan las peculiaridades de las experiencias de las juventudes que las habitan. Los espacios urbanos, y específicamente la noción simbólica de la calle, por ser lugares de confluencia masiva, posibilitan y valoran la música con estilos extralingüísticos asociados a estrategias comunicativas que sobrepasan la cuestión lingüística: como estilos de ropa, gestos, lenguaje corporal, formas de caminar, etc., que sirven para comunicar formas de interpelación comunitaria.

Un ejemplo de esto es el video musical de la canción “Ojuelegba” (2015) de WizKid, en donde vemos al artista recorrer el suburbio concurrido de Lagos que lleva por nombre el título de la canción. En este barrio el artista vivió sus años de infancia y juventud. El video fue dirigido por Clarence Abiodun Peters (n. 1983), director de vídeos musicales, cineasta y director de fotografía nigeriano, fundador de CAPital Dream Pictures, una productora especializada en el ámbito de las artes escénicas, el cine y el vídeo.

El significado literal de *ojuelegba*, palabra yoruba, es el rostro de Elegba, la cual es una de las deidades de la religión yoruba y que en la santería se conoce como el Santo Niño de Atocha. Aquí presenciamos escenas de la vida cotidiana del barrio que WizKid lleva al estudio, entonces la historia es una transición de la calle a la vida de artista. La canción recibió numerosas transmisiones en las principales estaciones de radio de Nigeria, ganando el premio a la mejor canción más popular del año por parte de los Nigeria Entertainment Awards.

Una visión menos romántica de las calles la presenta Olamide, otro artista nigeriano usa las calles como una afronta política directa y quien ha tenido un desarrollo artístico más cambiante que otros. Para Olamide, la calle es un espacio de rebeldía social, el cual se sustenta en la capacidad de gozo de la gente aun cuando sea políticamente incorrecto. El video musical de la canción “*Wo!!*” (2017) es un ejemplo representativo. Mientras el espectador es llevado a las calles de Barriga, un distrito de Lagos, Nigeria, la canción motiva al oyente a moverse de forma políticamente incorrecta, a bailar como niños, y que hay alguien que busca corregir dichas actitudes. La cámara enfoca diferentes cuerpos que habitan este espacio y se lo apropian a través de los bailes y de actividades cotidianas que se hacen aquí. Por otro lado, el cantante no tiene un protagonismo especial, camina entre la gente que, a su vez, lo reconoce como miembro de la comunidad. En este caso observamos que el artista incorpora la dimensión sonora, la visual y la corporal poniendo especial énfasis en el espacio que es grabado y transitado, en palabras de Onanuga, como un estado mental y corporal, como observamos en la letra de la canción:

**Yoruba:**

Won ba e wi n’ibi - wo!  
 Ma lo se bi ogoro - wo!  
 Awon omo tikabodi - wo!  
 Ma lo lalakibo - wo!  
 Olorun awa n’gboro - wo!  
 Won lo ti n miss wa n’gboro - wo!  
 A tin bo Ambode - wo!  
 A de si ma fa gobe - wo!

**Español:<sup>6</sup>**

Aquí te están corrigiendo - ¡mira!  
 No intentes comportarte como un tonto - ¡mira!  
 Todos estos niños traviesos - ¡mira!  
 No te comportes irresponsablemente - ¡mira!  
 ¡Dios lo sabe! estamos en la calle - ¡mira!  
 Dijeron que nos extrañaban en la calle - ¡mira!  
 Ya vamos ambode - ¡mira!  
 Y causaremos problemas - ¡mira!

---

<sup>6</sup> La traducción al español la realicé tomando como base la traducción al inglés que fue publicada por el artista en su canal de YouTube, consultada el 23 de marzo de 2021 en: [https://www.youtube.com/watch?v=GGgTNDdgNZU&ab\\_channel=Olamide](https://www.youtube.com/watch?v=GGgTNDdgNZU&ab_channel=Olamide)

Onanuga argumenta que las expresiones lingüísticas que surgen de los contextos urbanos muchas veces van acompañadas por gestos corporales como visuales de las calles que se presentan en los videos musicales que le atribuyen un sentido de pertenencia colectiva. N el video escuchamos que hay una configuración lingüística y visual del espacio a través de los rostros y cuerpos que en el se repesentan. Así, el autor concluye que, debido a la relevancia de estas realidades para las audiencias globales, la calle constituye un lugar ampliamente reconocible de auto-identidad y auto-preservación, de liberación y revolución. En efecto, es un lugar de lucha y una entidad en constante auto-reinvención.

Por otro lado, junto con las calles, los estudios fotográficos son recurrentes en los videos de afrobeats. De acuerdo con Alonso Cruz, la historia de estos estudios en África, y posteriormente el video, comienza desde mediado del siglo XIX con las administraciones coloniales estableciendo regímenes de visualidad patrocinados por los Estados coloniales: fotografías de identificación y retratos de familia fueron los tipos más replicados (Cruz González 2020, 44). En el siglo XXI, encontramos que muchos de estos estudios en ciudades como Lagos y Accra son operados por comunidades de jóvenes que tienen negocios en la música, la fotografía y el diseño; y que juegan con distintos elementos dentro del estudio fotográfico para construir narrativas audiovisuales que tienen un impacto en los imaginarios colectivos sobre África.

Un ejemplo de este juego en el estudio es el video “*Sability*” (2023) de la nigeriana Ayra Starr. El video abre con un diálogo donde la *manager* de la artista busca reunir un equipo de dirección y producción, contactando a un par de jóvenes. Después, podemos ver el casting de bailarines y músicos, quienes estudian sus líneas y se preparan para entrar en acción, todos ellos jóvenes entusiasmados. Con una transición, pasamos de ver el casting a ver la producción del video mismo, podemos observar al camarógrafo, el director, los bailarines y a la cantante. La locación es un estudio de grabación que tiene diferentes escenografías en las cuales se

mezcla “lo tribal” con lo “tecnológico”. Ayra lleva un maquillaje moderno y sus ropas revelan ostentosa material en términos de las prácticas de representación cosmopolita asociadas a marcas de moda globales (Cruz González 2020, 47).

La letra de la canción, como mencioné anteriormente, aborda la capacidad de hacer las cosas como una mujer exitosa que es guiada por el espíritu de Jesús y tiene el ímpetu de crear música como ella quiera. El estudio funcionó como pantalla verde en algunos momentos para su posterior manipulación visual. Un bailarín se encuentra en un espacio oscuro totalmente vacío y recibiendo luz cenital que le convierte en el foco de atención, bailando: su mismo cuerpo expresa de dónde viene sin usar referentes estereotipados. Con este video observamos cómo se experimenta con diferentes recursos visuales y sonoros, en una misma locación que pasó de ser una casa, a un casting, un set de producción, un lugar en llamas, etc. “*Sability*” representa el potencial creativo que la manipulación del espacio que trasgrede la línea divisoria entre lo real y lo ficticio que se representa en el cambio de locación espacial.

Con estos ejemplos observamos que, al ser una fusión creativa entre la música y el cine, los videos musicales tienden a crear, fortalecer y conectar comunidades a través de la interpelación y auto referencialidad que implica la incorporación de cuerpos, sonidos y espacios. Para ello, se integran diferentes técnicas narrativas cinemáticas (Vernallis, 2013, p. 11) creando un vínculo entre la comunidad musical y el espacio tecnológico-digital (Berland 1998, p. 20) que tendrá otro hilo de vinculación: las letras de las canciones, cuestión que analizaremos a continuación.

### **3. *Akwaaba*: interpelaciones lingüísticas y sonoras**

Respecto a las letras de las canciones, éstas también son una intersección entre lo simbólico y lo material mediado por la cámara y los procesos de edición. La primera cuestión a subrayar es que los videos musicales presentan una diferencia particular con las películas de cine en

general: la cámara tiene mayor libertad de movimiento y el editor es más libre de confeccionar una narrativa con el material recaudado (Vernallis, Rogers, y Perrot 2020). La interacción entre los *performers* y la cámara suele ser, en muchos casos, una confrontación directa o el rompimiento constante de la cuarta pared. Tanto los músicos como los bailarines ejecutan sus acciones viendo directamente a cámara, hablando al espectador como si se tratara de un discurso personalizado. En los videos musicales, aquí el ojo *vouyerista* que presencia todo sin que el actor o *performer* se dé cuenta, no existe. Esto tiene una fuerte implicación en relación a las letras de las canciones, puesto que el mensaje lírico se está enviando de una manera directa a través de la integración de la corporalidad y los espacios filmados.

Es aquí donde surge una de las grandes críticas hacia los afrobeats la cual afirma que los afrobeats no tienen un mensaje, pues las letras de las canciones suelen ser catalogadas como “festivas”, por representar el gozo, la celebración, el placer y el empoderamiento económico y social de los jóvenes. Por ello, es considerado un género “poco político” e incluso inmoral. Emmanuel Adeniyi analizó como los sectores más conservadores de la sociedad nigeriana perciben a los afrobeats como “peligrosos” para las juventudes puesto que “fomenta un estilo de vida permisivo, la violencia y muchos actos moralmente perniciosos” a través de sus letras y proyecciones visuales (Adeniyi 2020, 1). No obstante, aquí es necesario reconocer que el mensaje de los afrobeats se configura en el tejido audiovisual en su integridad, el cual tiene mayor potencial de alcance por los diferentes canales perceptivos que utiliza, invocando memorias, creando deseos y anhelos basados en experiencias colectivas compartidas a través del lenguaje oral y filmico.

Por otro lado, y como afirma el productor y político nigeriano Banky Wellington (n. 1981), para poder emitir un juicio a los afrobeats, como cualquier otro género, es necesario escuchar álbumes completos e involucrarse con la gran variedad de artistas y propuestas artísticas (Wellington 2009). Dentro de este género, encontramos también letras que critican

los estilos de vida que recurren a comportamientos impulsivos basados en el consumo de sustancias y relaciones sexuales compulsivas afirmando que llevan a la depresión, como en la canción “*Bad Influence*” (2020) de Omah Lay. Por otro lado, la propuesta artística de la nigeriana Teni *The Enteteiner* está fundamentada en una crítica a los estereotipos de belleza femenina que imperan en las industrias musicales: “Existe la suposición de que las mujeres tienen que verse de cierta manera para ser femeninas, pero no quiero ajustarme a ese estereotipo [...] Lo mío es esto, no puedes decidir cómo elijo vivir mi vida.” (Teni 2019). Estos ejemplos abren el panorama sobre cuáles son las implicaciones políticas y culturales de las letras de los afrobeats y que se potencializan con las narrativas audiovisuales de los videos musicales.

En ese sentido, las letras de afrobeats abordan diferentes temáticas y, además, lo hacen mezclando lenguas de diferentes regiones del continente. Como se mencionó anteriormente, una de las artistas que ha traducido sus letras y colaborado con otros músicos africanos es Yemi Alade. Ella ha hecho una contribución explícita al imaginario colectivo del continente haciendo uso de diversos recursos lingüísticos. Por ejemplo, en 2019 lanzó el álbum *Women of Steel* que contenía canciones traducidas a la lengua suajili abordando el tema de la gratitud. Además, en la canción “*Na gode*” (gracias en hausa) hace una traducción y además yuxtaposición de lenguas como se muestra a continuación:

**Suajili:**

Sema asante, kweli ye ni mungu.  
 Tena siyo hatia, oh to spend your money.  
 Sema asante kweli ye ni mungu.  
 Ata ukikosa ukikosa ukikosa eh  
 Sema asante, kweli we ni mungu.  
 Na ukipata, ukipata, ukipata eeh.  
 Sema asante, kweli we ni mungu.

**Español:<sup>7</sup>**

Di gracias, es verdad que él es Dios.  
 Una vez más no hay culpa, de gastar tu dinero.  
 Di gracias, es verdad que él es Dios.  
 Incluso si no lo logras,  
 Di gracias, es verdad que él es Dios.  
 Y si lo logras, si lo logras, si lo logras  
 Di gracias, es verdad que él es Dios.

---

<sup>7</sup> La traducción al español propia

### **Inglés pidgin de Nigeria:**

Person wey drive suppose to park.	Se espera que quien conduce, se estacione.
E no suppose to lack.	No se espera que falte.
Suppose to pack money ebelebe.	Se espera tener dinero abundante

Esta canción es relevante aquí porque hace una transición lingüística entre regiones africanas, pero también apela a la experiencia del cristianismo en África que, si bien no puede ser homogeneizada ni simplificada, Yemi busca para apelar a una espiritualidad compartida que se desarrolla en contextos donde los jóvenes africanos han sido marginados sistemáticamente de la vida económica y política de los países africanos (Ugor 2021). Así, la exploración interregional de las lenguas genera una identificación que va más allá de las fronteras nacionales o étnicas. Como señala Karin Barber, en los lenguajes híbridos de los jóvenes urbanos surgen nuevos registros forjados a partir de jergas, mezclas y cambios de códigos reemplazan tanto las lenguas de los grupos étnicos como la lengua nacional oficial impuesta desde las élites políticas (Barber 2018, p. 159).

La importancia de la jerga juvenil interregional, o incluso local, escala a nivel internacional. El video musical de “*Akwaaba*” (2018) es un buen ejemplo de esto. *Akwaaba* significa “bienvenido” en twi, lengua akan hablada principalmente en Ghana. Después de 2017, vinieron años críticos para los afrobeats pues el efecto del álbum de Wizkid “*Sounds from the Other Side*” (2017) no tardó en llegar. Varios artistas en Estados Unidos comenzaron a replicar la fórmula, entre ellos: Chris Brown, Akon, Major Lazer, French Montana, artistas que fusionaron los afrobeats con géneros como el reggaeton latino y el dancehall jamaicano. En ese periodo también se produjo la película “*El Rey León*” (2019) cuya banda sonora integró varios artistas de este género. En efecto, los afrobeats se subieron a la tarima internacional ganando pleno reconocimiento de las industrias estadounidenses. Era el momento de posicionarse de una manera contundente. *Akwaaba* significó una presentación de la integración

Nigeria-Ghana en los afrobeats, una bienvenida, en búsqueda de la unidad africana basada en una construcción de personalidad “afro” mediante el beat.

Su video musical tiene 10 millones de vistas para inicios del 2024 y ha influido en coreografías presentadas en diferentes espacios, tanto locales como competencias internacionales de danza. La canción está estructurada en el patrón rítmico 3/2 marcado por golpes graves, similar al sonido del bombo de la batería, y sonidos sintéticos que se asemejan al azonto ghanés pero no pierden de vista la estructura del afrobeats. En este caso, la edición permite reconocer que la video musical combina diferentes herramientas para crear un posicionamiento identitario. La letra de la canción mezcla la lengua twi con el pidgin de Nigeria y de Ghana:

<b>Twi:</b>	<b>Español:<sup>8</sup></b>
Anopa na mesi mu nso ade asa.	Comencé en el día, pero ahora es noche.
Nyame na adom ma beduru.	Por la gracia de Dios, he llegado.
Akwaaba	Bienvenido.
Zaga dat!	¡Venga!
[...]	[...]
Oh sister i noe bi ya brada.	Hermana yo no soy tu hermano.
Give me wan chance make abi ya	Dame una oportunidad de ser tu
fyter, provider koto fam ma me...	luchador, proveedor, inclínate ante mí.
Make abi ya pastor	Déjame ser tu pastor.
Me nnwom nti make i bi ya spantor...	Por la canción déjame ser tu patrocinador.
[...]	[...]
Ashee wo eei.	Te ha hecho tener envidia.

---

<sup>8</sup> La traducción la realicé del inglés al español gracias a que mi compañero y amigo ghanés, Nana Kweku, me apoyó traduciendo del twi al inglés.

Aunque la letra podría parecer no tener un sentido explícito o contar una historia en un formato tradicional, considero que entre estas frases se busca, en primer lugar, crear un empoderamiento personal y colectivo frente a las nuevas audiencias fuera del continente africano que comenzaban a escuchar sus canciones; y, en segundo lugar, se buscó apelar a un sentido de pertenencia dentro y fuera del continente con elementos simbólicos afro: ropa, peinados, maquillaje, movimientos, etc. Cuando menciona “hermana, yo no soy tu hermano, dame la oportunidad de ser tu luchador, proveedor” puede interpretarse como una afrenta que se da entre iguales, en este caso el que adentro de las prácticas afro es quien afronta a quien está fuera de estas. “Inclínate ante mí” puede leerse como una compulsión a rendirse ante el sonido. Finalmente, “te ha hecho tener envidia” sin duda es el llamado a unirse a este tipo de prácticas artísticas. Aquí es innegable la influencia del hip hop, en cuyas letras se busca posicionar al que canta como un mejor contrincante, se exalta la capacidad individual, pero al mismo tiempo se apela a la colectividad.

Por otro lado, en el video musical, el sonido es acentuado por movimientos corporales y gestos que denotan agresividad y determinación. Las bailarinas usan pelucas con cabello lacio, expresando incomodidad con una forma de ser que no concuerda con su personalidad. Al momento de quitarlas explotan bailando con claridad y seguridad. La transición entre vestuarios destaca por la mezcla de símbolos: comienzan con ropas totalmente negras, lo cual denota una neutralidad. Conforme avanza el video se pueden ver a los bailarines que utilizan telas africanas tradicionales y a su vez pantalones deportivos occidentales. Este video expresa sin lugar a dudas la fluidez que existe en algunas sociedades africanas entre lo tradicional y lo moderno, entre lo occidental y lo africano, demostrando que en los espacios africanos dichas dicotomías no existen de manera absoluta y que las juventudes africanas enfrentan procesos de construcción identitaria a nivel personal y colectivo.

En resumen, es necesario reconocer que las letras de las canciones no están en absoluto aisladas del producto audiovisual que se crea con ellas ni del contexto histórico en el que se producen, local, regional e internacional. Las canciones de afrobeats explotan las lenguas africanas utilizando recursos lingüísticos que interconectan experiencias y memorias a través de distintas temáticas. Dicha integración entre lo sonoro, lo corporal y lo espacial integra elementos como los maquillajes, los vestuarios y la utilería que están presentes en los espacios y cuerpos filmados, dando congruencia estética y audiovisual a los discursos identitarios sobre África.

#### **4. *Koroba*: circulación de visuales de utilería**

Los videos musicales que son filmados en estudios suelen tener un mayor control de la estética visual corporal y espacial de los elementos que ponen en juego frente a la cámara. En ese sentido, los objetos, los vestuarios, la escenografía y el maquillaje tienen un potencial discursivo en los videos musicales de los afrobeats y un impacto en la construcción de una iconografía. En ese sentido, Axel Stähler explica que las imágenes de la fotografía tienen un potencial semántico que está sujeto a reconfiguraciones contextuales de los objetos fotografiados originados principalmente en la situación personal y la relación del remitente y el destinatario (Stähler 2019, 61). Esta afirmación abre la posibilidad de comprender que, en la filmación de objetos y estéticas visuales, los videos musicales de afrobeats desarrollan discursos identitarios afro que trastocan la realidad y la ficción, modificando la estética corporal y espacial de acuerdo a ciertos intereses de los jóvenes africanos. Lo anterior lleva a romper el paradigma dominante de la estética visual que se construyó en el siglo XIX a través de la fotografía antropológica científica, la cual buscaba describir y representar cuerpos que se adornan y modifican “naturalmente”.

Por su parte, Vernallis apunta que los objetos, escenografías y *props* (accesorios en inglés) tienen un “exceso de significado en el video musical, casi como una compensación a la falta de diálogos” (Vernallis 2004, xiii). Considero que la “falta de diálogos” no es un defecto a compensar, pues como señalan Railton y Watson (2011), el video musical tiene su propia razón de ser y establece sus propios formatos de diálogos que son una intersección entre el lenguaje corporal, sonoro, visual y espacial.

*Ilustración 5.  
Portada de “Poverty  
(versión suajili)” de  
Yemi Alade.*

*Fuente: YouTube*



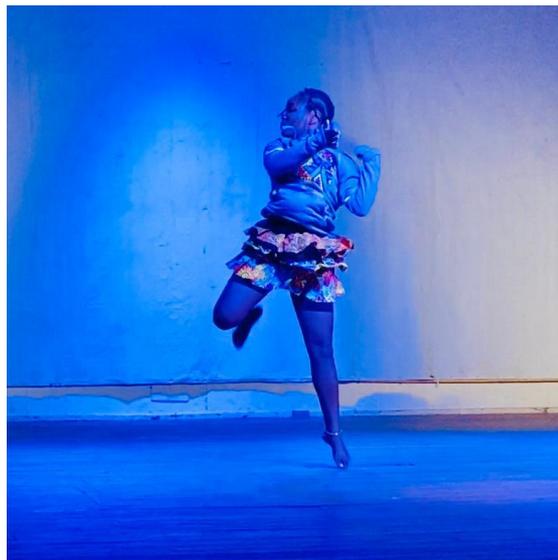
Los artistas de afrobeats han explotado la cuestión visual en cuanto a la selección de vestuarios, maquillaje y accesorios en grabaciones en estudio para crear una propia narrativa audiovisual que le dé sentido a su producción musical e influyendo en los imaginarios colectivos visuales de África. Aquí observamos que los artistas hacen de nueva cuenta un juego entre lo tradicional y lo moderno que dé cuenta de sus procesos de construcción identitaria y que además logren apelar a las experiencias, imaginación y memorias de las audiencias en África y en las diásporas.

El video musical “*Koroba*” (2020) nos puede ayudar a analizar esta cuestión. En la canción, Tiwa Savage habla sobre los prejuicios e ideas preconcebidas que tiene la sociedad nigeriana sobre la sexualidad femenina y que en su caso se maximiza al ser una figura pública.

La palabra yoruba *koroba* significa canasta y esta es utilizada por mujeres para transportar agua. En la canción, esta canasta es una metáfora para explicar que cada persona tiene su propia historia para juzgar los actos de los demás: “*koroba*, todos cargan algo”, dice el estribillo. Asimismo, *koroba* también refiere un peinado tradicional que las mujeres de las culturas yoruba llevan para poder cargar la canasta. El video musical muestra un estudio de belleza donde las mujeres se están peinando con este estilo de cabello, viendo noticias en redes sociales que hablan sobre la sexualidad de Tiwa. La canasta, que en un momento se convierte en cubetas, porta agua, las ideas de las personas. Ella ofrece dinero a las mujeres jóvenes y estas aceptan de inmediato, aludiendo que todas buscan lo mismo que ella. En este caso, un accesorio, como la canasta, transmite un posicionamiento político y cultural a las mujeres que escuchan y ven a Tiwa. Además, promueve una idea de belleza femenina afro que se enraíza en prácticas estilísticas “tradicionales” yorubas y que se mezclan con elementos modernos occidentales.

La estética visual es de suma importancia para las prácticas escénicas y la creación de productos audiovisuales, puesto que en ella se relatan distintos procesos sociales y culturales que las sociedades africanas atraviesan día con día. Particularmente, las juventudes africanas encuentran en las formas de vestir posicionamientos ante su sociedad. Harry Daniels, un joven que se forma como bailarín y coreógrafo en la Universidad de Ghana, me compartió en una entrevista que en su propuesta artística es fundamental el vestuario para dar un mensaje integral. Él realizó una coreografía que mostraba los conflictos intergeneracionales que se expresan en los gustos musicales y en ella dio cuenta de los conflictos de identidad de las juventudes de Accra usando canciones que transitaban del highlife al asorkpor, un nuevo género musical derivado del azonto.

“El vestuario que elegí, la *hoodie* atravesada por la ropa tradicional, es la manera de reflejar cómo nos sentimos en un momento donde no somos ni de un lado ni de otro, somos algo único, diferente. A veces a los mayores no les gusta lo que escuchamos, lo que bailamos, pero al final participan en lo nuevo. Por eso quise que los que representaban la tradicionalidad al final accedieran a bailar lo que nosotros escuchamos, porque eso sucede. Así que no es una pelea, es una manera de entendernos.” (Entrevista a Harry Daniels, 2023)



*Ilustración 6. Vestuario diseñado por Harry Daniels. Universidad de Ghana, Julio 2023. Fotografía propia.*

El estatuto de Harry es de vital importancia para entender la construcción visual de un espacio que implica el cuerpo y los objetos para dar cuenta de los discursos identitarios en los videos musicales de afrobeats y, sobre todo, reconocer que el acto de vestimenta y ornamento corporal y espacial es una elección que responde a distintos factores, no una cuestión “natural” determinada por el origen étnico o geográfico. Pasa algo similar con el maquillaje, este se ha vuelto una manera de expresar un origen geográfico y simbólico en donde la línea entre lo tradicional y lo moderno se vuelve difusa y es poco probable que se pueda reconocer el origen

de una forma de pintar el rostro comenzando por la diferencia entre el maquillaje occidental y el “tradicional” o poco común en espacios occidentales.

En ese marco, Yemi Alade es una de las artistas que más ha explotado este recurso visual y es que una de las tendencias más marcadas es hablar de África explícitamente, lo que la ha llevado a explorar diferentes formas, texturas en su rostro y en su cabello. Esto está relacionado con el auge del orgullo africano, donde se busca exponer elementos que son comunes en contextos africanos pero que fueron reprendidos por la colonización europea. Burna Boy en canción Wonderful (2020) explora una narrativa de sobre África como el origen de la humanidad utilizando el maquillaje “tradicional” y creando coreografías que de alguna manera romantizan la idea de una África tribal que se adapta y transforma de acuerdo a los nuevos contextos digitales.

Todos estos aspectos interactúan con las escenografías que muchas veces se montan dentro de estudios de grabación donde la interdisciplina artística se hace aún más presente, teniendo diseñadores, pintores y editores para construir el espacio de interacción. Los objetos que son recurrentes en videos de este género son pinturas, mototaxis, grafitis, barcos y redes de pesca, juegos tradicionales, motocicletas, banderas, comida, texturas de telas tradicionales, entre otras.

Estos cuatro elementos (el *performer*, las letras, las locaciones y la utilería) que se presentan en los videos musicales y que se entretajan a través de las dimensiones creativas de los afrobeats (visual, sonora, corporal y espacial) generan lo que Aaron Rosenberg denomina “hipertextualidad inherente”, es decir, “el proceso mediante el cual las obras de arte verbal o de otro tipo, que surgen de circunstancias sociales similares y responden a presiones sociales comunes, pueden llegar a relacionarse entre sí a través del desarrollo de los personajes, la trama, el contenido temático y otros elementos de composición creativa.” (Rosenberg 2011, p. 41).

En efecto, los elementos de los videos musicales de los afrobeats son dispuestos de acuerdo a un orden discursivo y epistemológico que logra relacionar experiencias y memorias históricas en el continente africano.

En ese sentido, la creación artística audiovisual nos da elementos para analizar discursos identitarios que se involucran en diferentes arenas que, en términos de Van Beck y Leyten (2021, 18), con campos sociales caracterizados por la contestación, la competencia o al menos una marcada indeterminación, lo que significa que las relaciones entre los diversos actores o grupos en el campo social no están completamente cristalizadas y están sujetas a negociación y definiciones divergentes: el género, la racialidad, la juventud, la clase socioeconómica, etc. La idea de la plenitud es una de las arenas que están en juego en los videos musicales y canciones de afrobeats, en términos de los elementos que integran a persona íntegra, completa. Los artistas de este género han desarrollado un concepto audiovisual de manera implícita y explícita que negocia la concepción del ser humano completo y sus implicaciones sociales, políticas y económicas, llegando a generar una hipertextualidad inherente que apela a memorias, deseos e intereses de las juventudes africanas. Esta cuestión será analizada con detalle en el siguiente capítulo.

### **CAPÍTULO III. NYAFU RIDDIM: EL PERFORMER Y SU COMUNIDAD**

El juego entre las dimensiones creativas y los elementos que presentan los afrobeats permite la construcción de discursos identitarios audiovisuales que movilizan símbolos y materialidades, y que atraviesan cuestiones de género, raza, etnicidad, etc., configurando nuevos imaginarios colectivos en torno a África. Uno de ellos es el discurso de la plenitud. En este capítulo argumento que las narrativas audiovisuales en el género tejen una concepción filosófica de plenitud, la cual se entenderá aquí como un concepto relacional que entrelaza la experiencia individual con las vivencias colectivas a través estímulos sonoros y visuales que evocan memorias, deseos e intereses de las juventudes africanas ampliando los imaginarios colectivos del continente.

En efecto, la plenitud, en palabras de Chinua Achebe, más allá de ser un estado individual absoluto de satisfacción personal, “Es una presencia --una poderosa y limitante presencia limitando el espacio en el cual el “yo” puede vagar desinhibido; es la aspiración del yo de llegar a la congruencia espiritual con el otro. Está centrada en el otro, dando o subyugando al yo, tal vez a alguien o a una causa; pero siempre a algo externo a uno.” (Achebe 1990, 44). En ese sentido, la plenitud estimula una constante legitimación y reconocimiento mutuo a través de la creación de valores culturales compartidos que se expresan y desarrollan en los videos musicales.

Los videos de afrobeats construyen la narración del yo-nosotros a través de la recreación de experiencias, gestos, movimientos, sensaciones, recuerdos, emociones, sueños, anhelos, etc., que reconfiguran la representación política y cultural de África ya no con base en la experiencia occidental, sino tomando como fundamento las vidas cotidianas dentro del continente mismo. Por ende, con base en el análisis de algunos videos musicales, argumento que la plenitud es un concepto audiovisual y filosófico en el que converge la concepción de la abundancia, de la estética corporal y de la celebración contestataria a través de herramientas

digitales que permiten a las juventudes africanas explorar y desarrollar sus propios planteamientos teóricos que tienen un sustento práctico en la creatividad audiovisual y que subyacen en la conformación de identidades afro contemporáneas.

### **A. La plenitud como concepto audiovisual**

En este apartado, pensaremos la plenitud como concepto audiovisual. Un concepto audiovisual es el eje articulador de la expresión sonora y visual que se da en diferentes productos. En ese sentido, los conceptos audiovisuales son posicionamientos políticos y culturales frente a las realidades de las que surgen puesto que implican un enfrentamiento constante con dichas realidades.

#### **1. Intertextualidad inherente y creatividad audiovisual**

Este enfrentamiento con la propia realidad se convierte en un diálogo, en un espacio de intertextualidad inherente de lo audiovisual que construye la identidad desde la narración creativa de la experiencia. En efecto, las dimensiones creativas que conectan a las experiencias son múltiples, como se observó en el capítulo I, y estos procesos están atravesados por el concepto audiovisual de la plenitud. Veremos esto con mayor detalle a continuación, desglosando la forma en la que la plenitud invade el cuerpo, el espacio, el sonido y lo visual.

Por una parte, en lo sonoro convergen distintos tipos de sonido que representan al entorno cotidiano, superando así lo instrumental. Podemos observar cómo la experiencia se representa desde una variedad importante de sonidos: la música tradicional puede ser el acompañante, pero también puede ir con nosotros el sonido de la calle o del mar. En este sentido, el yo del artista se ve subyugado a la realidad compartida por él y por sus contemporáneos.

Por otro lado, lo visual también responde a la idea de plenitud. Es cierto que los videos de afrobeats nos muestran una y otra vez un lugar de convivencia con el otro. Incluso cuando son grabados en locaciones hay numerosos símbolos que remiten a la experiencia colectiva como vestuarios, objetos, peinados y maquillaje que hablan de la comunidad de origen y de las identidades afro. No hay un desprendimiento entre el yo y el otro ni siquiera en los momentos de soledad. Esto nos habla de una idea constante de colectividad en la concepción de la plenitud: uno no puede estar en plenitud sin la compañía de un otro, sin compartir o en soledad. Incluso la misma soledad se vuelve entonces espacio compartido, un acto generoso en el que se reconoce la pertenencia a la propia comunidad.

Precisamente en términos de los espacios compartidos, la plenitud trastoca lo corporal pues conlleva procesos creativos que implican formas de representar el cuerpo, así como aquello que le rodea y le da sentido. Desde la plenitud, el cuerpo se presenta, entonces, en movimiento constante, transita espacios y los habita junto con otros cuerpos, trazos que se manifiestan en el espacio filmado. De esta manera, lo corporal y lo espacial están íntimamente vinculados en ese sentido, no puede existir el uno sin el otro, el cuerpo da sentido al espacio y viceversa, como manifiestan constantemente los videos musicales de afrobeats. Los espacios son los lugares donde habitan las memorias y donde se siembran deseos que, en este caso, son compartidos por las juventudes africanas a través de sus representaciones audiovisuales.

## **2. Las experiencias cotidianas de las juventudes africanas: memorias, deseos, intereses**

Es de esta forma que las experiencias cotidianas de las juventudes africanas cobran forma en los videos musicales de afrobeats y a través de la concepción de la plenitud que implica la vinculación entre el *performer* y su comunidad mediante la traducción de la realidad al formato audiovisual. Cabe aclarar aquí que la comunidad es algo predeterminado, no se reduce a un color de piel, a una lengua o a un origen étnico, sino que se teje a través de las interacciones

sociales que surgen en el tiempo, pueden crearse o disiparse, y se dan con base en la interacción lingüística, económica y política que surge en un espacio social determinado. En este caso, las experiencias de los jóvenes africanos expresadas en formatos audiovisuales denotan la conformación de nuevos espacios narrativos y comunidades que trastocan concepciones occidentales del tiempo, del espacio, del cuerpo y la sociedad que inciden en los imaginarios colectivos de África que legitiman las experiencias locales.

### **3. La plenitud como parte del juego identitario**

Con base en estas consideraciones, es necesario señalar aquí que la plenitud, como un concepto que estipula un conjunto de relaciones que establece el *performer* con su entorno material social y simbólico, no está predeterminado por planteamientos teóricos preconcebidos. La plenitud, en términos de Van Beek y Leyten (2023), es una arena en la que se negocian las identidades afro contemporáneas, que en este caso se explicarán a través del juego creativo audiovisual presente en los videos musicales, como se estipuló en el capítulo II. Por ende, en la labor cultural que implica crear videos musicales, los jóvenes africanos ejercen su capacidad reflexiva, teórica y práctica, que tiene un profundo impacto en las formas en las que las sociedades africanas se interconectan en el siglo XXI. Los videos musicales interpretados desde una mirada de la plenitud, como concepto tanto filosófico como audiovisual, visibilizan otras formas de conocimiento que están fuera del espectro institucional y académico. Como bien cuestiona Fabien Eboussi Boulaga en su libro *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie* (1977, 87): “¿Dónde está la filosofía?” Aquí el filósofo no pregunta por un espacio físico, sino por uno simbólico. En ese sentido, las juventudes africanas son marginadas sistemáticamente de los espacios de reflexión institucional y social y, por lo mismo, desarrollan otras formas de interactuar, conectarse y posicionarse frente a su realidad.

La plenitud es un concepto que expresa el empoderamiento de estas comunidades juveniles a través de los videos musicales. Los jóvenes africanos muestran interés en explorar, en reflexionar sobre cuestiones filosóficas en su vida cotidiana y en repensar la relación que establecen con sus sociedades y entornos materiales. Como en otros géneros musicales de África, son jóvenes quienes realizan estas reflexiones sobre el ser y la plenitud en medios audiovisuales. Estos pensadores son aquellos que no tienen un recorrido en las instituciones educativas universitarias, tampoco cuentan con el capital económico o social que muchas veces es requerido para entrar en las industrias de música global. Sin embargo, están cambiando su propia realidad.

En efecto, Paul Ugor y Karin Barber explican que este tipo de comunidad, conformada por jóvenes menores de 35 años de acuerdo con la Unión Africana, es un espacio de agentes clave en los ámbitos de la política, la economía, la industria cultural, los movimientos religiosos y todo tipo de activismo hacia la justicia social. (Barber 2018, pp. 169-179; Ugor 2021, pp. 1-13). Existe poco reconocimiento político y cultural a las narrativas audiovisuales creadas por y para las juventudes africanas, pero eso no logra borrar el trabajo que han hecho estos artistas por reconstruir las esferas políticas, económicas, culturales, religiosas y sociales de sus espacios a través de la visibilización de ellos. Al contrario, estos artistas siguen transformando y recreando la realidad, dando así lugar a espacios comunales en los que no se comparte únicamente el dolor o la pobreza, sino también el gozo, la rehabilitación y la reintegración social.

Con base en estas consideraciones, en los siguientes apartados analizaré algunos videos musicales que dan cuenta de la labor narrativa y filosófica que ha traspasado fronteras nacionales, lingüísticas, étnicas, regionales y continentales a través del juego entre dimensiones, elementos y conceptos creativos que dan forma a nuevos discursos identitarios en África. En estos videos musicales, observamos que el concepto audiovisual plenitud se

disgrega los componentes: abundancia, vinculación, estética corporal y celebración contestataria que nos ayudarán a comprender el contenido filosófico y político de dicho concepto.

### **B. *Nyafu Riddim*: la visibilidad de la abundancia**

Parte de las cualidades humanas es buscar la libertad y un hogar (Shutte 2018, p. 79). En ese sentido lo personal trastoca lo colectivo, lo político en el amplio sentido de este término que involucra lo cultural y lo económico. Este es el planteamiento que nos presentan los ghaneses Juls y Worlasi en el video musical *Nyafu Riddim* (2019) que hace un particular énfasis en narrar desde lo visual la cuestión de la abundancia material y espiritual. En este video encontramos un subyacente ontológico sobre la persona misma y su relación con su entorno cotidiano que es captado por la cámara. Sin embargo, más allá de mostrar un posicionamiento filosófico estático en relación al vínculo comunidad-individuo, en el video se muestra una constante fluidez entre uno y otro, marcando una línea difusa entre el yo y el otro, su comunidad. La personalidad de los artistas se encuentra en los objetos, los cuerpos y los lugares que construyen las dinámicas cotidianas. En este apartado y partiendo de este video musical que nos permite referenciar otros, analizaremos que la plenitud tiene una fuerte conexión con la concepción de la abundancia de las juventudes africanas, la cual se plantea en la canción en términos materiales y espirituales.

La plenitud es un concepto que filosóficamente relaciona al *performer* con su entorno y su comunidad y en ese sentido puede asociarse a la palabra inglesa *personhood* y cuya traducción al español puede no ser exacta, ya que en esta lengua no tenemos una palabra equivalente. Más allá de significar “personalidad” (*personality*), *personhood* designa un conjunto de criterios filosóficos y éticos para que una persona sea designada como tal. Probablemente una palabra en español que se acerca a dicho término es humanidad, pero

tampoco funciona como una traducción literal. De acuerdo con Graness (2016, 39-43), en ciertos pensamientos africanos como el akán y el ubuntu, el estatus de “persona” es dado en la interacción del individuo con su comunidad. No obstante, esto no significa que haya una supeditación de uno hacia otro. Lo cual lleva a un comunitarismo moderado o restrictivo. Es así como encontramos un planteamiento filosófico en torno a la plenitud: un conjunto de procesos que permiten al individuo conectarse con su comunidad, pero al mismo tiempo ejercer su capacidad de agencia para tomar decisiones propias. Por otro lado, contribuyen al imaginario de África mostrando visual y líricamente entornos cotidianos que le den sentido a dicha palabra desde el vínculo emocional-afectivo. Asunto que abordaremos con más detalle a continuación.

### **1. La visualidad de lo afro**

Este video hace un recorrido visual por las calles de Accra y Lagos y los intermediarios son los dos artistas que las transitan en transporte público. El video está basado en la narrativa visual de la vida cotidiana que, en términos de filmación, implica ponerse en lugares abiertos y con poco control de los elementos que en este se desplazan. El término vida cotidiana tiene que ver en gran parte con las interacciones simbólicas que demuestran cómo los individuos construyen mundos sociales mediante significados compartidos, negociados y disputados que se basan en patrones de lenguaje, emociones y acciones (Balogun y Graboyes 2019, 3). Y particularmente en los contextos africanos, la vida cotidiana implica la creatividad de personas que se ocupan de sus negocios, improvisan, cambian por sí mismas y producen comentarios de todo tipo sobre las situaciones en las que se encuentran: la adaptabilidad, el ingenio y la invención son valores básicos de la vida cotidiana (Barber 2018,14), como se anotó en el capítulo I.

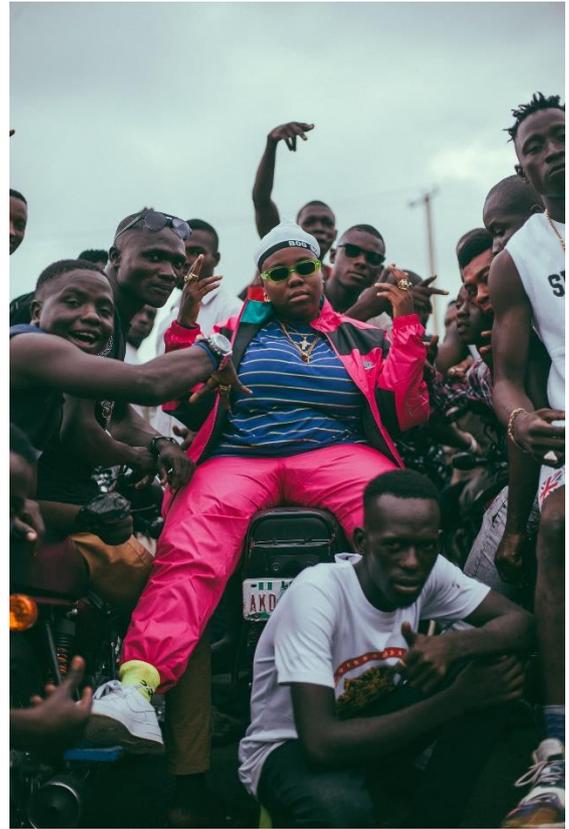
En ese sentido, aunque existe un poco control de los objetos y personas filmadas, el video de “*Nyafu Riddim*” (2019) muestra una clara intención en la selección y proyección de objetos, personas y lugares los cuales delimitan un imaginario sobre la cotidianidad en estas

ciudades africanas vinculados a las narrativas “afro” y donde los artistas son intermediarios entre los espacios que se filman y los espectadores. La intención se demuestra en la proyección de elementos que están contextualizados en otras narrativas audiovisuales en África que utilizan los mismos elementos en sus propias producciones, creando redes de significados intercontinentales impulsadas por las juventudes africanas.

Un ejemplo de ello es el transporte público, particularmente la motocicleta la cual se ha convertido en un símbolo de empoderamiento social y económico en África, por lo tanto, no sorprende que este milenio haya visto a muchos artistas africanos utilizar estas máquinas como medio de expresión (Hewson, 2017). Además, se ha involucrado en la disputa y negociación de las relaciones de género. En efecto, este elemento está presente en otros videos musicales del norte de África como “*Disco Maghreb*” (2022), “*Kanyaga*” (2019) en el este de África, “*Sale*” (2019) en la región central. Además, cabe señalar que es emblemático la aparición de este objeto en el trabajo artístico de la nigeriana Teni, que como ya se mencionó, busca romper con estereotipos de género y ella ha utilizado la motocicleta como un símbolo de empoderamiento transgrediendo la línea entre lo que se considera masculino y femenino.



*Ilustración 7. Teni The Entertrainer. Fotografías por Baingor Joiner. Fuente: Vogue*



Así, los objetos que se proyectan en videos musicales pueden tejer redes de significado que generan un sentido colectivo de pertenencia a una localidad o a una delimitación regional o continental. Por otro lado, los objetos, lugares y personas proyectados tienen la intención de construir el sentimiento de familiaridad a través del entretreído con la música. En el momento en el que Jul selecciona sonidos y melodías al *highlife* ghanés hace una clara referencia a un conjunto de experiencias sonoras compartidas en las personas de dichas comunidades. Ambas cuestiones serán un posicionamiento político y cultural frente a la concepción de la abundancia, como veremos a continuación.

## **2. Posicionamiento lírico y visual frente a la abundancia**

La palabra *nyafunyawfu*, cuya raíz es *nyafu*, en yoruba significa plenitud, abundancia. Esta palabra llegó a las iglesias cristianas en Ghana que, como demuestra Frimpong (2012), es un espacio idóneo para la apropiación de algunas palabras igbo y yoruba. En ese contexto,

*nyafunyawfu* implica la abundancia divina, la abundancia de Dios, que se traduce en otros contextos como abundancia financiera. El término abundancia tiene una fuerte relación con la plenitud en dos sentidos: por una parte, implica “la capacidad cognitiva relacionada con el mundo físico, tiene el potencial de ampliar enormemente nuestra comprensión de la dinámica humano-material a largo plazo.” (Smith 2012, 29). Por otro lado, esta dinámica del ser humano con la materialidad implica una capacidad de desarrollo espiritual que implica una búsqueda de la abundancia. Así, aunque la palabra abundancia es de origen latín, en otras regiones del mundo, incluidas las africanas, dicha concepción de la relación humano-materia se ha desarrollado sin usar la misma palabra (Smith 2020).

*Nyawfu Riddim* es un ejemplo de la contribución que hacen las juventudes africanas a la concepción de la abundancia desde los productos audiovisuales en dos sentidos: el visual y el lírico. La canción habla sobre la relación que establece un joven con el dinero, que representa la materialidad, y cuyo intermediario es un pastor, que representa un aspecto de la espiritualidad. Debido a que la letra no está disponible en medios digitales, el artista ghanés de afrobeats Lex Wani, radicado en Accra, me ayudó a traducir la letra escrita en lengua ewe:

“Él [Worlasi] está hablando de dinero. Pero también usa *nyawfu* que es plenitud. La letra dice: hay mucho dinero y de cualquier manera, tengo que conseguirlo. El pastor me preguntó cuál es mi problema y yo le dije que son problemas de dinero. Haré cualquier cosa para conseguir lo que soy (dinero). Y luego repite “nyafunyawfu” que es muy pegajoso: abundo, abundo, abundo.

La traducción de Lex Wani nos ayuda a comprender que la concepción de la abundancia en esta canción no se limita a la cuestión material y que rebasa la dicotomía abundancia-escasez que ha predominado en los estudios económicos clásicos (Smith 2012, 29-30); sino que, como señala Smith, implica la habilidad de reconocer y evaluar la abundancia de acuerdo a las actividades incentivadas por los individuos con aquellas que son motivadas por lo político. Es en este contexto que el video musical señalado hace una contribución importante a las formas

de reconocer y evaluar qué implica la abundancia en los contextos africanos, particularmente los de la región occidental, desde las prácticas creativas de visibilidad a lo cotidiano.



*Ilustración 8. Portada video musical "Nyafu Riddim". Fuente: YouTube*

Dicho esto, el segundo posicionamiento que le da forma a la abundancia es lo visual: el juego que existe entre lo grabado, la cámara, el camarógrafo y el editor. La cámara, como un dispositivo de poder, puede tener diferentes roles de acuerdo a la narrativa en cuestión. En este caso, *Nyafu Riddim* propone un rol voyeurista que se inserta en un nuevo paradigma de representación audiovisual donde todo es susceptible de convertirse en un objeto de una mirada, mirar y ser mirado, la búsqueda de la exposición tanto del objeto como de quien lo filma (Sanabria 2008, 2). La cámara en este video es un dispositivo que le da la posibilidad al espectador de ser un testigo de lo que acontece día a día en las realidades de estas ciudades pero que no deja de ser una selección previamente hecha y editada: calles, trabajadores, mujeres cocinando, niños y adolescentes jugando, mercados, juegos tradicionales, motocicletas, pescadores, barcos, asfalto, arena, agua, polvo, fuego, plástico, madera, manos, cabellos y múltiples ojos.

Así, la frase “esto es África, en la famosa canción de Shakira que presentó la Copa Mundial de Fútbol en Sudáfrica (2010) y que además tomó de la música de Camerún puesto que *waka waka* es un saludo que hacían los soldados cameruneses en la Segunda Guerra Mundial. Así, este posicionamiento de la artista colombiana resulta ser radicalmente desapegado a las formas de ver, sentir y pensar en las comunidades africanas, es desplazada de las músicas populares globales por el planteamiento colectivo de *Nyafu Riddim*, y en general los artistas de afrobeats: “esto somos nosotros”, o en todo caso, “esto soy yo representado en los ojos, las manos y la tierra de los que habitan mi espacio”. La abundancia vista desde estos términos tiene una fuerte conexión con otros trabajos de artistas de afrobeats, lo cual potencializa la intertextualidad inherente, como veremos a continuación.

### **3. La abundancia en los afrobeats: conexión entre el dinero y la espiritualidad**

En la música de afrobeats constantemente se hace referencia visual y lírica al dinero como una fuente de abundancia que involucra un punto de vista espiritual y religioso contextualizado en el cristianismo como muestra la canción *Nyafu Riddim*. En ese sentido, el video musical “*Only me*” (2024) desató una serie de críticas por haberse “burlado del cristianismo”, pues aparecen bailarines portando albas que son utilizadas por los sacerdotes. Los bailarines derrochan el dinero mientras cantan el estribillo “we get money” una y otra vez. Si bien la letra parece tratar sobre alguien que sólo quiere vivir para sí mismo, el vídeo podría verse como una sátira sobre predicadores carismáticos (BBC, marzo 2024). La confluencia entre cristianismo y la abundancia material, explícitamente representada en el dinero, es algo que Asake, artista que produjo esta canción, proyectó en el video, pero es una constante en las canciones de afrobeats y que ha tenido críticas por ser un enfoque capitalista, comercial y alineado con los intereses del sistema económico hegemónico. No obstante, resulta clave comprender cómo es que la abundancia material se configura dentro de los discursos cristianos para observar la

construcción de discursos identitarios en los afrobeats, los cuales se caracterizan por el sincretismo de prácticas y creencias tanto tradicionales como monoteístas. Esto puede reflejarse en letras que combinan elementos de diferentes tradiciones religiosas o en videoclips que presentan simbolismos religiosos diversos que entetejen significados en torno a lo espiritual.

Este es el caso del video musical “*It is what it is*” (2022) del nigeriano Adekunle Gold (n. 1987). En la versión de YouTube, esta canción abre con un poema en formato de las tradiciones yoruba acerca de la grandeza de los reyes en estas comunidades. En este caso, el artista utiliza el recurso poético yoruba como apertura de una canción que habla de espiritualidad en el contexto de la pandemia de COVID-19. En el video de la canción, se puede leer la traducción de yoruba a inglés:<sup>9</sup>

“Tú vienes de la realeza, del linaje de los reyes. El gran hijo de Moronfolu. Adenkule no puede ser perturbado ni tampoco irritado. Caminando su propio camino, teniendo su propia gracia. Hijo de un guerrero, tú eres un guerrero. No les prestes atención. Hijo de Moronfolu no prestes atención, no quieres pedazos de drama porque tú eres un rey. No prestes atención a los perturbadores”

Este tipo de canciones nos permiten entender que la concepción de la abundancia se transforma de acuerdo a los intereses de los *performers* y sus comunidades, quienes demuestran hacer un juego constante entre los recursos materiales y simbólicos para obtener una interpretación de la plenitud que apela a distintas experiencias cotidianas de los jóvenes que han sido estigmatizadas e infravaloradas. La representación visual y lírica de la abundancia permite, a su vez, establecer conexiones espaciales con otras comunidades de jóvenes fuera del

---

<sup>9</sup> Traducción propia del inglés al español con los subtítulos que se encuentran en el video oficial de la canción. Consultado el 5 de mayo de 2022 en: <https://www.youtube.com/watch?v=fgNKzf92gNo>

continente, lo que potencializa las intertextualidades inherentes de los productos audiovisuales, como veremos en el siguiente apartado.

### **C. *Tembisa*: vinculando los espacios de la africanidad**

Otro aspecto sobre la plenitud que los afrobeats han propuesto en sus videos musicales en la vinculación de espacios interregionales mediante la circulación de elementos visuales y sonoros que actualizan los imaginarios colectivos sobre África. En efecto, las canciones de afrobeats van ampliando el radio de incidencia dentro de la región occidental del continente africano como de otras regiones, particularmente la del sur y la del este. Así, los videos musicales han funcionado como un producto cultural que cataliza las conexiones interregionales africanas a partir de narrativas audiovisuales comunes. En ese sentido, la configuración espacial del continente, más allá de ser una cuestión dada de facto por cuestiones raciales o delimitaciones geográficas impuestas, se da por las interacciones lingüística, sonora y visual que las juventudes en África establecen a través de los videos musicales y que dan visibilidad a localidades marginadas en diferentes regiones africanas.

La canción *Tembisa* (2020) de Juls y el sudafricano Aymos es un ejemplo representativo de esto y es un referente para entender cómo las narrativas audiovisuales de los afrobeats inciden en la configuración de imaginarios colectivos de África basados en las experiencias locales de los jóvenes y, al mismo tiempo, les brinda la oportunidad de tejer redes de colaboración creativa para incidir en el mercado internacional. Con base en estas consideraciones, aquí argumentaré que la plenitud no solo implica una búsqueda espiritual y material personal, sino que conlleva una congruencia con la percepción y el sentir de los otros que no necesariamente están delimitados por fronteras etnográficas, lingüísticas ni nacionales, ni tampoco por un *a priori* basado en el color de piel o el lugar de origen de los individuos. Más allá de todo esto, el sentido de pertenencia a África y sus comunidades desde la concepción

de plenitud estará guiado por la espacialidad de los afectos y las memorias que los jóvenes exploran con mayor recurrencia en los videos musicales y que permiten expandir las redes de significados a un alcance interregional y global.

### **1. La espacialidad de lo afro en los *beats***

“*Tembisa*” nos muestra elementos narrativos audiovisuales que son muy parecidos a “*Nyafu Riddim*”: rostros, lugares públicos, trabajadores, grafitis, casas, tecnología abandonada, juegos, los jóvenes, las infancias e incluso aquí suman un elemento poco moral ante la mirada monoteísta conservadora: la marihuana. De manera similar al video anterior, el espacio, y los elementos que se colocan en él, tiene un rol narrativo. No obstante, aquí se destaca la capacidad de vinculación social a través del desplazamiento por espacios fuera de África occidental y de generar una narrativa compartida entre ambas esta región y la región del sur a través de la lengua zulú, la letra de la canción y los visuales del espacio.

Por otro lado, aunque también la cámara tiene una posición voyerista en el sentido de hacer al espectador un testigo de las realidades del sur del continente, también tiene un rol que cuestiona las narrativas románticas que se han construido en torno a África. Dicha romantización se puede observar en algunos planteamientos panafricanistas y africanistas del siglo XX, en donde el planteamiento epistemológico que parte de una verdad asociada a un paradigma racial (Mudimbe 1994) que unifica todos los intereses de las comunidades africanas y diaspóricas en un solo y verdadero *habitus* afrocéntrico (Adeleke 2009).

En este contexto, la romantización de las músicas africanas creó una camisa de fuerza para las nuevas expresiones musicales del siglo XXI en donde se asumen no cumplen con el objetivo de “concientizar” a las clases obreras de las prácticas coloniales del sistema capitalista global. No obstante, en videos musicales como *Tembisa* podemos observar que existe un replanteamiento en torno a lo afro que explora las relaciones entre las poblaciones juveniles y

los espacios que habitan y comparten no solo a nivel local, sino continental, a través de lo visual pero también de lo lingüístico. Esta canción representa una colaboración potencial en términos de la posibilidad que existe de compartir un mismo espacio creativo que puede ayudar a la visibilización de las prácticas musicales de artistas menos favorecidos en el mercado internacional. Así, la exposición de la lengua zulú en esta canción muestra cómo las redes de significados implican redes de colaboración creativa que le dan orden y sentido al espacio geográfico africano, como veremos enseguida.

## **2. Espacios y vinculaciones sonoras**

“Tembisa” es una mezcla sonora de las percusiones orgánicas que crea Julz a partir de diferentes instrumentos y elementos musicales del highlife, experimentando en un género que no es de África occidental y que poco a poco ha ganado reconocimiento de las industrias globales: el amapiano. Esta experimentación dio como resultado esta y otras canciones de Julz como “*Soweto Blues*” (2020) y “*Love me*” (2021) y que ha llevado a los artistas sudafricanos, nigerianos y ghaneses a hacer numerosas colaboraciones en los últimos años, demostrando así un fuerte interés en generar un intercambio artístico audiovisual.

En el video musical de Aymos y Julz, la cámara nos permite recorrer las calles de Tembisa pero también lugares privados como una casa y un estudio de pintura. El personaje principal es Aymos quien recorre lugares de esta ciudad y quien se encuentra con otros personajes y objetos. Tanto la canción como los visuales, muestran una intención poco convencional en el espectro de los afrobeats puesto que en la narrativa audiovisual no predomina un gozo estereotipado o una alegría inmediata como en otras canciones y videos de este género, sino que se asocian los espacios a una suerte de nostalgia. Esto se puede interpretar por los movimientos de la cámara cuando transitan los lugares, los cuales son lentos y tienden a enfatizar ciertos detalles de los objetos.

La emotividad nostálgica de este video también se encuentra en la selección de los lugares, los cuales no son abrumadoramente concurridos y folklóricos, como suele suceder en algunas fotografías y videos de espacios comunes en África: calles estrechas entre casas, cuartos con fotografías, cuadros de pinturas, una salida al mar que nunca se transita, un camión abandonado y una choza pequeña al inicio del video. Elementos que serían poco atractivos ante el ojo turista que busca encontrar la exotización de la otredad. La proyección de estos espacios, está acompañada de una fuerte gestualidad que tiene el cantante Aymos, mientras la letra de la canción dice que solo quiere divertirse, relajarse un poco, no obstante la proyección de los espacios no responden a una narrativa convencional de este tipo de letra. Los rostros de las personas filmadas aparecen como poco expresivos y estáticos, efectos que la cámara y la edición logran reduciendo la velocidad de reproducción. Por otro lado, el formato de video que se utiliza es  $1280 \times 720$  píxeles, el cual es ligeramente más angosto que el formato estándar de YouTube pero que crea la sensación de estar viendo tras una ranura angosta la vida que acontece en estos espacios, sucediendo despacio y con acercamientos profundos a una localidad fuertemente marginada en Sudáfrica.

### **3. Visibilizar localidades marginadas**

La interconectividad musical y cinematográfica entre ambos artistas es muy explícita: una forma de narrar sonora y visualmente, como Juls lo hizo en África occidental, la llevó a un lugar que no es tan conocido, como Lagos o Accra, y que resuena con otra musicalidad: Tembisa, una villa sudafricana que se formó en 1957, bajo la administración del ayuntamiento de Germiston, donde se supervisó la reubicación forzosa de personas negras desde lugares considerados en áreas blancas, como Dindela, Tikkieline, Phelindaba y Modderfontein. Es el segundo municipio más grande de la provincia Gauteng, después de Soweto. Una canción que narra audiovisualmente esta localidad demuestra el importante intercambio que existe entre

regiones africanas que sobrepasa lo musical y que modifica aquello que se entiende como “afro” a través de la proyección de espacios. Esta propuesta audiovisual constituye un ejemplo de la innovación de conceptos que surgen en los videos musicales para referirse a África desde un espectro emocional diverso y profundo que surge en un espacio con una historia compleja en las relaciones interraciales que históricamente se han desarrollado en Sudáfrica.



*Ilustración 9. Plano secuencia del video musical "Tembisa", minuto 1:39. Fuente: YouTube*

Ayos nació en Tembisa y el hecho de colaborar con Juls le permitió darle visibilidad a su lugar natal y su lengua. La letra también habla de disfrutar el momento, pero los visuales no implican una búsqueda desahogada de fiesta. Ayos, como personaje principal, es un cuerpo que transita muchos espacios como un explorador poco expectante y, en todos ellos, se busca a sí mismo: en los objetos y en las personas, en los niños y animales que le acompañan. Poco lujo se representa en este video mostrando que no todas las canciones creadas por artistas de afrobeats están obsesionados con la materialidad excéntrica. Por otro lado, varias emociones son mostradas en los rostros humanos, creando y exponiendo un diálogo interno que atraviesa

cuerpos y espacios, y con todo, no hay una resolución al final en la historia, solo un grupo de niños y jóvenes caminando hacia el horizonte.

El video de “*Tembisa*” es un aporte desde la música y los audiovisuales a las reflexiones en torno a la concepción del ser humano y su emotividad que conecta regiones e ideas filosóficas africanas. En el sentido que planteó Achebe la noción de plenitud, en los pensamientos zulu existe una premisa del grupo étnico nguni: *umuntu ngumuntu nga bantu*, que se traduce aproximadamente como "yo soy porque nosotros somos" (Banda 2020). Aquí, la esencia y la materia tienen una relación dialéctica entre formas de ser y su manifestación cuyo fundamento del ser (*be-ing*, el verbo ser en gerundio) es el movimiento que cristaliza en formas particulares de organización social, religión, ley y arte (Ramosé 1999, 36). Este video propone una síntesis filosófica de dos planteamientos, desde las comunidades igbo y las zulú, que involucran las prácticas artísticas como las músicas y las danzas.

En efecto, en este producto audiovisual los *performers* hicieron un posicionamiento filosófico frente a la plenitud que implicó una sumisión del *performer* al espacio que le rodea y a los cuerpos que le acompañan. Los cuerpos son en ese sentido un objeto que se filma para darle textura y sensación emocional a los videos musicales, como veremos en el siguiente apartado.

#### **D. Òròkòrò: testigos de la sensibilidad corporal**

La plenitud expresada en los afrobeats también está relacionada a las sensaciones corporales que, a su vez, inciden en los parámetros de belleza que las juventudes africanas negocian en sus productos audiovisuales. En este marco, los videos musicales de afrobeats son un posicionamiento contestatario ante los parámetros de estética visual que se han impuesto desde las narrativas visuales de los nortes globales pues se proyectan cuerpos desde una óptica que legitima formas de percibir la realidad a través del cuerpo. En una entrevista para El País, la

bailarina y coreógrafa Patience Jame afirmó que esta actitud contestataria es una herencia de la propuesta artística de Fela Kuti, ya que él es quien inspira la corporalidad de los bailarines contemporáneos como ella, quienes retoman la forma en qué se presentaban: la que bailaban, los movimientos, que representan una afronta a los sistemas machistas dentro de las industrias de música en África (El País, 2018). Esta declaración impulsa un criterio hacia la concepción de la belleza, que no depende únicamente de cómo se ve, sino que configura las sensaciones emocionales y reflexiones filosóficas que conmueven el hecho de ver cuerpos distintos y enérgicos en movimiento dentro de performances.

En este apartado, se desarrollará el argumento de que la presentación visual de los cuerpos conlleva una sensorialidad construida en comunidad y explorada a nivel personal que impacta en la creación de discursos identitarios y los imaginarios colectivos de África. Un ejemplo de este tipo de planteamiento lo encontramos en el video musical “*Òròkórò*” (2024) del nigeriano Mr. Eazi y la artista beninesa Angélique Kidjo, quienes hacen un planteamiento corporal a la plenitud desde la concepción de la gratitud. En ese sentido, la belleza corporal proyectada en el video musical da cuenta de formas de concebir la humanidad a través de la composición de la imagen visual: disposición y juego con el espacio, experimentación visual con texturas, colores e iluminación, así como las sensaciones emocionales que conectan con la afectividad y la gratitud de ser y estar en un tiempo-espacio determinado.

### **1. Plenitud como movimiento corporal: la negociación de la belleza**

“*Òròkórò*” es un video musical que propone una narrativa de experimentación visual y espacial para darle sentido a la belleza y, por ende, este producto audiovisual se posiciona como una afronta ante las narrativas visuales que exotizan los espacios y cuerpos africanos como algo fuera de lo común, extraordinario. La belleza, la legitimación de estéticas corporales, es sin

duda una arena que traspasa cuestiones de género, etnia y clase social que es imposible generalizar en todo el continente africano.

No obstante, Diana-Abasi Ibanga hace un balance sobre diferentes trabajos que analizan la concepción de la belleza en contextos africanos y concluye que la belleza significa que todo lo que se juzga bello no debe ser socialmente discordante, sino que también debe mejorar el equilibrio comunitario. La concepción funcional de la belleza es implícitamente relacional y debe servir para conducir a algún propósito. Para ella, lo bello es una doble realidad: la belleza interior y la belleza exterior (Ibanga 2017, 259). En efecto, como bien afirma John Mbiti, la armonía y la unicidad son dos conceptos claves y entrelazados que son parte del sistema conceptual simbólico de la plenitud en algunas filosofías africanas. La unicidad se expresa, de acuerdo con lo anterior, en el creador y la creación que están en un mismo plano, donde no hay diferencia entre tierra y cielo, vida y muerte, sino que los seres cohabitan un universo que tiene diferentes manifestaciones energéticas (Mbiti 1970, 20).

Esto nos permite entender que los videos musicales de afrobeats no solo denotan las características físicas de un deber ser que responde a los contextos de las juventudes africanas, sino que construyen un planteamiento filosófico en torno a la plenitud desde la congruencia entre el ser individual y los seres que comparten los espacios en un devenir constante. En este marco, los videos musicales de afrobeats promueven la sensorialidad que existe tanto en el *performer* como en el espectador que se comparte y construye en conjunto a través del movimiento corporal: presentan los cuerpos desde una interpretación visual y sonora de la humanidad que parten de la apreciación de las diferencias y similitudes, como se señaló anteriormente.

De acuerdo con esto, el video “*Òròkòrò*” presenta los cuerpos en relación con la cámara, la cual tiene una posición distinta a la del ojo voyerista que mira a través de una ranura, tiene la posición de interlocutor a través de la interpretación de la composición de la imagen

mediante el juego de espacios, cuerpos iluminación que brindan sensaciones emocionales con base en texturas. Esto se puede identificar en la intencionalidad de los *performers*, la cual es radicalmente distinta a los videos musicales anteriores, ya que su corporalidad y gestualidad rompe constantemente la cuarta pared, es decir, hay una interacción directa con quien los observa, se saben observados y al mismo tiempo observan a través del lente de la cámara. Además, la estética corporal de los bailarines y los cantantes permite darle otra interpretación visual a las ceremonias religiosas en contextos africanos que permite trascender la dicotomía civilización-barbarie y el prejuicio de que los rituales son una manifestación de la “vida oscura y penumbras de la inhumanidad que los retiene en caprichos mítico-religiosos” en palabras de Hegel (Hegel 1980, 186).

Es así como la plenitud, la relación entre el yo y el otro, se configura como un posicionamiento corporal a través de los movimientos y la gestualidad que es cuidado armoniosamente en términos visuales. La armonía que implica una invitación al devenir continuo de la existencia (Ramose 1999, 43–44). Las coreografías proyectadas muestran la clara intención de tener una sensación armoniosa tanto con el sonido como los visuales. En ese sentido, este video propone la imagen audiovisual como un potencial narrativo que trastoca y actualiza los imaginarios del género, la clase social y la etnicidad a partir del control del espacio en un estudio de grabación. Si bien también encontramos planos secuencias en lugares abiertos, estos no son el eje articulador del video, el control de los elementos del espacio y su visualización es, de hecho, parte del concepto audiovisual que se expresa aquí.

Este video musical es un ejemplo de cómo los artistas de afrobeats explotan el potencial narrativo a partir de la composición visual de una imagen para dar cuenta de un discurso identitario que explora los límites de las características físicas y se atreve a tocar el plano minimalista de dicha composición, es decir, circular elementos mínimos pero suficientes para dar cuenta de un posicionamiento político y filosófico sobre el cuerpo. Lo anterior está

fuertemente fundamentado en la idea de la gratitud espiritual, cuestión que se verá en el siguiente apartado a través de la lírica de la canción.

### **3. La gratitud: la composición desde la estética corporal**

La palabra *òròkórò* en yoruba significa “testigo” y en la canción está vinculado a los testimonios de Dios y al sentimiento de gratitud que de estos emanan, una temática que, como se observó en el capítulo II, tiene una fuerte presencia en los afrobeats. Esta palabra también tiene una acepción que refiere a una planta medicinal que se utiliza para la resequedad en el cuero cabelludo de los niños (Ajao, Mukaila, y Sabiu 2022), lo cual tiene una estrecha relación con la propuesta visual y corporal del video puesto que incide en los estándares de belleza que en la música se imponen desde los nortes globales. Así, la canción representa un testigo y una medicina tradicional que cura la salud corporal de las poblaciones en África occidental.

En la letra de la canción es recurrente la vinculación entre el dinero y Dios, entre la abundancia material y la espiritual que se expresa a través del agradecimiento a las fuerzas espirituales que regulan la energía de los espacios. Sin embargo, esta espiritualidad tiene un fuerte contenido visual puesto que el video constituye una reinterpretación de los rituales en las comunidades que practican vudú en Benín. De acuerdo con el director del video, Thomas Leloup:

“El concepto trató de explorar la relación entre la espiritualidad y lo icónico. [...] Toda la dirección artística estuvo inspirada en la estética vudú en Benin, el país de donde es originaria Angelique. Durante mi investigación descubrí Ouidah como lugar espiritual de la cultura vudú y como puerto desde el cual fueron llevados muchos esclavizados africanos en el siglo XVII. Los colores y las posiciones de las personas al final están inspirados en la vestimenta tradicional, referencia a la esclavitud y las mujeres guerreras: Las Amazonas de Dahomey.” (Leloup 2024).

La explicación del director nos muestra que el video musical fue una reinterpretación y una recontextualización de las prácticas religiosas en África occidental, particularmente en Benín, a través de la intención lírica de los artistas. En la letra de la canción, se escucha un diálogo entre los cantantes y Dios que es intermediado por el observador a partir del rompimiento de la cuarta pared. Entonces el diálogo es realizado entre los *performers*, la figura simbólica de Dios y los espectadores.

La gratitud que manifiesta la letra de la canción, entonces, se retroalimenta de tres miradas e implica una regulación de la energía que se presenta como movimiento que se presenta de manera contrastada en los planos secuencias: hay algunos que son acelerados y otros ralentizados. Es así que la propuesta visual del video alude a que el movimiento no necesariamente tiene que ser rápido para denotar una energía alta, todo lo contrario, en la lentitud de los movimientos se encuentra la profundidad de la experiencia y esto es lo que expresa la canción en términos líricos:

<b>Inglés Pidgin de Nigeria:</b>	<b>Español:<sup>10</sup></b>
Giving thanks 'cause everything in order	Dando gracias porque todo está en orden
Thank you Lord for giving manner	Gracias Señor por abrir caminos
Only peace wey I desire	Sólo la paz deseo
As an old soldier	Como un viejo soldado
I no retire	No me retiro
Thousand years I go still dey fire	Mil años voy todavía en el fuego

En este pronunciamiento encontramos que la lentitud de la vida cotidiana es lo que da desarrollo espiritual y material conectándose con las formas de expresar y manejar la energía

---

<sup>10</sup> Traducción propia.

corporal y visual expresados en el video musical. Al mismo tiempo, el planteamiento se relaciona con formas de pensar y sentir la realidad de otras regiones africanas. Por ejemplo, en la lengua suajili existe el proverbio “*haraka haraka, haina baraka*” que se interpreta como “si es muy rápido, no hay bendición”. Asimismo, tiene un fuerte impacto en los *performers* de la región este de África, ampliando y profundizando las redes de significados que se tejen en los afrobeats.

Con base en estos planteamientos, podemos identificar que la concepción de la belleza corporal en ciertos videos musicales de afrobeats cuestionan los valores de referencia en los imaginarios occidentales y, además, hacen uso de la composición visual para reinterpretar las imágenes de los cuerpos africanos los cuales han sido, en palabras de Mudimbe, retratados en el siglo XIX en los estudios antropológicos bajo un orden discursivo europeo moderno que toma como referencia la corporalidad y estética blanca (Mudimbe 1994). En este sentido, existe un planteamiento contestatario hacia la plenitud (visual, lírico y corporal) que se gesta en los videos de afrobeats y que son unificados mediante el espectro sonoro de las canciones, como analizaremos en el último apartado.

### **E. *It's plenty*: el sonido de las celebraciones contestatarias**

La plenitud está íntimamente relacionada a la capacidad de goce de las personas y de satisfacción con aquello que logran personal y colectivamente. La forma en cómo se transmite el goce en los afrobeats es predominantemente auditiva, logrando que jóvenes de África y del mundo puedan sincronizarse a los *beats* que productores y artistas generan en conjunto, como se señaló en el capítulo II. Esta capacidad de construir colectivamente las formas de celebración y de satisfacción ha sido duramente criticada, llevando a los afrobeats a ser catalogados como música comercial, de entretenimiento y sin un mensaje profundo, apolítico. Lo que dichas críticas buscan borrar sin éxito es la transformación misma de las relaciones sociales,

económicas y culturales a través de los sonidos que en los afrobeats se ven potencializados por las prácticas creativas audiovisuales que fueron anteriormente desarrolladas y que tienen un fuerte impacto en la construcción de discursos identitarios de lo afro.

¿Qué tan apolítico es un mensaje de celebración en contextos de marginalización sistemática hacia las juventudes africanas? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de los sonidos que se crean digitalmente integrados a letras, cuerpos y espacios que buscan explorar diferentes experiencias de la vida humana? Este apartado está dedicado a la última dimensión que es, quizás, una de las más polémicas en el espectro de lo audiovisual: el sonido que constituye el fundamento mismo de la búsqueda de satisfacción personal y colectiva a través de prácticas musicales que satisfagan intereses de diferentes comunidades de jóvenes a través del continente africano.

Un ejemplo de ello es el sonido de Burna Boy en su canción “*It’s plenty*” (2022), que se puede traducir como “está lleno” o “es suficiente” y quien recurre a un juego entre la comunidad y el individuo desde el punto de vista de la persona, desde la posición de la singularidad y recurriendo a palabras y acciones mal recibidas por la moral pública: la vida de una estrella musical, fiestas, alcohol, marihuana, bailes que se interpretan como “sexuales”, vestimentas excéntricas, entre otros. La canción “*It’s plenty*” nos servirá de referente para analizar la cuestión de lo político detrás de los sonidos de la celebración que se convierten en celebraciones contestatarias cuando se observa lo que hay detrás de las canciones y las mismas críticas hacia los afrobeats.

### **1. Crítica de la crítica: la celebración es política**

La libertad con la que Burna Boy explora sus narrativas musicales ha sido fuertemente criticada no solo por hablar de temas tabú, sino por utilizar música tradicional de Nigeria en sus canciones. Sobre todo, él es acusado de “robar” elementos musicales de géneros anteriores

como el fuji y el jújú. Así, el músico Igw Remi Aluko señaló que Burna toma elementos vocales de la música fuji y lo pone en sus coros, lo que le ha dado la fama, autenticidad y popularidad dentro de la escena de los afrobeats. Lo que esta crítica no toma en cuenta es que quizás la decisión de basarse en estos géneros populares tiene que ver con las formas en que las comunidades en Nigeria entienden la celebración y la plenitud.

A este respecto, Forrest (2024) hace un breve recuento histórico del género fuji en Nigeria, señalando que el fuji tiene sus raíces en la música yoruba wéré, un estilo musical de improvisación interpretado por musulmanes durante el Ramadán con el fin de mantener a los musulmanes yoruba despiertos para comer Sahur antes del amanecer. De acuerdo con el autor, esta música fue caracterizada por sus temas de celebración antes de la independencia de Nigeria. Posterior a esto, el fuji se convirtió en un género para hablar de política y asuntos sociales, siendo asociado con las clases bajas que hablaba sobre la opresión que las comunidades musulmanas sufrieron en manos de la élite gobernante. No obstante, a partir de los años dos mil surgieron artistas que lo retomaron Wasiu Alabi Pasuma que incorporó el hip-hop estadounidense y la jerga inglesa al sonido Fuji. (Forrest 2024).

De esta manera, vemos que Burna Boy si bien puede hacer un planteamiento aparentemente “sin sentido” a través de sus letras, también se puede interpretar como una remasterización filosófica de la idea del individuo y su comunidad, en cuyo caso, la premisa de la plenitud es asegurar, en palabras de Okorie (2022), la celebración como la libertad de elección, puesto que esta elección no es fortuita, sino que se fundamenta en la búsqueda de la abundancia material y espiritual que no tiene el criterio de “africano” y “occidental” sino que incorpora ambos aspectos en un modo de vida que se representa en la narrativa de un hombre poderoso que se adapta a distintos contextos socioeconómicos y que tiene la bendición de los espíritus.

## 2. La vulnerabilidad del individuo frente a la sociedad

Por otro lado, otra cuestión crítica para el entendimiento de la plenitud es la posición desde donde habla Burna Boy, la cual es predominantemente individual e incluso se representa menos vulnerable que otras expresiones audiovisuales de los afrobeats. Es decir, Burna no crea una romantización del colectivo, todo lo contrario, su posicionamiento es una afrenta para incomodar a quienes no piensan en cierto sentido como él. La capacidad de cuestionar los parámetros y normativas sociales utilizando lenguajes altisonantes es lo que ha permitido al artista a través de sus letras un planteamiento fuertemente político. En consecuencia, cabe preguntarse ¿a quién le molesta dicha forma de hablar y por qué? ¿Qué tipo de lenguaje oral se quiere establecer como un estatus quo dentro de las comunidades de jóvenes africanos? Para atender estas preguntas, veamos la letra de la canción *It's plenty*<sup>11</sup>:

### Inglés pidgin de Nigeria:

### Español:<sup>11</sup>

Gbe mi trabaye, make you no dey shalaye

Déjame intoxicarme y deja las excusas/explicaciones

I don't want nobody to give my matter K-leg

No quiero que nadie venga a complicar las cosas.

For this life I dey, I want to be celebrated

En esta vida yo soy, quiero que me celebren.

Don't wanna waste my days, I want to spend them on enjoyment

No quiero desperdiciar mis días, quiero gastarlos en disfrutar

*Trabaye* es una jerga común entre los jóvenes en Nigeria que significa drogarse con marihuana.

Por otro lado, *K-leg* es un modismo en el inglés pidgin de Nigeria para demostrar una condición en la que las piernas se curvan hacia adentro y hacen las cosas innecesariamente más difíciles.

---

<sup>11</sup> Traducción propia tomando en cuenta notas que se hicieron en redes sociales y sobre todo la página de internet especializada en letras de canciones de *Genius*. Consultado el 12 de enero de 2024 en: <https://genius.com/Burna-boy-its-plenty-lyrics>

En la canción, la letra habla constantemente de lujos y fiestas, mientras que muestran gente bailando eufóricamente, y Burna, el personaje principal, es la estrella al que todos siguen en conciertos y en la calle. Además, Burna Boy reflexiona sobre el hecho de que por mucho que lo intente, parece que no es suficiente para complacer a todos. Confiesa no saber expresar su amor sin equivocarse, pero puede comprarle a alguien un reloj caro. Él afirma que, aunque sea una persona “exitosa”, en términos de riqueza y fama, todavía enfrenta críticas y juicios.

Aquí podemos observar que si bien en el video musical Burna tiene una comunidad específica la cual comparte valores éticos y estéticos de la celebración con él, no refiere una idea romántica de la colectividad, sino que impone sus intereses como individuo ante la gente que le rodea. Este es quizás uno de los planteamientos más criticados en la música de afrobeats, y por ende ha sido catalogada en algunos medios como música “superficial” y orientada al consumismo sin cuestionar que implica el mero hecho de celebrar. Un análisis más detallado sobre esta cuestión de Ihuoma Okorie (2022) muestra que:

“[...] el concepto de celebración entre los individuos de la sociedad (nigeriana en particular) depende en gran medida de la elección de cada uno, a diferencia de la noción popular que afirma que la vida de los africanos es una celebración perpetua. Esto se debe a que la motivación para celebrar tiene que venir desde dentro. Además, la elección de celebrar perpetuamente se hace en función de las situaciones de la vida.”

El planteamiento de Okorie es fundamental para reconocer que la celebración no es apolítica, en tanto es un acto enajenado que “imita la realidad”, alejándose de la “verdad objetiva” en términos platónicos. La celebración es una decisión, como bien afirma Okorie, y como toda decisión, implica un posicionamiento frente al entorno social, político y económico. (Okorie 2022, 252).

Ahora bien, el posicionamiento de Burna en “*It’s plenty*” está relacionado con la plenitud y la espiritualidad que también encuentra sus raíces, en los pensamientos, religiones y prácticas musicales indígenas africanas. De acuerdo con Mwakabana (2002, 17-18), la espiritualidad en ciertas religiones africanas a menudo significa la búsqueda de la libertad de las influencias negativas o protección contra las fuerzas del mal o liberación de circunstancias que niegan la vida (*k-leg* en la letra de la canción). La espiritualidad forma de rituales de reconciliación, así como de separación. Todo esto afirma que vivir como africano es vivir en y con el mundo espiritual. [...] que Dios y el mundo de los espíritus participen de nuestra dimensión humana, que afirma la unidad de la vida [...] la buena vida es aquella marcada por el poder de procrear, mediante buena vista, buen oído, buena salud, riqueza y prosperidad para asegurar el valor y la dignidad personal.” Esto está presente en varias canciones de afrobeats. Un ejemplo de ello es “*Poverty*” (2019) de Yemi Alade quien en su canción expresa una suerte de oraciones que buscan el favor de las fuerzas vitales para atraer la prosperidad material.

Un aspecto igual de polémico es el uso de sustancias naturales para conectar con energías espirituales, la cual también ha sido documentada en África como parte de prácticas rituales, para asegurar un conocimiento personal y colectivo, y llevado al ámbito de las músicas populares africanas. Bien conocido es que artistas como Fela Kuti las utilizaron para crear un posicionamiento político frente al *status quo* militar del Estado moderno nigeriano. En varias canciones, Burna Boy explora una narrativa que integra la capacidad económica, la cuestión de la ebriedad, con aspectos de religiones “tradicionales” para crear un discurso en torno a la celebración, el derecho a celebrarse así mismo, como una muestra de plenitud existencial.

### **3. La celebración contestataria**

Con base en estos apuntes críticos sobre distintas temáticas en los afrobeats, la celebración no es, como señalan, una posición apolítica. Los mensajes de las canciones muestran un cambio

de paradigma en torno a la política y como se manifiesta en las sociedades contemporáneas. La celebración contestataria es un término que puede ayudar a observar que en los afrobeats es una manifestación poderosa para abordar temas sociales y políticos que atañen a las comunidades juveniles de manera creativa y accesible. Lo que cambia constantemente es la forma de abordar cuestiones políticas, el lenguaje que se utiliza, los recursos sonoros y visuales, las temáticas que se abordan, así como la representación de espacios y cuerpos en sus videos musicales. Todo esto configura una estética que representa un afronta a los poderes simbólicos dominantes que han mantenido la imagen de África como un continente “oscuro” que debe vivir encapsulado en la “tradicionalidad” y por ende es “políticamente incorrecto” que se atrevan a cambiar dicha narrativa sobre África.

La celebración contestataria es, al mismo tiempo, una forma de síntesis entre el *performer* y su comunidad, lo cual lo podemos entender a través del planteamiento de Achebe acerca de la plenitud: la cuestión no es determinar si el individuo se subyuga a los intereses comunitarios o viceversa, sino cómo sociedades particulares la resuelven en tiempos concretos. En efecto, los afrobeats están resolviendo formas de interacción entre jóvenes, adultos y viejos, entre personas de diferente origen social, geográfico, étnico, religioso y político a través de la representación del cuerpo y de los espacios que habitan. Una resolución que está lejos de terminar y ser absoluta. Cada día una canción y su video musical pueden cambiar el rumbo de lo que los jóvenes entienden de su realidad y su manera de representarla en el amplio espectro audiovisual que también, día a día, se va renovando, compitiendo y negociando a través de la música.

## CONSIDERACIONES FINALES

Los afrobeats son un género musical vibrante y en constante evolución que ha emergido como una fuerza cultural que no solo mueve los cuerpos, sino que mueve y reconfigura los sentimientos de pertenencia en discursos identitarios que impactan las narrativas personales en el continente. Este estudio muestra que las canciones y videos musicales de este género devienen en espacios simbólicos colaborativos en los cuales las juventudes africanas pueden adaptar e integrar sus intereses, memorias, necesidades y deseos al imaginario colectivo del continente a través de narrativas audiovisuales, particularmente en el video musical.

Esta investigación amplía el entendimiento a los afrobeats como una expresión cultural importante de las juventudes africanas que reconstruye y actualiza los imaginarios colectivos de África presentándose a sí mismos y sus comunidades. Partiendo de esto, es necesario que las investigaciones sobre las músicas populares africanas tomen en cuenta dimensiones creativas que ponen en juego distintos elementos en los espacios narrativos y que permiten a las juventudes africanas explorar y profundizar su entendimiento sobre sus propias identidades. Al mismo tiempo, este estudio puede funcionar como referencia para entender otros géneros musicales que surgen en el contexto de la plenitud digital y que ganan mayor reconocimiento a nivel local, continental e internacional.

En términos teóricos, la africanidad es un concepto que es sensible a las prácticas culturales y artísticas de las personas que reconocen tener un tipo de vínculo con el continente, ya sea dentro de él o fuera. Es decir, la manera de aproximarse a la afectividad y los sentimientos de pertenencia tiene que variar forzosamente de acuerdo al tipo de estudio, práctica cultural y comunidad con la que se quiere establecer un diálogo. El objetivo comprender y explicar en qué consiste el vínculo de pertenencia hacia África requirió considerar las formas de expresarlo, de manipular el discurso y de compartirlo. Es imperativo

preguntarse ¿quién genera el discurso, para qué y para quién? En consecuencia, la africanidad está lejos de ser un concepto neutral y objetivo que romantiza las expresiones discursivas sobre África. Como toda representación, las ideas de África están sujetas a disputas, negociaciones e intereses que, en la práctica, son pocas veces visibilizadas y comprendidas.

En este contexto, los afrobeats son una expresión cultural y artística que permite abrir el panorama de las identidades en África, las nuevas adaptaciones de la música a las industrias globales y el papel que están desempeñando los jóvenes africanos en estas nuevas dinámicas de las industrias de entretenimiento. Por un lado, el hecho de considerar las dimensiones creativas de los afrobeats ayuda a reconocer que su actividad musical tiene una fuerte herencia de las músicas populares de África del siglo XX y, por lo tanto, abre la posibilidad de reconocer procesos históricos, económicos y políticos heterogéneos que impactan en la forma de narrar la identidad personal y colectiva de los jóvenes africanos, la cual no es de ninguna manera uniforme, estática ni determinista. Los discursos identitarios son, ante todo, una elección que hacen las personas de querer pertenecer a una comunidad o crearla, rompiendo el enfoque esencialista que ha estado presente en los estudios culturales y políticos del continente, pero también en el estudio de sus manifestaciones musicales y artísticas en general.

En la diversificación de formatos y contenidos que constituyen la plenitud digital, el video musical es un objeto cultural en el que confluyen aspectos diversos de los procesos creativos y que tiene la facilidad de movilidad digital prácticamente instantánea. Esto ha generado que, con mayor frecuencia, los jóvenes músicos lo elijan como un medio de expresión artística integral que va más allá de la mera difusión. En este estudio, se observó que en el video musical las dimensiones creativas de los afrobeats juegan con distintos elementos como el cuerpo, los espacios, los objetos, el lenguaje oral y los sonidos para construir una representación del continente que se ajuste a su discurso como personas y artistas. En ese sentido, aquí se reconoció que los afrobeats tienen un conjunto de productos audiovisuales con distintas

propuestas musicales y discursivas basadas en la personalidad y personaje que los artistas crean de sí mismos y que exploran en las prácticas de creación musical digital.

Dentro de las múltiples expresiones individuales y colectivas, la plenitud es un concepto que subyace en el trabajo audiovisual de los videos musicales de manera multifacética y recurrente: algunas veces se hace referencia a la plenitud de forma explícita, otras se pueden apreciar a través de la narrativa visual que expresan los videos. En un inicio, el objetivo de utilizar el concepto plenitud fue tener un punto de referencia para analizar las relaciones que establecen los jóvenes con su entorno a través de los videos musicales.

El concepto de plenitud, desde el punto de vista de Achebe o la filosofía ubuntu, fue un punto de partida para pensar de manera relacional a los afrobeats que profundizara en por qué los jóvenes africanos deciden representarse a sí mismos de una u otra forma. A lo largo de la investigación, reconocí que esa elección no fue totalmente arbitraria, sino que los mismos videos musicales me referían esa relación visual y auditivamente que establece el *performer* con sus comunidades. Y que, además, personalmente como observadora me permitió tener un acercamiento a estas prácticas musicales desde mi contexto en Ciudad de México, hispanohablante y latinoamericano. Me permitió tomar en cuenta que probablemente mi visión e interpretación está muy influenciada por mi entorno musical próximo que tiene géneros musicales latinoamericanos como el dancehall y el reggaetón, y que me animan a pensar algunas semejanzas con la música de afrobeats, cuestión que puede ser abordada en otro espacio.

Así, esta investigación contribuye a comprender la plenitud como un concepto filosófico que se reflexiona por los jóvenes africanos fuera de los ámbitos académicos institucionalizados y, en consecuencia, es expresado de distintas maneras audiovisuales. Los análisis realizados en el tercer capítulo permiten ver que los conceptos filosóficos no son de

ninguna manera homogéneos, sino que cada interpretación de distinto origen geográfico y lingüístico puede tener una intención distinta. No obstante, el juego de las dimensiones creativas a través de los elementos como cuerpos, objetos, lugares y letras de las canciones funciona como un eje articulador que nos permite reconocer similitudes y diferencias entre un video musical y otro.

Todos estos elementos han generado que surja un fenómeno significativo de empoderamiento en los afrobeats a partir de la tecnología que está transformando las industrias musicales africanas y permite no solo que los artistas africanos puedan llegar a audiencias globales de manera más efectiva, sino una reconfiguración de las industrias dentro del continente las cuales tienden a colaborar activamente entre ellas. Si bien para el año 2024 los afrobeats representan el producto cultural más fuerte de Nigeria y África occidental, en términos de alcance, inversiones y exposición, es cierto que poco a poco comienzan a surgir industrias locales que buscan colaborar con agentes ya establecidos en países como Sudáfrica, Tanzania y Kenia. Esto contribuye a que las industrias musicales en África construyan diferentes conexiones locales, regionales y globales a través de plataformas de *streaming*, redes sociales y otras herramientas digitales, lo que facilita la difusión y la promoción de la solidaridad entre las comunidades africanas y de la diáspora. Esto, a su vez, los artistas pueden trabajar juntos en proyectos creativos, fusionando sonidos y estilos de diferentes regiones y culturas africanas para promover un sentido de unidad y conexión transnacional y compartiendo historias, tradiciones y experiencias de las vidas cotidianas, promoviendo el entendimiento y el aprecio por la diversidad del continente.

De esta manera, los mensajes de las canciones muestran un cambio de paradigma en torno a la política y como se manifiesta en las sociedades contemporáneas. La celebración contestataria es un término que puede ayudar a observar que en los afrobeats es una

manifestación poderosa para abordar temas sociales y políticos que atañen a las comunidades juveniles de manera creativa y accesible. Lo que cambia constantemente es la forma de abordar cuestiones políticas, el lenguaje que se utiliza, los recursos sonoros y visuales; todo esto configura una estética que representa un desafío a los poderes simbólicos dominantes que han mantenido la imagen de África como un continente “oscuro” que debe vivir encapsulado en la “tradicionalidad” y por ende es “políticamente incorrecto” que se “alinieen” a formatos occidentales. Contrario a esto, en la forma de crear las representaciones de los afrobeats encontramos el cambio de paradigma político, cultural y económico que lleva los jóvenes africanos a crear nuevas formas de convivir socialmente, reconociendo su capacidad de agencia personal y colectiva.

Desde el auge de los afrobeats hasta la difusión de la moda urbana africana y la creación de películas y series de televisión que representan las realidades de la juventud africana, las expresiones culturales contemporáneas están marcadas por una vibrante energía juvenil. De esta manera, los jóvenes africanos están liderando la innovación y el emprendimiento en una variedad de sectores, particularmente en las industrias creativas, aprovechando el poder de la tecnología para abordar los desafíos sociales, crear empleo y generar oportunidades económicas en sus comunidades. En conjunto, la tecnología ha desempeñado un papel fundamental en el empoderamiento de los artistas africanos en la industria musical de los afrobeats, proporcionándoles herramientas y plataformas para alcanzar su máximo potencial creativo, conectar con audiencias globales y afirmar su influencia cultural en el escenario mundial.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achebe, Chinua. 1990. *Hopes and Impediments*. Nueva York: Anchor Books.
- . 2016. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness”. *The Massachusetts Review* 57 (1): 14–27. <https://doi.org/10.4324/9781315843452-4>.
- Adeleke, Tunde. 2009. “Essentialist Construction of Identity and Pan-Africanism”. En *The Case against Afrocentrism*, 94–134. University Press of Mississippi. <https://hdl.handle.net/2027/heb40100.0001.001>.
- Adeniyi, Emmanuel. 2020. “Nigerian Afrobeats and Religious Stereotypes: Pushing the Boundaries of a Music Genre Beyond the Locus of Libertinism”. *Contemporary Music Review* 39 (1): 59–90. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1753475>.
- . 2022. “Nigerian Afrobeats, the Irony of Belonging and Here–Elsewhere Dialectics”. *Communicatio. South African Journal for Communication Theory and Research* 48 (1): 66–101. <https://doi.org/10.1080/02500167.2022.2051059>.
- Adu-Gilmore, Leila. 2016. “Studio Improv as Compositional Process Through Case Studies of Ghanaian Hiplife and Afrobeats”. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 10 (2): 1–12. <https://doi.org/10.21083/csieci.v10i2.3555>.
- . 2021. “Embodied Listening: Grassroots Governance in Electronic Dance Music Venues in Accra (Ghana)”. *Electronic Cities. Music, Policies and Space in the 21st Century*, 243–60. E-Book: Palgrave Macmillan.
- Afolayan, Adeshina, y Toyin Falola. 2022. *Fela Anikulapo-Kuti. Afrobeat, Rebellion, and Philosophy*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Africanews. 2021. “Entrevista a Femi Kuti. ‘Femi Kuti congratulates Burnaboy, Wizkid for grammy win, speaks on music in Africa’”. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_9OeC3SBSkw](https://www.youtube.com/watch?v=_9OeC3SBSkw).
- Agawu, Kofi. 2003. *Representing African music: postcolonial note, queries, positions*. New York: Routledge.
- Ajao, Abdulwakeel Ayokun nun, Yusuf Ola Mukaila, y Saheed Sabiu. 2022. “Wandering through southwestern Nigeria: An inventory of Yoruba useful angiosperm plants”. *Heliyon*. Elsevier Ltd. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e08668>.
- Alake, Motolani. 2021. “After certifications in France and the UK, CKay’s ‘Love Nwantiti’ hits 15 billion streams on TikTok”. *Pulse*, el 11 de noviembre de 2021. <https://www.pulse.ng/entertainment/music/after-certifications-in-france-and-the-uk-ckays-love-nwantiti-hits-15-billion-streams/mgcqq90>.

- Alkalimat, Abdul. s/f. *The Sankofa Principle: From the Drum to the digital. The Digital Black Atlantic*. E-Book: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctv1kchp41.4>.
- Ashbourn, Julian. 2021. *Audio Technology, Music, and Media. From Sound Wave to Reproduction*. versión ebook: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-62429-3>.
- Auat, Alejandro. 2006. “Deconstrucción y discursos identitarios”. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História* 10: 55–56.
- Avanti, Peter. 2013. “Black musics, technology, and modernity: Exhibit A, the drum kit”. *Popular Music and Society* 36 (4): 476–504. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.681111>.
- Awuh, Harrison Esam. 2015. “Adaptive Livelihood Strategies in Conservation-Induced Displacement: The Case of the Baka of East Cameroon”. *African Studies Review* 58 (2): 135–56. <https://doi.org/10.1017/asr.2015.41>.
- Balogun, Oluwakemi M., y Melissa; Graboyes. 2019. “Introducción”. En *Africa Every Day: Fun, Leisure, and Expressive Culture on the Continent*, 1–19. Athens: Ohio University Press.
- Bancet, Alice. 2007. “Formation of a Popular Music: Hip-hop in Tanzania”. En *Songs and Politics in Eastern Africa*, 315–54. Nairobi: Mkuki na Nyota; Institute Francaise de recherche en Afrique (IFRA).
- Banda, C. 2020. “Ubuntu as Human Flourishing? An African Traditional Religious Analysis of Ubuntu and Its Challenge to Christian Anthropology”. *Stellenbosch Theological Journal* 5 (3): 203–28.
- Barber, Karin. 2018. *A History of Popular Culture. A History of Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.4324/9780203079485>.
- Beek, Walter E.A. Van, y Harrie M. Leyten. 2023. *Masquerades in African Society. Gender, Power, and Identity. Вестник Росздравнадзора*. Vol. 4. Rochester: James Currey.
- Berland, Jodi. 1993. “Sound, image and social space: music video and media reconstruction”. En *Sound and vision. The music video reader*. Londres: Routledge.
- Beukelaer, Christiaan De, y Andrew J. Eisenberg. 2020. “Mobilising African music: how mobile telecommunications and technology firms are transforming African music sectors”. *Journal of African Cultural Studies* 32 (2): 195–211. <https://doi.org/10.1080/13696815.2018.1546569>.
- Bisschoff, Lizelle. 2017. “The future is digital: an introduction to African digital arts”. *Critical African Studies* 9 (3): 261–67. <https://doi.org/10.1080/21681392.2017.1376506>.
- Bolter, Jay David. 2019. *The Digital Plenitude. The decline of Elite Culture and the rise of*

- New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Born, Georgina. 2011. "Music and the materialization of identities". *Journal of Material Culture* 16 (4): 376–88. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild, y Anne Danielsen. 2016. *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge: The MIT Press.
- Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Interaction in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.  
<http://repositorio.unan.edu.ni/2986/1/5624.pdf>  
<http://fiskal.kemenkeu.go.id/ejournal>  
<http://dx.doi.org/10.1016/j.cirp.2016.06.001>  
<http://dx.doi.org/10.1016/j.powtec.2016.12.055>  
<https://doi.org/10.1016/j.ijfatigue.2019.02.006>  
<https://doi.org/10.1016/j.ijfatigue.2019.02.006>
- Collins, John. 1989. "The early history of west african highlife music". *Popular Music* 8 (3): 221–30. <https://doi.org/10.1017/S026114300003524>.
- Conteh, Mankaprr, y C J Nelson. 2022. "How Afrobeats is Making the World Listen". *Rolling Stone*, enero de 2022. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/afrobeats-global-rise-1282575/>.
- Coplan, David B. 1985. *In township tonight!: South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cruz González, Alonso. 2020. "Prácticas de representación frente a las miradas masculinas y coloniales: el caso del trabajo fotográfico de Ruth Ossai". *EL Colegio de México*.
- Daikoku, Tatsuya, Kevin Kamermans, y Maiko Minatoya. 2023. "Exploring Cognitive Individuality and the Underlying Creativity in Statistical Learning and Phase Entrainment". *EXCLI Journal* 22: 828–46. <https://doi.org/10.17179/excli2023-6135>.
- Darity Jr, William A. 2008. *Internacional Encyclopedia of the Social Sciences*. 2a ed. Farmington Hills: Macmillan.
- Dasent, Kisha. 2023. "TikTok: Globalization and the Social Identification of Afrobeats". En *African Media Space and Globalization*, 287–302. Palgrave Macmillan.  
[https://doi.org/10.1007/978-3-031-35060-3\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-031-35060-3_12).
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1991. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Diaz, Juan Diego. 2021. *Africanness in Action: Essentialism and Musical Imaginations of Africa in Brazil*. Oxford: Oxford University Press.
- Erlmann, Veit. 1999. *Music, Modernity, and Global Imagination. South Africa and the West*. Nueva York: Oxford University Press.
- Fabian, Johannes. 2014. *Time and the other. How anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press.

- Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Madrid: Caja Negra Editora. <https://www.cajanegraeditora.com.ar>.
- Ferguson, James; y Akhil Gupta. 1992. "Beyond " Culture ": Space , Identity , and the Politics of Difference". *Cultural Anthropology* 7 (1): 6–23.
- Förster, Till; Ammann, Carole. 2018. "African Cities and the Development Conundrum: Actors and Agency in the Urban Grey Zone". En *African Cities and the Development Conundrum*, 3–25.
- Foucault, Michel. 2004. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Frimpong, George Kodie. 2012. "Pidgin English in Ghanaian Churches". *Legon Journal of the HUMANITIES*, 177–200.
- Frith, Simon. 2003. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad Cultural*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Gallagher, Julia. 2015. *Images of Africa. Creation, negotiation and subversion*. Manchester: Manchester University Press.
- Gani, Mary W. 2020. *Creative Autonomy, Copyright and Popular Music in Nigeria*. Londres: Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-48694-5>.
- Gaudio, Rudolf P. 2011. "The Blackness of 'Broken English'" 21 (2): 230–46. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2011.01108.x.I>.
- Gunderson, Frank. 2018. *The Legacy of Tanzanian Musicians Muhidin Gurumo and Hassan Bitchuka*. Londres: Lexington Books. <http://repositorio.unan.edu.ni/2986/1/5624.pdf%0Ahttp://fiskal.kemenkeu.go.id/ejournal%0Ahttp://dx.doi.org/10.1016/j.cirp.2016.06.001%0Ahttp://dx.doi.org/10.1016/j.powtec.2016.12.055%0Ahttps://doi.org/10.1016/j.ijfatigue.2019.02.006%0Ahttps://doi.org/10.1>
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Hancox, Dan. 2012. "The rise of Afrobeats | Music | The Guardian". *The Guardian*, 1–11. <https://www.theguardian.com/music/2012/jan/19/the-rise-of-afrobeats>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1980. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hesselink, Nathan. 2023. *Finding the Beat. Entrainment, Rhythmic Play, and Social Meaning in Rock Music*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Huber, Magnus. 1999. *Ghana Pidgin English in Its West African Context. A Sociohistorical and Structural Analysis*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

- <https://doi.org/10.1353/cjl.2004.0009>.
- Hurst-Harosh, Ellen, y Fridah Kanana Erastus. 2018. *African Youth Languages New Media, Performing Arts and Sociolinguistic Development*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ibanga, Diana-Abasi. 2017. "The Concept of Beauty in African Philosophy". *The Journal of Pan African Studies (Online)* 10 (7): 249.
- Inyabri, Idom T. 2016. "Youth and linguistic stylization in naija afro hip hop". *Sociolinguistic Studies* 10 (1–2): 89–108. <https://doi.org/10.1558/sols.v10i1-2.27931>.
- James, Robin. 2008. "'Robo-Diva R & B': Aesthetics, Politics, and Black Female Robots in Contemporary Popular Music". *Journal of Popular Music Studies* 20 (4): 402–23.
- Juárez Huet, Nahayeilli, y Christian Rinaudo. 2017. "Expresiones 'afro': circulaciones y relocalizaciones". *Desacatos*, núm. 53: 8–19.
- Kelomees, Raivo, y Chris Hales. 2014. *Expanding Practices in Audiovisual Narrative*. *Expanding Practices in Audiovisual Narrative*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. <https://www.proquest.com/books/expanding-practices-audiovisual-narrative/docview/2131834865/se-2?accountid=17242>.
- Korah, Prosper Issahaku, Patrick Brandful Cobbinah, Abraham Marshall Nunbogu, y Sarah Gyogluu. 2017. "Spatial plans and urban development trajectory in kumasi, Ghana". *GeoJournal* 82 (6): 1113–34. <https://doi.org/10.1007/s10708-016-9731-1>.
- Leloup, Thomas. 2024. "MR Eazi feat Angélique Kidjo-Orokoro". Página oficial del artista. 2024. <https://thomasleloup.com/mr-eazi-angelique-kidjo-orokoro>.
- Mahugu, Jacqueline. 2023. "Evolution of a sound: How Afrobeats conquered the world". *The Standard*, el 29 de julio de 2023. <https://www.standardmedia.co.ke/entertainment/news/article/2001478249/evolution-of-a-sound-how-afrobeats-conquered-the-world>.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. *On the Postcolony*. Londres: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520917538>.
- Mbiti, John S. 1970. *African Religions and Philosophy*. Nueva York.
- Meintjes, Louise. 2017. *Dust of the Zulu: Ngoma Aesthetics after Apartheid*. Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.1.0174>.
- Moore, Carlos. 1989. *Fela: This Bitch of a Life*. Londres: Omnibus Press.
- Moore Pewu, Jamilya. 2021. "Digital Reconnaissance. Re(Locating) Dark Spots on a Mpa". En *Black Digital Atlantic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mpofu, Elias, Kathleen Myambo, Andrew A. Mogaji, Teresa-Anne Mashego, y Omar H. Khaleefa. 2006. "African Perspectives on Creativity". En *The International Handbook of*

- Creativity*, 456–89. Cambridge University Press.
- Mudimbe, V. Y. 1988. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/2803348>.
- Mudimbe, V.Y. 1994a. “Symbols and the interpretation of the African past”. En *The idea of Africa*, 1–37. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1994b. “Which idea of Africa?” En *The idea of Africa*, 38–70. Bloomington: Indiana University Press.
- Navarrete-Cazales, Zaira. 2015. “¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 20 (65): 461–79. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-66662015000200007&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007&lng=es&nrm=iso&tlng=es).
- Navarro Alvarado, Guillermo Antonio. 2020. “El movimiento de la négritude y el problema de la ‘unidad’ panafricana (1919-1945)”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 17 (2). <https://www.redalyc.org/journal/4769/476962934007/movil/>.
- Negus, Keith, y Michael Pickering. 2004. *Creativity, Communication and Cultural Value*. Londres: SAGE Publications.
- Ngwena, Charles. 2018. *What is Africanness? Contesting nativism in race, culture and sexualities*. Pretoria: Pretoria University Low Press (PULP).
- Nnadi, Chioma. 2019. “Meet the ‘Sugar Mummy’ Singer Who’s Shaking Up the Nigerian Music Scene”. *Vogue*, marzo de 2019. <https://www.vogue.com/vogueworld/article/teni-the-entertainer-teniola-apata-nigerian-singer-fargin-sugar-mummy-askamaya>.
- Ochieng, Amos, Ingrid J Visseren-hamakers, René Van Der Duim, Amos Ochieng, Ingrid J Visseren-hamakers, y René Van Der Duim. 2020. “Sport Hunting to Save Nature? The Case of Uganda”. *Conservation & Society* 18 (4): 340–54. <https://doi.org/10.4103/cs.cs>.
- Oikelome, Albert O. 2009. “Highlife Jazz : A Stylistic Analysis of the Music of Felá Anikulapo Kuti by”. *The Journal of Pan African Studies* 3 (4): 37–54.
- Oketade, Oyinloluwa. 2019. “Nigeria : Yemi Alade Ranks Second , Hits 100 Million Views On YouTube”. *AllAfrica Global Media*, el 28 de enero de 2019. <https://allafrica.com/stories/201901290068.html>.
- Okorie, Ihuoma. 2022. “Celebration as a Choice in Nigerian Indigenous and Modern Music”. En *Indigenous African Popular Music, Volume 1: Prophets and Philosophers*, editado por Abiodun Salawu y Israel A. Fadipe, 245–60. E-Book: Palgrave Macmillan.
- Olaniyan, Tejumola. 2001. “The Cosmopolitan Nativist: Fela Anikulapo-Kuti and the Antinomies of Postcolonial Modernity”. *Research in African Literatures* 32 (2): 76–89.

- <https://doi.org/10.2979/ral.2001.32.2.76>.
- Onanuga, Paul Ayodele. 2020. “The ‘street’ construct and mass-mediated identities in Nigerian hip hop”. *Journal of the Musical Arts in Africa* 17 (1): 61–80. <https://doi.org/10.2989/18121004.2020.1852786>.
- Osiebe, Garhe. 2022. “From Nigeria to the world : Afrobeats is having a global moment”. *London School of Economics (LSE)*, 2022. <https://eprints.lse.ac.uk/116729/>.
- Ottenberg, Simon. 2010. “Humorous Masks and Serious Politics among the Afikpo Igbo”. En *Perspectives on Africa. A reader in culture, history, and representation and Representation*, 335–47. Oxford: Blackwell Publishing.
- Quayson, Ato. 2014. *Oxford Street, Accra: City Life and the Itineraries of Transnationalism. Academia .edu*. Londres: Duke University Press. [https://www.academia.edu/8335888/Oxford\\_Street\\_Accra\\_City\\_Life\\_and\\_the\\_Itineraries\\_of\\_Transnationalism\\_Introduction\\_](https://www.academia.edu/8335888/Oxford_Street_Accra_City_Life_and_the_Itineraries_of_Transnationalism_Introduction_).
- Railton, Diane, y Paul Watson. 2011. *Music video and the politics of representation. Music Video and the Politics of Representation*. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.667698>.
- Ramose, Mogobe B. 1999. *African Philosophy Through Ubuntu*. Harare: Mond Books Publishers.
- Rens, Simphiwe E. 2023. “She’s ‘sexsertive’ and she knows it!: a postfeminist reading of African femininities in Afrobeats music videos”. *Feminist Media Studies* 00 (00): 1–13. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2200904>.
- Rossi, Ignacio Andrés. 2020. “Globalización, desarrollo y reformas estructurales. África y los paes en los años 80”. *Revista de Ciencias Sociales* 169: 53–67.
- Smith, Monica L. 2012. “Seeking abundance: Consumption as a motivating factor in cities past and present”. *Research in Economic Anthropology* 32 (2012): 27–51. [https://doi.org/10.1108/S0190-1281\(2012\)0000032006](https://doi.org/10.1108/S0190-1281(2012)0000032006).
- Stähler, Axel. 2019. *Axel Stähler Zionism, the German Empire, and Africa*.
- Strong, Krystal, y Shaun Ossei-Owusu. 2014. “Naija boy remix: Afroexploitation and the new media creative economies of cosmopolitan African youth”. *Journal of African Cultural Studies* 26 (2): 189–205. <https://doi.org/10.1080/13696815.2013.861343>.
- Tambini, Kam. 2017. “Tony Allen : Afrobeats Is Not My Thing , It’s Retrogressive”. *Okay Africa*, 2017. <https://www.okayafrica.com/tony-allen-the-source-interview-afrobeat/>.
- Ugor, Paul. 2021a. “Introction: Youth, Media, and Popular Arts Culture in Contemporary Africa”. En *Youth and Popular Culture in Africa. Media, Music, and Politics*, 1–34. Rochester: Boydell & Brewer.

- . 2021b. “Politics of Pleasure in Nigerian Afrobeats.pdf”. En *Youth and Popular Culture in Africa. Media, Music, and Politics*, 132–59. Rochester: Boydell & Brewer.
- Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. Nueva York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.42-2134>.
- . 2023. *The Media Swirl Politics, Audiovisuality and Aesthetics*.
- Vernallis, Carol, Holly Rogers, y Lisa Perrot. 2020. *Transmedia Directors. Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Wa Thiong’o, Ngũgĩ. 1986. *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Oxford: James Currey.
- Wellington, Banky. 2009. “A Nation’s Identity Crisis by Reuben Abati. Response by Banky W”. *BellaNaija*, el 24 de junio de 2009. <https://www.bellanaija.com/2009/06/a-nations-identity-crisis-by-reuben-abati-response-by-banky-w/>.
- Wenger, Etienne. 2001. *Comunidades de Práctica. Aprendizaje, significado e identidad. Comunidades de Práctica: Aprendizaje, significado e identidad*. Buenos Aires: Paidós. <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1JP2KX093-1GX1ZY0-28S>.

## ENTREVISTAS

Manyanga Como, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, 10 de octubre de 2023.

Documental *Mwendo wa Ngoma: historias entre continentes, ritmos y cuerpos cinéticos*. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab\\_channel=KmaraStudio](https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab_channel=KmaraStudio)

Dr. Aaron L. Rosenberg, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, 7 de noviembre de 2023.

Documental *Mwendo wa Ngoma: historias entre continentes, ritmos y cuerpos cinéticos*. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab\\_channel=KmaraStudio](https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab_channel=KmaraStudio)

Dra. Emily J. Riley, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, 7 de noviembre de 2023.

Documental *Mwendo wa Ngoma: historias entre continentes, ritmos y cuerpos cinéticos*. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab\\_channel=KmaraStudio](https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab_channel=KmaraStudio)

Dr. Kakozi Kashindi, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, 7 de noviembre de 2023.

Documental *Mwendo wa Ngoma: historias entre continentes, ritmos y cuerpos cinéticos*. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab\\_channel=KmaraStudio](https://www.youtube.com/watch?v=jy0B7jXKVKo&t=910s&ab_channel=KmaraStudio)

Santiago Buck, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2023.

Harry Daniels, entrevista por Rebeca Eunice Álvarez Reyes, Accra, Ghana, 20 de julio de 2023.

## ANEXO I: LISTA DE CANCIONES, VIDEOS MUSICALES Y RECURSOS AUDIOVISUALES CONSULTADOS

- ASAKE. "Asake - Only Me (Official Video)". YouTube, 29 de febrero de 2024. Video, 2:45. <https://www.youtube.com/watch?v=3L-8UKhwJ04>
- Ayra Starr. "Ayra Starr - Sability (Official Music Video)". YouTube, 18 de febrero de 2023. Video, 3:44. <https://www.youtube.com/watch?v=KYn3k8dpRJI>.
- Burna Boy. "Burna Boy - It's Plenty [Official Music Video]". YouTube, 27 de septiembre de 2022. Video, 3:55. <https://www.youtube.com/watch?v=F8bZVnynDdc>.
- CKay. "CKay - Love Nwantiti Remix ft. Joeboy & Kuami Eugene [Ah Ah Ah] [Official Music Video]". YouTube, 14 de febrero de 2020. Video, 3:13. <https://www.youtube.com/watch?v=D-YDEyuDxWU>.
- Diamond Platnumz. "Diamond Platnumz - Kanyaga (Official Music Video)". YouTube, 25 de junio de 2019. Video, 2:57. <https://www.youtube.com/watch?v=aBWdmypdkYI>.
- Harmonize. "Harmonize x Burna Boy x Diamond Platnumz - Kainama(Official Music Video) For Skiza Dial \*811\*173#". YouTube, 11 de marzo de 2019. Video, 3:33. <https://www.youtube.com/watch?v=teejx562wxc>.
- Hypetraktv. "HYPETRAK Magazine Volume 2: Kendrick Lamar Meets Quincy Jones". YouTube, 15 de septiembre de 2015. Video, 3:09. <https://www.youtube.com/watch?v=hnXhzNiUyjI>.
- Juls baby. "JULS - TEMBISA (featuring Aymos)". YouTube, 5 de junio de 2020. Video, 3:28. <https://www.youtube.com/watch?v=OZR3vLQgXGI>.
- Juls baby. "Juls featuring Niniola - Love Me (A Short Film)". YouTube, 25 de agosto de 2021. Video, 3:12. [https://www.youtube.com/watch?v=3xWNXUMsN\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=3xWNXUMsN_A).
- JulsVEVO. "Juls - Nyafu Riddim ft. Worlasi". YouTube, 15 de noviembre de 2019. Video, 3:35. <https://www.youtube.com/watch?v=B0tRk4aB9VI>.
- Mr Eazi. "AKWAABA - GuiltyBeatz, Mr Eazi, Patapaa & Pappy Kojo". YouTube, 22 de marzo de 2018. Video, 3:27. <https://www.youtube.com/watch?v=IHjV0kzFKG8>.
- Mr Eazi. "Mr Eazi - Òròkòrò (feat. Angélique Kidjo) [Official Music Video]". YouTube, 26 de enero de 2024. Video, 3:25. <https://www.youtube.com/watch?v=6c6DY24wMqE>.
- Nasty ninja music. "JAADUGAR | Nasty Ninja | Official Music Video | (Afrobeats India)". YouTube, 3 de marzo de 2023. Video, 2:49. <https://www.youtube.com/watch?v=B4Gwr0Cj3e0>.
- OlamideVEVO. "Olamide - Wo!!!" YouTube, 16 de agosto de 2017. Video, 3:22. <https://www.youtube.com/watch?v=j2u5Gbadn7o>.
- Omah Lay. "Omah Lay - soso (Official Music Video)". YouTube, 29 de noviembre de 2022. Video, 3:04. <https://www.youtube.com/watch?v=k6eE3c70hgg>.

StarBoy TV. "WIZKID - OJUELEGBA". YouTube, 5 de enero de 2015. Video, 3:43. <https://www.youtube.com/watch?v=Q7QiLceJSLQ>.

SWAHILI NATION. "Harmonize X Burnaboy X Diamond Platnumz- Kainama | Reaction Video + Learn Swahili" Youtube, 5 de agosto de 2020, 18:46. <https://www.youtube.com/watch?v=IzOhDznG7JQ>

The EME Agency (formerly Empire Mates Ent). "WizKid Feat. Femi Kuti - Jaiye Jaiye (Official Video)". YouTube, 26 de octubre de 2013. Video, 4:10. <https://www.youtube.com/watch?v=pAV4KID86E8>.

TiwaSavageVEVO. "Tiwa Savage - Koroba". YouTube, 14 de agosto de 2020. Video, 2:42. <https://www.youtube.com/watch?v=5goMslKxEWs>.

Victony. "Victony & Tempoe - Soweto (Official Video)". YouTube, 22 de octubre de 2022. Video, 2:37. <https://www.youtube.com/watch?v=DPBRGWUgQsA>.

YemiAladeVEVO. "Yemi Alade - Africa ft. Sauti Sol (Official Music Video)". YouTube, 5 de julio de 2016. Video, 4:04. <https://www.youtube.com/watch?v=kAPEntGix4M>.

YemiAladeVEVO. "Yemi Alade - Poverty (Live Session)". YouTube, 21 de julio de 2020. Video, 4:12. <https://www.youtube.com/watch?v=g29DqU5iRVc>.

YemiAladeVEVO. "Yemi Alade, Yaba Buluku Boyz, Effyzzie Music - Tell Somebody". YouTube, 24 de enero de 2022. Video, 3:57. [https://www.youtube.com/watch?v=kBlweQr\\_XEk](https://www.youtube.com/watch?v=kBlweQr_XEk).