

LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA: ENTRE EL FOLCLORE, LA TRADICIÓN Y LA *WORLD MUSIC*

Héctor Vega

Universidad Autónoma de México, Mexico. E-mail: larama_enarios@yahoo.com.mx

Recibido: 21 Agosto 2010 / Revisado: 19 Septiembre 2010 / Aceptado: 23 Septiembre 2010 / Publicación Online: 15 Octubre 2010

Resumen: En la actualidad es difícil estudiar la música tradicional: el contexto de la globalización y la producción de música masiva han dado como resultado una difuminación de los límites entre lo tradicional y lo comercial. Por su parte, los músicos tradicionales se encuentran en un dilema: conservar “intacta” su tradición o vivir de sus conocimientos acerca de la música tradicional. Además, hay que considerar la diversidad de actores sociales que intervienen en la creación y definición de la música tradicional. Todo esto hace del tema de la música tradicional un espacio desde donde se pueden generar una serie de reflexiones sobre la dinámica sociocultural de las sociedades actuales. El presente trabajo toma al caso mexicano, en particular la internacional música del mariachi y el ahora cosmopolita son jarocho, como objetos de análisis para desarrollar algunas de estas reflexiones.

Palabras Clave: música tradicional, globalización, música masiva, músicos tradicionales, conservar, dinámica sociocultural, sociedades actuales, son jarocho.

Hablar de la música tradicional mexicana en unas cuantas páginas es ambicioso e imprudente. Pero analizar el tema de la música tradicional mexicana como un ejemplo de los cambios culturales que se están produciendo en el contexto de la globalización, es un propósito loable, y tiene como objetivo reflexionar sobre algunos casos de lo que se puede llamar música tradicional en el contexto de lo global.

Para hacer esta reflexión hay un par de ejemplos que me parecen interesantes de analizar. Por una parte la música del mariachi o ranchera, que es una expresión musical de origen tradicional que

fue impuesta como modelo nacional posrevolucionario y en torno a la cual se fundó y exportó el primer producto cultural del Estado mexicano. Por otra parte, el son jarocho, que es otra de las expresiones de música tradicional que se ha estudiado durante los últimos años, y que a diferencia del mariachi no logró convertirse en el modelo nacional. Analizando estos ejemplos, el siguiente trabajo intenta plantear una serie de reflexiones sobre los cambios que la música tradicional ha tenido hoy día, en el contexto de la globalización.

Primero, me parece que definir la música tradicional implica un esfuerzo de análisis entre diversas áreas del conocimiento. Por una parte, el estudio musicológico es fundamental para comprender la estructura musical, ya que con esto se pueden encontrar formas musicales muy concretas que trascienden a lo largo de la historia y que nos hablan de la transformación de las tradiciones. Este análisis se enriquece en medida de que, las disciplinas histórico sociales y antropológicas aportan una serie de herramientas metodológicas, marcos teóricos y conceptos que ayudan a la comprensión de un tema complejo, en este caso, la música tradicional.

En segundo lugar, me parece que el concepto de tradición que se debe utilizar para el estudio de la música tradicional, tiene que hacer referencia a hábitos, rituales, formas de hacer permanente representaciones que dan unidad a un grupo social, actividades de tipo comunitario que perduran -quizá no intactas- a lo largo del tiempo. Es importante señalar que, hay diferencia entre lo popular y lo tradicional, esto lo remarco porque utilizar uno como sinónimo del otro, confunde y limita el sentido de la

discusión sobre el tema. En este sentido y regresando al tema de la música, lo tradicional es un concepto que va ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, si se quiere ideológico, y que por lo tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario.

Por lo tanto una vez que la música como parte de un conjunto cultural, de un complejo simbólico, en muchos casos festivo o litúrgico, es transportada a otros espacios de uso e interpretación, los elementos que componen este conjunto cultural y que dan origen a la tradición, se transforman y se difuminan con otro sistema de valores y modos de interpretación cultural. En resumen, una expresión musical -en conjunto: danza, copla, música, ritual- que es interpretada en otros contextos y por otros actores sociales que no son los que le dan sentido y uso tradicional a dicha expresión, no es que deje de ser tradicional, pero se convierte en una escenificación de lo que es una tradición, y en ese sentido, se convierte en una expresión popular o folclórica de un modelo de música tradicional.

Esto no significa que las escenificaciones populares o folclóricas de la tradición musical no se puedan convertir en verdaderas nuevas tradiciones. La tradición como concepto social, antropológico es y debe de ser pensada como expresión abierta, flexible y en constante transformación. Por ejemplo, al respecto Bela Bartok escribió a principios del siglo XX sobre la creación de los repertorios de la música clásica, y planteaba que gran parte del folclore campesino de Europa, de esa música tradicional que se había vuelto una expresión popular en diferentes regiones, fue a parar a las partituras de los grandes músicos de la época, desde Beethoven hasta Wagner, pasando por Stravinsky y Vivaldi. Y hoy día la música clásica tiene todo un complejo cultural que la ha vuelto una verdadera tradición. La tradición, la cultura popular y el folclore son representaciones con diferentes características y objetivos de una misma cosa, el imaginario, es decir, los modos y formas de expresar, crear y compartir la cultura.

Marc Augé, nos habla que la relación entre cultura, expresión popular y tradición se da en un triángulo dinámico, un triángulo de lo imaginario: “con *triángulo de lo imaginario*, se representa la corriente ininterrumpida que

circula en los dos sentidos, entre imaginación y ficción, pero también entre individuo y colectividad. Se pueden distinguir tres polos: imaginario individual, imaginario colectivo y ficción como creación. [...] Éstos se influyen recíprocamente, dando como resultado, históricamente, formas híbridas del imaginario que no tienen una relación exclusiva con ninguno de los tres polos (Augé, 2001: 87)”.

En tercer lugar me parece importante plantear algunas ideas sobre lo que la globalización ha significado para la música. Actualmente se habla mucho del termino globalización, pues es innegable que los alcances de las nuevas tecnologías de comunicación han marcado una era sin precedentes para la circulación de contenidos culturales en todo el mundo. Sin embargo, como advierte Manuel Casstels en su libro *La Era de la Información*, la globalización actual no es el primer momento de actividades de intercambio y flujo de elementos socioculturales a nivel mundial. Las características de las sociedades contemporáneas están basadas en la transformación social y son producto de más de 500 años de migraciones internacionales.

En esta línea, la música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones, en donde hay dos factores que repercuten directamente en la creación de diversas expresiones populares que con el tiempo se vuelven tradición. El primer factor importante es la formación de nuevas identidades, regionales, étnicas, incluso nacionales, que tienen un carácter diferenciador ante el otro, y en esa diferenciación crean una identidad y con ella una tradición, en este caso musical. El otro factor que hay que tomar en cuenta es que la tradición mexicana es híbrida, es resultado de todas estas tradiciones, de muchas identidades, es producto de la constante migración. En ese sentido es una tradición inventada y es una tradición relativamente nueva, reconstruida constantemente, y es un ejemplo claro de la capacidad de la creación cultural y del proceso del cambio cultural.

Lourdes Arizpe advierte que uno de los elementos más importantes para entender los cambios culturales en la nueva globalización, es que, no basta con reconocer una identidad, sino que se necesita hablar de interculturalidad y de megaculturas. Hoy en día no se puede pensar que un individuo o un grupo social se definan

únicamente por una sola identidad. Si se trata de estudiar un proceso como la formación de nuevas identidades, o incluso nuevas tradiciones, hay que tomar en cuenta que ahora un individuo tiene una identidad compuesta por múltiples identidades, y que una nación sólo es posible analizarla desde la multiculturalidad y los procesos de interculturalidad (Arizpe, 2006).

Otro elemento que hay que tener presente en el análisis de la música tradicional mexicana es la diversidad de actores culturales y grupos sociales que confluyen en la definición de las expresiones tradicionales, populares y folclóricas. El día de hoy, en México hay un movimiento cultural muy interesante, en el que se están posicionando actores culturales que hasta hace un par de décadas había quedado segregados y silenciados por los grandes grupos que definían la cultura en sentido general.

Basado en estos planteamientos me parece interesante entrar de lleno en la reflexión sobre los casos que señalo, pero para ello me gustaría hablar sobre algunos aspectos fundamentales para entender lo que podría llamarse música tradicional mexicana, hablando brevemente sobre algunos planteamientos del origen de la música mexicana, sin intención de hacer una genealogía, pero si, de aclarar algunos lineamientos generales que nos ayuden a no perder los términos de la discusión.

1. ORIGEN INTERCULTURAL DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA

Hablar de música tradicional mexicana es hablar de todo y de nada. La inmensa gama de representaciones musicales que hay en México vuelve prácticamente imposible hablar de un tipo de música. Para los conocedores del tema, la música mexicana es el resultado de los procesos de mestizaje que se dieron desde la época de la colonia. Investigadores como Perez Monfort, García de León, Antonio Corona, Tomas Stanfort, sin olvidar los estudios de la música popular mexicana del eterno musicólogo, Vicente T. Mendoza, aunque con diferentes puntos de vista en cuestiones muy particulares, ya sea por diferencias históricas, teóricas y de enfoques sobre el tema, en general concuerdan que la música popular mexicana es un híbrido de tres líneas de posibilidad creativa musical: la música europea, la música indígena y la música negra. Además, hay un consenso que sitúa a la época novohispana como punto de origen de las expresiones musicales puramente

mexicanas. Sobre la música europea, cabe señalar que, por obvias razones, se habla principalmente de la música española, aunque no hay que olvidar un sin fin de aportaciones que dejó la inmigración italiana, francesa, alemana, irlandesa y del resto de Europa del este en la configuración de música tradicional en diferentes regiones de México. Incluso el hablar de la música española, nos obliga a delimitarla. García de León por ejemplo, plantea la idea de que hay regiones -el Caribe, en su caso- con una influencia cargada hacia lo música andaluza. Antonio Corona rescata en sus reflexiones, la importancia de la música barroca española en la creación de un repertorio popular novohispano. Y Vicente Mendoza, que es uno de los que comienza a elaborar estudios meramente musicológicos, escribe una gran obra que estudia y explica concretamente, cómo perdura el romance español en el corrido mexicano.

Además dentro de la música española habría que analizar las representaciones religiosas, cultas y populares que llegan a México. Al respecto, hay una gran producción literaria que habla de la importancia de la música religiosa novohispana en la creación de los repertorios musicales mexicanos y en la labor de enseñanza de la música occidental en México. Por el lado de la música culta, el hecho de que se encontrara en México el Códice Saldivar y los trabajos de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, nos habla del interés que había en la época por estar al tanto de los últimos acontecimientos de la música de las Cortes, de los métodos europeos para crear música y de la presencia constante de músicos españoles en México. Por el lado de la música popular, simplemente me gustaría decir que la inmigración es un proceso social que sustenta la base del modelo colonial, y que significa, no sólo el traslado de la gente, sino el traslado de la cultura. Parece que es esta base de música popular la que aporta gran parte de las expresiones musicales que con el tiempo se convertirán en tradiciones, sobre todo lo que se refiere a las fiestas de tabla o fandangos.

Sobre la música indígena hay dos momentos históricos que se estudian, el antes de la conquista el después. Hay una gran cantidad de trabajos que analizan la importancia que tenía la música en el ritual mesoamericano. Las mismas narraciones de Díaz del Castillo y los trabajos de Fray Bernardino de Sahagún nos describen un universo indígena mesoamericano lleno de sonido, lleno de música. Lamentablemente, no hay registros escritos de esta música

mesoamericana, en parte porque la oralidad jugaba -y juega todavía- una papel muy importante en la transmisión de los conocimientos indígenas, por lo que no fueron llevados al papel, o simplemente se perdieron. Esto es una discusión sin salida. Pero hay varios trabajos etnográficos, musicológicos que se han dado a la tarea de conocer las expresiones musicales que hoy tienen los pueblos indígenas en México, y en base a eso, encontrar algunos elementos de tipo indígena que han perdurado matizándose en la cultura popular desde hace 500 años y que hoy forman parte de las expresiones de música tradicional. Vicente Mendoza, realizó la obra *Trabajo y clasificación de la música tradicional hispánica en Nuevo México*, donde habla sobre la incorporación del repertorio indígena en la música novohispana de tipo español, y de lo que pudo haber sido una música popular de la colonia que incluía dentro de su repertorio canciones indígenas adaptadas para el acompañamiento con instrumentos de cuerdas y órganos.

En el caso de la música negra, hay una línea de investigación que analiza el caso mexicano. García de León, cuando habla del Caribe lo define como el Caribe afroandaluz, en el que hay una práctica cultural que involucra a las comunidades de esclavos y a los marineros españoles en la conformación de una macrorregión cultural desde el siglo XVII. Aquí me gustaría señalar, que hay un vacío sobre el conocimiento de la diversidad de población africana llevada a Nueva España en calidad de esclavos.

Este trabajo no está terminado, y posiblemente nunca se sepa con certeza, sobre el origen de los grupos étnicos que también aportaron su cultura y su música en la conformación de las diferentes identidades regionales del México colonial. Aunque no por eso hay que menospreciar los trabajos realizados desde la antropología en los años cincuenta, sobre todo por Gonzalo Aguirre Beltrán. Estos trabajos nos señalan que posiblemente y de acuerdo a los resultados que arrojan los estudios antropológicos, la población negra llegada a México puede proceder en su mayoría de Guinea, de Costa de Marfil y de Mali. De manera que la población étnica africana se dividía principalmente en Mandingas, Guineos y Carabalís, estos estudios se basan en los trabajos de campo que se hicieron en las poblaciones negras que quedaban con cierto cerco geográfico a mitad del siglo XX.

El mestizaje, la interculturalidad de estos tres grupos poblacionales, que ya vimos son grupos complejos, fue dando forma y origen a lo que se puede llamar sociedad mexicana, y como resultado de esta sociedad compleja se fue creando una diversidad de expresiones de música tradicional mexicana. Al respecto me parece que hay una serie de momentos históricos que posibilitan la interacción cultural, y que es en esos contextos, cuando se perfila la idea de las identidades particulares que con el tiempo darán como resultado la definición de lo mexicano, en este caso de la música tradicional.

El primer momento son los doscientos años que dan origen al modelo colonial y a la sociedad novohispana, y que tiene como característica fundamental y base de la organización social la diversidad y diferenciación de identidades. Es en este contexto donde se da el origen de los rituales y festividades que definen a la música tradicional mexicana como conjunto, pero no es sino hasta consumada la independencia que se puede hablar de algunos aspectos de lo mexicano. El segundo momento es de 1750 hasta finales de la guerra de independencia, es decir casi un siglo, en donde se definen no una identidad nacional, sino múltiples identidades regionales, que bajo el estricto consenso de un nuevo orden social y político se esfuerzan en la creación de una identidad que agrupe a todas esas identidades, para dar origen al mexicano quien se pondrá en contra posición del español. Aquí las representaciones de la música tradicional mexicana están ya establecidas pero seguirán teniendo cambios muy importantes a lo largo de dos siglos.

La tercer etapa es el convulsionado siglo XIX que terminó trágicamente en la revolución mexicana. Durante este periodo ya no se buscaba ser diferente del español, sino que la lucha de fuerzas, de grupos, por una parte impulsan de nuevo el modelo europeo y por otra parte intentan conciliar el aspecto indígena como base de un Estado que era insipiente, en banca rota, en guerras constantes contra las nuevas potencias, en luchas de poderes y en un proceso político que terminó dando como resultado el reforzamiento de los regionalismo en contraposición de lo mexicano. La revolución mexicana termina este periodo y da comienzo al otro, que me parece es el más importante en la configuración de lo que se conoce actualmente como lo mexicano. Al término de la guerra, el nuevo Estado se da cuenta que necesita concretar los ideales de nación en arquetipos que

representen el proyecto revolucionario y se dedica a crear un aparato que lleve la revolución a la cultura, en todos los niveles. De la misma forma que el folclore romántico europeo, el Estado mexicano recoge todas las expresiones tradicionales para crear un producto cultural nuevo, acartonado y alejado de la realidad de las comunidades que viven ese folclore como ritual, como verdadera tradición.

Entonces podemos ver como la cultura popular en México es producto de una complejidad histórica, étnica, social, política, que nos habla de procesos globales anteriores a lo que ahora llamamos la era de la globalización. Estamos hablando que la creación de una música tradicional en México se da siempre en el contexto de una sociedad compleja, diversa, multicolor; que permite, en un ambiente de interacción cultural, la generación de expresiones musicales populares que a lo largo de los siglos se convierten en tradición. Y que no se trata de una o dos, o tres expresiones, se trata de una enorme cantidad de manantiales musicales que emanan y se entrelazan formando auténticos ríos de cultura, de rituales, de fiestas, de cantos, de música que proviene de un montón de partes del mundo, y que en esa complejidad, dan origen a expresiones muy concretas. Es esta la antesala de la globalización actual, donde se da la creación de una primer etapa de interacción cultural entre todas las razas del mundo. La música me parece que es una materialización de este proceso, y me gustaría reflexionar estas ideas sobre los ejemplos del son jarocho y el mariachi.

2. EL CASO DEL SON JAROCHO: REINVENTANDO UNA TRADICIÓN

La música tradicional de son jarocho es parte del ritual del fandango, es una música puramente colectiva, que se ejecuta en conjunto, es un producto social por excelencia. El ritual del fandango jarocho, al igual que otras expresiones similares que se reproducen a lo largo y ancho de México, muy al contrario de ser expresiones locales, se trata de representaciones regionales de modelos culturales cosmopolitas, aunque al ser realizados por sociedades específicas, delimitadas en un marco geográfico natural, fueron tomando particularidades y elementos diferenciadores, es decir, fueron creando identidades concretas de lo que en algún momento fueron modelos culturales más generales, presentes en un mismo contexto histórico y en diferentes contextos espaciales.

El jarocho, al igual que el jíbaro puertorriqueño, el guajíro cubano o el llanero venezolano, son representaciones culturales de un nuevo pueblo, el americano. Sin embargo no parten de la nada, sus orígenes se pueden encontrar en una interacción social entre el majo español, el negro cimarrón y en el indio nigromante. El jarocho al igual que sus hermanos caribeños, tiene un mito fundamental, un sentido social, y su sociedad, la sociedad cosmopolita novohispana o caribeña, que da vida a estos personajes, a este estereotipo cultural.

El jarocho anda a caballo, es hábil con la cuerda, es diestro con la lanza y bueno para el vaqueo, tiene una voz formada a base de arrear ganado por los llanos, y la sabe utilizar para entonar sus sones, sus puntos, sus bambas, acompañado de su jarana. En conclusión, el jarocho también es una representación de lo que debe ser un hombre de la época, es un prototipo del hombre de campo, del hombre rural del siglo XVIII. Para los viajeros europeos que visitan Veracruz durante el siglo XIX, el jarocho, que ya es parte de una nación independiente, es el vivo retrato de los andaluces, y no hay mejor forma de reconocer su pasado, que verlos bailar y tocar en un fandango.

Pero el jarocho también es urbano y cosmopolita, no hay más que conocer el puerto de Veracruz de esa época para entender la multiculturalidad de ese tiempo. En medio de la guerra de independencia, Perico Liger¹ es condenado a la cárcel de Ceuta, y en su viaje hacia aquellas tierras de moros se queda un tiempo en la ciudad de Veracruz. Toma una noche de fiesta y deambulando entre los diferentes barrios que componían el caserío aquel, describe lo que se baila y se toca entre la gente del puerto para 1816. Describe como al son de un arpa, hay una fiesta de madamitas bien puestas y caballeritos de expresión que bailan congot, bamba, afandangado, boleras de la aurora y van a cantar las seguidillas del gorjeo. Posteriormente en otra casa encuentra una reunión de negros atezados que bailan un zapateado, un tango dice otro curro. Nos canta Perico Liger “Lo mismo que en los negros es este tango, entre las otras gentes es el fandango. Baile tan nuevo, baile tan nuevo, baile tan nuevo, que se usó desde Uvanda y sus abuelos”².

Estos bailes al son del arpa y en tablado, llamados fandangos, tienen su origen en tiempos remotos, incluso inciertos. Hay registros para

1714 en donde el Diccionario de Autoridades describe *fandango* como baile de origen americano. Y en las descripciones de Perico Ligerio podemos ver estas representaciones de fiesta, de ritual. Hay un sin fin de obras literarias que retoman la fiesta del fandango, sólo por nombrar algunas, están *Los bandidos de Río Frío* y *El Periquillo Sarniento*, es decir, hay ya una representación de la cultura culta que se nutre de estos ambientes populares, espacios rituales del México de la época. El fandango es ya una fiesta tradicional y el son, hecho de cuerdas y madera, es el canto y el ritmo que dirige este ritual. Se trata de un producto popular que a lo largo de los años se vuelve una tradición.

Sin embargo, hay que pensar en qué momento se mira como algo vivo a lo tradicional o en su defecto como algo muerto. Para la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX los fandangos eran cosa cotidiana. En casi todo el centro y sur de México, las relaciones económicas que integraban en varias rutas mercantiles Atlántico-Pacífico difundieron los bailes y sones de tarima, la fiesta del fandango se convirtió en la representación popular de la diversión, y porqué no, también de la tragedia. El papel que jugó la revolución mexicana como motor de los cambios sociales fue fundamental, pues también propició el flujo de las diferentes expresiones musicales en espacios foráneos. El ir y venir de las tropas revolucionarias y federales, no sólo llevaba la muerte, sino también el canto y la música. En este contexto, la difusión de los repertorios de canciones, de sones, de versos se dio de manera natural, y el fandango era una de las fiestas populares que más se realizaba para esa época en varias regiones, cada una de ellas con su música tradicional.

Al final de la contienda armada, la política de los revolucionarios sobrevivientes va a jugar un papel fundamental en la difusión de las expresiones regionales de la música. Veracruz es un ejemplo claro de esta influencia. Su grupo político pelea la presidencia nacional y gana en 1946. Para esta época, la importancia que tienen las representaciones de música tradicional como *spots* de campaña, como música oficial de ciertos grupos políticos es una realidad. Cada grupo político toma como lema y música de campaña la música tradicional que les corresponde, los veracruzanos el son jarocho y *La Bamba*, los nortños la banda y el tema de *El Sinaloense*, y los del bajío el mariachi y sones

como *La Negra* o el *Cielito Lindo*. Con la llegada de Miguel Alemán Valdés a la presidencia nacional el son jarocho y otras expresiones culturales de Veracruz tienen un impulso muy fuerte en las cadenas de radio y televisión, y es en este momento donde se comienza a transformar el sentido tradicional de esta música, convirtiéndose en un producto cultural para los medios de comunicación y la nueva burguesía nacional.

Esto significó no sólo un cambio para la estructura musical de los sones, en cuanto a tempo, formas de ejecución instrumental, modos de versada, que se modifican para ajustarse al formato televisivo o de radio, digamos las grabaciones que no podían sobrepasar tres minutos. Sino que, con este cambio que se da como una necesidad de actores culturales -radio y televisión- ajenos al uso tradicional del son jarocho, se da un cambio en el modelo cultural del jarocho, se crea un estereotipo nacional de una identidad regional, el jarocho de blanco, alegre, carismático, gracioso, elegante; en resumen, se crea una figura simbólica de lo que el presidente jarocho-veracruzano quería expresar ante el resto de la nación como una forma de ser, un tipo ideal, como la suma de características que contenía su modelo popular y su proyecto cultural.

Aquí hay un cambio de una expresión de cultura popular que se lleva a cabo desde arriba, desde la élite política y cultural, hay una tergiversación de una identidad auténtica, pero como este cambio se lleva a cabo en la política, una vez que el grupo político cambia, el modelo cultural cae con él. Si el grupo político de Miguel Alemán hubiese obtenido las sucesivas elecciones presidenciales, tal vez nos encontraríamos ante un modelo cultural de nación mexicana, con un estereotipo folclórico diferente, que no sería el mariachi sino el jarocho y en vez de cantar el *Cielito Lindo* o *La Cucaracha* en los partidos de fútbol de los mundiales, cantaríamos *La Bamba* y *El Cascabel*.

Pero la pregunta importante es, ¿qué pasa al interior de las comunidades, de la sociedad de donde surge este ambiente, esta música tradicional y esta expresión popular de fiesta y de rito, que es el fandango?. Bueno, diferentes autores piensan que con el avance de la tecnología se da un abandono generalizado del son jarocho por motivo de la modernidad triunfante. La entrada de lleno de los medios de

comunicación en las zonas rurales, hace que la gente abandone poco a poco el uso del fandango como fiesta popular, como tradición, y cada vez más se incline por otras expresiones musicales foráneas y promovidas en la radio y la televisión, como el mariachi, la marimba, y ya entrados los años sesenta el *rock and roll* y las baladas románticas.

Entonces ¿Sí se abandonó la tradición del fandango en Veracruz, y el son jarocho con él, cómo es que hoy día se ha convertido en un fenómeno cultural sin precedentes a nivel nacional?. Aquí tiene mucho que ver la acción de los actores culturales emergentes. Con el fracaso del modelo cultural veracruzano como modelo cultural nacional, el son jarocho quedó restringido en las zonas rurales, y únicamente entre ancianos, familias muy fandangueras y amantes de las tradiciones, que fomentaron el fandango en sus comunidades. Se logró conservar ciertos aspectos de lo que hoy se conoce como lo verdaderamente auténtico, algo de esto se grabó y los etnomusicólogos jugaron un papel muy importante en la recopilación de la música tradicional en desuso.

En los años ochenta con toda la euforia de los folclorismos latinoamericanos, se da un momento que se puede decir de rescate del son jarocho, sobre todo del repertorio de la música tradicional que se ejecutaba en los fandangos. Hay diferentes versiones sobre este momento, Gilberto Gutierrez, que es uno de los que difunden y hace labor de investigación en los años ochenta, señala que, el interés por el rescate de esta música se da porque hay una toma de conciencia por parte de un grupo de músicos folcloristas que deciden que, en lugar de tocar los charangos y la música de la trova latinoamericana, había que comenzar por rescatar todo el gran repertorio que estaba olvidado en las comunidades rurales del sur de Veracruz. Con esto se logra un primer momento, en donde se conocen a varios músicos tradicionales, que vivían en el anonimato y tenían los conocimientos sobre la interpretación de los sones. Con apoyo de ellos se realizó un primer momento de rescate de la música tradicional y da comienzo el proyecto de rescate del son jarocho, con el primer encuentro de jaraneros de Tlacotalpan como la punta de lanza³.

De los elementos más importantes de este proceso es la grabación de discos que buscan la ejecución de los sones pero con un estilo

tradicional, ya no se quiere ejecutar el son jarocho en el formato de los conjuntos folclóricos y comerciales. Incluso el músico jarocho al estilo del prototipo folclórico, de postal de revista de viajes, es mal visto entre los jarochos tradicionalistas, su música se critica y se le da el apodo despectivo de *músicos marisqueros*, porque durante mucho tiempo se dedicaron a tocar en bares y marisquerías turísticas para ganar dinero. Con el tiempo estos prejuicios se han ido superando, pues nadie puede negar que el músico llamado *marisquero* no es ya una verdadera expresión popular, incluso una verdadera tradición, pues hay una gran cantidad de familias dedicadas a esta actividad que han transmitido los conocimientos musicales del son jarocho folclórico y comercial de manera tradicional entre los miembros de la familia creando verdaderas dinastías. Es contradictorio pero cierto y lo único que expresa esta realidad es la complejidad del tema y la capacidad de formación de nuevas identidades y nuevas tradiciones.

Aquí juega un papel importante la intervención del Estado en el apoyo de diversos proyectos culturales, que a lo largo de los años noventa le dieron forma a lo que hoy se conoce como el movimiento jaranero, que yo más bien diría movimiento sonero. Este término fue propuesto por Gilberto Gutierrez, y se dio como resultado de una serie de talleres del son jarocho tradicional que tuvieron un éxito sin precedentes en la comunidad veracruzana, al interior y al exterior del Estado de Veracruz. Con el trabajo realizado durante los años noventa surgieron una veintena de grupos, muchos de ellos eran jóvenes y en general gente de diferentes comunidades rurales y urbanas que en realidad sabían sobre la ejecución del fandango jarocho y todo lo que conlleva, desde la laudería tradicional para la fabricación de los instrumentos jarochos, hasta la música y el baile. Pero con la difusión que se dio a los grupos que surgieron como producto de estos talleres y trabajo en las comunidades, la red social que se creó al rededor de esta música de tipo tradicional rompió las fronteras territoriales y se convirtió en un fenómeno cultural internacional.

Lo interesante de este ejemplo, es que gracias al trabajo cultural que se realizó se logró por una parte, una reconstrucción de una tradición que se encontraba casi perdida, y se le dio un impulso que hoy día sorprende por los alcances que tiene como movimiento cultural. A la sombra del son jarocho tradicional, han crecido un grupo de

músicos que en base a los conocimientos musicales del son jarocho han logrado aprender otros tipos de música, potencializando los conocimientos musicales tradiciones, y actualmente han logrado incorporar a su tradición otras expresiones musicales. Desde la música barroca hasta el hip-hop, pasando por el flamenco y los sones cubanos, esta música de tipo tradicional se ha transformado y ha recuperado el papel que tenía como motor del cambio cultural. A la par, el ritual del fandango se ha reconstruido basado en lo que se sabe era el lenguaje de antaño, claro está que con muchas diferencias de lo que se piensa fue en algún momento, pero en términos generales, hoy día el fandango es una fiesta auténtica, tradicional, que se lleva a cabo por grupos de todas las edades, en donde se comparte un lenguaje musical y simbólico muy diferente al resto de las expresiones festivas de México. En resumen, el son jarocho tradicional, como música, modelo cultural y fiesta ritual no sólo está vivo, está “revivo”.

Ahora bien, me interesa analizar cómo esta expresión cultural que fue rescatada, reconstruida y ahora consolidada, se encuentra incorporada de lleno a los procesos culturales de la globalización y entender cuáles son las formas de interacción con la realidad de un mundo globalizado. Para ello, me gustaría reflexionar primero sobre el caso de la música de mariachi, para explicar un poco dos modelos culturales diferentes, y entender con más precisión como se da el cambio en la música tradicional mexicana dentro de la globalización.

3. EL MARIACHI MEXICANO: ¿TRADICIÓN, ESTEREOTIPO O BIEN DE CONSUMO?

El mariachi es representante de un estereotipo popular y se trata de la representación de un músico profesional. Su traje es una mezcla entre las ropas de los caporales de las haciendas del porfiriato y los trajes de charro. El mariachi es a mediados del siglo XX un símbolo nacional, el Estado ha consolidado su papel en la sociedad mexicana y a nivel internacional. Sin embargo, ¿cómo es que un personaje, de lo que Pérez Monfort diría “una región inventada” logra volverse el representante de un país con megadiversidad cultural?

El origen del mariachi es muy interesante porque, por una parte el reconocimiento de un gremio popular como los mariachis significa la creación

de un primer grupo de gente que vive de una profesionalización de la música tradicional mexicana para finales del siglo XIX. Por ejemplo, en el caso del músico jarocho el músico tradicional que toca en los fandangos puede ser que no cobre, sino que es invitado al fandango y los organizadores de la fiesta se encargan de darle comida y bebida, hospedaje, y talves dinero, pero no es una relación contractual o monetaria específicamente.

El mariachi llega al siglo XX con una activa participación durante todo el siglo XIX. Su repertorio incluye sones, jarabes, música para fandangos, y música para bailes como el vals y el chotis. Su instrumentación se compone de cuerdas, violines, guitarrones, vihuelas, jaranas, arpas, salterios y guitarras. Pero es durante la revolución mexicana que su andar por las ciudades impulsa en cierto sentido su participación más activa como una representación de los músicos profesionales del pueblo. Esta es la clave, son gente del pueblo, al contrario de las bandas de músicos filarmónicos que tocaban para los burgueses, el mariachi es representante de una verdadera expresión musical popular, de la gente que es el fundamento del nuevo pacto social.

En el efervescente contexto de la victoria revolucionaria, a la par de la construcción del nuevo pacto social, se comienza a dar una reconstrucción cultural, y se buscan nuevos modelos que representen al Estado nación. En las artes plásticas, se da un giro hacia el tema de la mexicanidad por medio del muralismo, en la música Carlos Chavez se vuelve el compositor mexicano por excelencia y rescata varios elementos de la música tradicional para llevarlos a la música clásica. Ambos géneros intentan rescatar elementos de la cultura mexicana, para llevarlos al arte culto y crear una imagen de México. Pero estamos hablando de la cultura de élite, para el pueblo el Estado estaba preparando otros productos, y dejó a la radio y la televisión la tarea de difundir una cultura popular selectiva y con favoritismos políticos. Claro está, que los medios de comunicación retomaron ciertos elementos, los volvieron más espectaculares y en base a eso, hicieron toda la cantidad de variantes posibles para entretener al público mexicano. Uno de los productos que con el tiempo se volvió más rentable fue el mariachi.

Las películas mexicana de los años cuarentas y cincuentas, jugaron un papel determinante en la difusión de la figura del mariachi y el charro

como el estereotipo nacional. Incluso los actores de cine que en su momento querían sobresalir y tener una carrera exitosa, tenían forzosamente que ser cantantes de música ranchera y cantar acompañados del mariachi. No se puede imaginar a un Pedro Infante o a un Jorge Negrete siendo doblados cantando una canción, ¡eso nunca!, ellos tenían que ser cantantes profesionales, incluir nuevos repertorios al mariachi y producir una cantidad exorbitante de películas al año, en donde casi todas recuperaban historias de la revolución o recreaban aspectos del México de postal, que ya no correspondía necesariamente con la realidad. Pero eso sí, siempre había muchos mariachis y mucho tequila.

Esta consolidación del mariachi como el estereotipo del mexicano, y como la representación de la música nacional, alejó considerablemente a estos músicos de su ambiente original, convirtiendo a la música ranchera en un producto mediático, que con el tiempo se volvió popular en todo México, imponiéndose por encima de las representaciones culturales locales y regionales. Hoy día por ejemplo un músico jarocho profesional tiene que tocar dentro de su repertorio música de mariachi.

Pero esta música que es impuesta desde arriba, y que permea todas las capas sociales, es un ejemplo muy interesante de la creación de música popular, y por qué no, de música tradicional. La música del mariachi forma parte de las festividades en México, ameniza diferentes fiestas y espacios rituales, desde un bautizo hasta un entierro, y desde la fiesta de un pueblo hasta el cumpleaños del empresario más rico de México o del presidente de la nación, es un producto para ricos y pobres. Entonces no se puede negar su sentido popular y la formación de un uso festivo tradicional, pero la forma en como llega a ser una tradición es muy diferente al caso del son jarocho.

Tanto el mariachi como el son jarocho eran músicas populares, que se enmarcaban en una tradición, ambos fueron alejados de ese contexto tradicional y llevados a los medios de comunicación. Por una parte el son jarocho no triunfó como producto cultural, y el mariachi se impuso. El son jarocho y el mariachi quedaron contruidos como estereotipos, pero mientras que el estereotipo del mariachi es una consolidación y es bien visto porque es así y no de otra forma, es decir, no se puede ser mariachi

sin toda la parafernalia que significa, y sino te vistes como mariachi no representas verdaderamente esa tradición. Por el contrario, un músico jarocho estereotipo representa una estampa del nacionalismo mexicano, pero no representa la tradición jarocho que ahora se ha reconstruido.

4. CAMBIOS Y PROCESOS DE LOS MODELOS CULTURALES EN LA GLOBALIZACIÓN

La globalización le dio otro toque a la complejidad de los procesos culturales. Como señalaba antes, en sí los procesos globales no son ajenos a las músicas tradicionales, y los casos que expongo, ejemplifican cómo las músicas tradicionales son productos globales de siglos atrás, entonces el proceso de globalización de nuestro tiempo no es del todo ajeno a estas expresiones culturales, y por lo tanto los cambios y transformaciones que se puedan dar en ellas, son un ejemplo de la fuerza transformadora que tiene para la música la nueva dinámica cultural globalizada.

Muchas veces el debate de la música tradicional en la globalización gira en torno a su conservación, ya que los cambios culturales que se producen en esta nueva dimensión de las relaciones culturales a escala global, modifica y transforma los modelos culturales, incluida la música. Pero me parece que, muchas veces los objetos de investigación son globales porque hay representaciones culturales que se imponen por encima de las demás, y que por lo tanto, son más fáciles de encontrar, y por consiguiente de problematizar. Pero en este intento por complejizar los procesos culturales se pierde de vista lo que pasa a nivel local, y confrontar lo global con lo local es lo que nos puede llevar a tener una mejor comprensión de lo que pasa en las nuevas relaciones culturales globalizadas.

Enfocarnos a estudiar los procesos de cambio cultural más generales como productos de la globalización nos llevaría a analizar un sin fin de aspectos que podrían ser negativos para la música tradicional, en términos de conservación. Me parece que la apuesta es entender la participación de las músicas locales, tradicionales, en la configuración de una música global, y sobre todo, es importante comprender las estrategias que los actores culturales de la música tradicional están desarrollando para verse incluidos en el megaproyecto cultural que significa la globalización.

En este sentido, me parece que la globalización ha puesto sobre la mesa de discusión el tema de la cultura, como nunca antes. Se habla mucho de la economía global, de la política global, pero uno de los ejes principales de la agenda de la era globalizada es la cultura, y no la cultura de masas, sino las expresiones culturales locales, de las músicas tradicionales, que han logrado consolidarse en el marco de globalización, en el mercado mundial de la oferta musical.

Globalización y tradición podrían entenderse como opuestos, pero me parece que el tema es complejo, y el reto está en crear relaciones de respeto que permitan que las expresiones populares, tradicionales, sean llevadas fuera de su contexto pero sin la intención de tergiversar los contenidos y los lenguajes que le dan sentido a las expresiones de música tradicional.

Los actores culturales aquí juegan un papel muy importante. Los músicos tradicionales están en un constante debate por conservar su música pero también vivir de ella, y los términos de su profesionalización está nuevamente en discusión. Hay un par de opciones para ellos, una es dejarla tal y como es, pero esto se traduce en limitar su espacio profesional a un entorno local y talves nunca salir de su espacio; o dos, transformarla dejando su carácter tradicional para momentos específicos, y ofrecer su música con propuestas propias, originales, que incluso contengan influencias de otras músicas tradicionales del mundo, lo cual les abre las puertas del mercado internacional pero le quita el sentido tradicional a su música.

Cuando pensé en escribir este trabajo tenía en mente la complejidad que ahora significa para un músico tradicional el mundo de la globalización, porque cincuenta años atrás, el músico que quería vivir de su música tradicional también tenía que transformarla en un producto cultural digerible para diferentes identidades, como señalé con el caso del son jarocho *marisquero* y el mariachi de televisor. Hoy el músico tradicional que se quiere profesionalizar está ante la misma necesidad, pero la diversidad de identidades que hoy se presentan como públicos espectadores, es inmensamente mayor que la de los años cincuenta. Incluso se suman a la complejidad no solo las identidades nacionales, sino también las identidades de género, sexuales, políticas, ideológicas, y hasta científicas, volviendo todo un contexto cultural que le exige al músico tradicional una gama de formas de profesionalizarse y especializarse,

pero nuevamente le obliga a dejar el aspecto tradicional y ritual de su música para su entorno de origen, para el uso con determinadas comunidades con las que comparte los códigos culturales que le dan sentido a la música tradicional.

Otro tema de la agenda cultural de la globalización es la desigualdad que hay entre las músicas tradicionales del mundo en su incorporación al mercado global, y en esta desigualdad están involucrados las grandes empresas disqueras, las grandes televisoras y la industria de la cultura, la moda y las artes, que al final crean públicos y por lo tanto, gustos y perfiles estéticos susceptibles de comercializar, de manera que se piensa que la buena música es la que más vende, confundiendo calidad con cantidad. Por ejemplo, el mariachi, que como vimos no se le puede negar su consolidación como una tradición relativamente nueva e inventa, sitúa a las demás expresiones de música tradicional, digamos que las más auténticas, en una situación de desventaja porque el mariachi tiene todo un proceso de incorporación a los medios de comunicación, surge y camina de la mano de las cadenas de televisión mexicanas, y por lo tanto, las estrategias de incluirse dentro del mercado global de la música, la *world music*, es bien diferente de las aspiraciones, los medios y las herramientas con que el son jarocho tradicional se puede incorporar dentro del mercado de la música global. Con esto no sólo me refiero a que sea más fácil o más difícil que una música tradicional tenga un disco grabado para una disquera como Sony music, sino que la desigualdad entre las diferentes expresiones de música tradicional que se han incorporando anteriormente o de manera reciente al mercado de la música global, destapa también una desigualdad de los beneficios económicos que significa la apertura de la música tradicional a los nuevos mercados, porque las músicas tradicionales que se incorporan a los mercados mundiales crean una diversificación de productos culturales que a su vez se traduce en ganancias para las empresas de la cultura, ganancias que muchas de las veces no se dirigen hacia las comunidades productoras de estas tradiciones ahora comercializadas.

Por el contrario, parece que las necesidades de crear mercados, públicos y sobre todo consumidores, apunta más hacia la imposición de propuesta de consumo cultural que unifiquen los criterios del producto para poder venderlo al mismo tiempo en Tokio, en Madrid, en Saigón y

en Buenos Aires, en lugar de apostar por la diversificación de propuestas culturales. Bajo esta lógica se puede ver a contra luz en el contexto de la globalización las músicas que verdaderamente intentan mantener su raíz, aunque por las mismas circunstancias de competencia en el mercado, tienen que incorporar y modificar su música para convertirla en una propuesta cultural capaz de presentarse en cualquier lugar del mundo. Ante esta lógica, podemos separar dentro de las diferentes propuestas de música tradicional, aquellos proyectos que incluyen cualquier cosa para venderse de aquellos que de manera más sesuda saben que tienen que presentar cosas más innovadoras pero que no quieren modificar por completo su raíz, su origen y sus tradiciones, por convicción y porque eso también es lo que las diferencia del resto de los productos culturales y que les da originalidad musical.

En este sentido, recuerdo que para los años novena, la música ranchera estaba sufriendo un cambio radical. Los estereotipos de cantantes de música ranchera, los mariachis o supermachos, que desde los años cincuenta se impusieron como el prototipo nacional, estaban siendo cambiados por un modelo más rentable a nivel internacional, el mariachi *metrosexual* o *unisex*. Este nuevo prototipo de la realidad musical mexicana se imponía nuevamente desde arriba, desde las grandes cadenas de televisión, como un producto, que conjuraba los valores del nacionalismo más rancio con los valores del nacionalismo del nuevo mercado, del neoliberalismo.

Así el nuevo mariachi, un día salía vestido de charro y al siguiente de estrella de rock.

Aquí lo interesante es ver como estos mariachis de los medios son manipulados como un producto, y al mismo tiempo ponen en aprietos a los mariachis que participan en los actos festivos que le dan sentido tradicional a esta música, pues para estos mariachis esto significaba un nuevo formato de producto, una nueva presentación, pues ahora para ser profesional también se tiene que ser un mariachi *metrosexual*, y esto significa cambiar y desmoronar la figura del macho mexicano que durante décadas se construyó también desde arriba pero con botellas de tequila y muchos balazos. Es decir, aquí se impone la necesidad de un cambio incluso de identidad sexual para seguir siendo una tradición, obvio que mucha gente no se fue con el engaño.

Yo recuerdo que los mariachis de la época se preguntaban ¿Acaso tendremos que convertirnos en metrosexuales para seguir teniendo trabajo?, ¿Quién va a interpretar ahora las coreografías de tal estrella de la televisión?, ¿Tendremos que incluir una guitarra eléctrica, una batería o bajo eléctrico al mariachi para poder tocar los nuevos éxitos que la gente pide?. Sin duda para los que se dedican a la música ranchera, para los que dan de comer a sus familias de hacer música, estas nuevas figuras del mariachi metrosexual les impusieron nuevos esquemas de hacer música ranchera y de ser mariachis. Estos esquemas se impusieron claramente desde arriba, desde la élite audiovisual de México, se impusieron desde las oficinas de Televisa como motivo de la creación de una nueva política de la empresa para poder competir en el mercado audiovisual de la globalización.

Como resultado de todo esto, ahora hay tres líneas claras de la gente que se dedica a esta música tradicional, y que nos hablan de la complejidad que también está intrínseca a la imposibilidad de imponer por completo criterios de identidad en este mundo globalizado. Una es la de los mariachis que son incondicionales de la televisión, que por fuerza incorporan los nuevos repertorios y coreografías, sin cuestionamiento alguno. Otra es la de los que siguen una línea digamos popular del mariachi de los años cincuenta y que no la van a cambiar, ya es una tradición, es así y no de otra forma, y esos mariachis metrosexuales nada más no les gustan, talves cantarán las canciones nuevas, pero su repertorio será el tradicional. Y la otra opción que es una novedad y que representa una opción bien interesante donde nuevamente intervienen los académicos, es un movimiento que se está dando para el rescate del mariachi tradicional anterior al estereotipo nacional de los años cincuenta, en donde hay todo un manifiesto que declara los objetivos del proyecto cultural y que ya está llevando a cabo su segundo encuentro de mariachis tradicionales.

En el caso del son jarocho la dinámica es diferente. Por una parte, los grupos *marisqueros* que viajaron por mucho tiempo como miembros de los ballets folclóricos que fueron espectáculos muy rentables por la indumentaria y toda la parafernalia de un espectáculo de este tipo, que en el fondo fue patrocinado y promovido por las instituciones culturales de los Estados Nación, quedaron prácticamente dentro del ambiente folclórico, de estampa

turística. Y por otra parte, los jóvenes que se dedicaron a impulsar el proyecto de rescate del son jarocho tradicional, intentaron llegar a otros espacios de expresión cultural que no fueran los mismos que ya había agotado el modelo folclórico, y para eso se enfrentaron con varios obstáculos.

Primero, tuvieron que conseguir el apoyo institucional para llevar a cabo los proyectos de investigación y difusión del son jarocho tradicional, de los cuales surgieron muchos músicos tradicionales nuevos y se dio forma al movimiento sonero, esto en sí fue una lucha. Una vez que estaba conformado la primer camada de grupos dedicados a tocar el son jarocho tradicional, tuvieron que presentar su propuesta como una idea original, que se diferenciara del estereotipo jarocho, y que por lo tanto compitiera contra él por los espacios reservados para la profesionalización de las expresiones de la cultura popular. Así, se logró un primer momento de reconocimiento de un proyecto cultural importante para el desarrollo y la conservación de las tradiciones veracruzanas, que de ahí a la fecha han dando origen a una serie de fenómenos sociales y culturales.

Por una parte, la proliferación de grupos que surgen de la misma propuesta, y que por tanto, al querer profesionalizarse, están compitiendo entre sí por un mercado limitado en presupuesto y espacios a nivel regional y nacional. De ahí que la incorporación al modelo globalizado de propuestas culturales fuera fundamental para el desarrollo y la profesionalización de estos músicos tradicionales. Aquí me parece que se tiene que reconocer la importancia que han adquirido los nuevos gestores culturales de expresiones culturales no mediáticas en el marco de la oferta y la demanda de la cultura a nivel global, ya que si no se le hubiera dado el impulso internacional a los grupos principales del movimiento sonero hace unos diez años, no se podría estar hablando del éxito que hoy tiene lo que en algún momento fue un proyecto muy modesto, que consistía en ir a grabar a músicos ancianos que quedaban olvidados en varias comunidades rurales del sur de Veracruz. Ahora, se dan talleres de son jarocho en Los Angeles, en New York, se han dado conciertos en París, en Viena, en Tokio, y un sin fin de lugares. Está dinámica de movilidad cultural en el marco de la globalización no sólo ha obligado a que los músicos se profesionalicen, sino que también, en algunos casos esto creó un contexto de comunicación que rompió el cerco mediático de

la zonas rurales donde se conservaba el son jarocho, traduciéndose en ciertas condiciones favorables para el desarrollo de las comunidades y familias de donde fue rescatada esta tradición hace veinte años.

También se ha producido un desarrollo de propuestas musicales que surgen de la base del son jarocho tradicional. Es interesante ver como se dio este proceso de los grupos de son jarocho tradicional en la elaboración de sus discos, ya que los primeros consistían en grabar sonos tradicionales en desuso, es decir, una labor de conservación y preservación del patrimonio, que por supuesto significa trabajo de campo. En este momento un buen disco era aquel que tenía una buena calidad de ejecución y que contenía sonos que no se conocían y que gracias a estas grabaciones se fueron incluyendo en el repertorio de los fandangos, es decir, no sólo se registran sino que se rescatan y se incorporan en la fiesta, se vuelven nuevamente música tradicional. Claro que junto a estas primeras producciones, se dio el interés por la composición de sonos nuevos, de los cuales sólo algunos de gran calidad lograron incorporarse al repertorio popular.

Posteriormente la dinámica no pudo ser la misma, el universo jarocho aunque es complejo y geográficamente extenso tuvo sus límites, de manera que el repertorio jarocho tradicional por rescatar se fue agotando, pero no así, la necesidad de los grupos por seguir produciendo nuevos discos. Esto los llevó a buscar nuevas propuestas musicales, porque ya no bastaba con presentar sonos rescatados, sino que cada grupo comenzó a proponer una línea particular, original y distintiva, creando un propio estilo para competir en el mercado cultural.

Por ejemplo, el grupo Mono Blanco, desarrolla un repertorio de son jarocho buscando las similitudes entre esta tradición y la música del caribe inglés. El extinto grupo Chuchumbe, quien fue fundamental en la primer fase del movimiento sonero, y que contribuyó con un par de sonos nuevos al repertorio popular del fandango, se bifurcó en los grupos Quemayama y Relicario, el primero tiene una fuerte influencia cubana y flamenca, el segundo tiende más hacia recuperar música de otras regiones del sur de México. El grupo Chéjere, que son digamos la segunda camada del proyecto sonero, tiene una interesante propuesta de música que hermana con el son jarocho, sin caer el simplismo de las fórmulas de la *world music*, a

la música caribeña, los ritmos latinoamericanos, el blues y el jazz. El emblemático grupo Los Cojolites, quienes también son partícipes y producto de un proyecto de desarrollo cultural comunitario, han logrado ir hacia la propuesta de la *world music* sin perder el hilo conductor del son jarocho tradicional del cual provienen.

Finalmente, hace un par de años surgieron dos propuestas interesantes. Una es la Los Soneros del Tesechoacan, llamados en forma comparativa el *Tesechoacan Social Club*, que logra reunir en torno a un proyecto musical a varios músicos tradicionales ya mayores con músicos jóvenes, que ahora son una auténtica leyenda, y cuya propuesta es un son jarocho tradicional con arreglos pero sin ninguna influencia de otras músicas.

Por el contrario el grupo Sonex, que también está compuesto por músicos que surgen de los talleres del movimiento sonero, toca con instrumentos tradicionales y aparatos electrónicos e instrumentos eléctricos, sones jarochos con fuertes acentos del son cubano, la rumba flamenca o el hip-hop. Esta mezcla, responde más a la fórmula que la *world music* impone para garantizar la venta de los productos musicales, y como el objetivo es de mercado, en cierta forma termina difuminando cada vez más el son jarocho tradicional en su música. No obstante, el grupo desde un punto de vista antropológico es interesante, porque representa una nueva generación de músicos jarochos tradicionales jóvenes y talentosos, que muestran sin complejos las influencias que sobre la juventud veracruzana tienen las expresiones musicales de moda en el mundo, y la necesidad que como músicos profesionales tienen para incorporarse al mercado cultural de las nuevas generaciones. Esto se escucha claramente en su propuesta, en el tipo de producción de su disco, en los medios de comunicación donde participan, en su estrategia de mercado y en la calidad de sus creaciones.

Ante este panorama, parece que es evidente la participación de la música tradicional en el contexto de la globalización, tanto en la búsqueda de espacios para su manifestación no tradicional, como en la introducción de elementos de otras músicas en los repertorios de los músicos tradicionales que se están profesionalizando. Es una relación de dentro hacia afuera y de afuera hacia dentro. Aunque como se señaló, se tiene que analizar las características que estas relaciones tienen en

términos de equidad, de cambio cultural y de pluralidad de los beneficios que deja la comercialización de esta música.

CONCLUSIONES SOBRE ESTE PANORAMA DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA

Después de estas reflexiones, me parece que hay que retomar algunas ideas a manera de conclusión. Primero, hay que tener presente que la música es una representación cultural que nos habla de ciertas formas de identidad, por lo tanto nos puede ayudar a enfocar y explicar ciertos procesos culturales que se están dando en la era de la globalización.

Al mismo tiempo la era de la globalización ha puesto en discusión una serie de conceptos que analizan y explican los procesos culturales. Por ejemplo, se está dando la creación de nuevas identidades, la formación de varias culturas locales, el papel de la comunidad en la formación de referentes de pertenencia, el papel diferenciador de los procesos identitario y la participación del Estado en la planeación y gestión del patrimonio cultural. Incluso se tiene que partir por incorporar nuevas características al concepto mismo de cultura en la globalización, ya que el marco de lo global ha contribuido drásticamente a incorporar los modelos, productos y representaciones culturales en el mercado.

Esto supone un contexto nuevo para las sociedades, y también significa la creación de una nueva sociedad, la sociedad de lo global, que asimila, rechaza, reproduce y transforma diferentes expresiones culturales locales que se convierten por medio de la comunicación en productos de consumo mundial. En este sentido, la diversidad, implica riqueza, pero también complejidad, y para desarrollar estas ideas hay que dismantelar varios silencios, y plantear nuevas formas de entender la cultura. Romper los silencios significa establecer nuevas perspectivas de las representaciones culturales, de manera plural, intentando analizar la diversidad y la complejidad, en oposición a los modelos cerrados y sencillos que principalmente el Estado y la Iglesia han impuesto por diferentes mecanismos.

En este marco de lo diverso y de lo complejo, la música tradicional también está abriendo su armazón que la conservo durante años de oficialismo nacional, y se esta alimentando de

los procesos culturales externos que los propios actores culturales de esta música seleccionan. Por lo tanto se deben plantear nuevos enfoques, ya que la música tradicional nos comienza a hablar sobre las relaciones de género, sobre los jóvenes, sobre la diversidad sexual, sobre la diversidad étnica, sobre el desarrollo sostenido o sobre la educación, es decir, sobre toda una nueva temática que se aparta cada vez más del discurso que supuestamente representa la tradicional, pero no por ello esta perdiendo su uso festivo y ritual que le da su razón de ser, su apelativo de música tradicional.

Sobre el problema de la cultura popular como elemento rentable, la globalización de las expresiones culturales ha llevado las expresiones culturales locales al mercado mundial, creando con ello una disputa por los beneficios del mercado de la cultura. Es por ese motivo que se debe plantear la creación de políticas culturales internacionales, transfronterizas, que creen un vínculo entre la producción cultural y las diferentes formas de vida.

En este sentido, me parece que el objetivo es llevar el aspecto económico de la globalización a un plano cultural, en el cual se pueda debatir sobre la importancia de la etnicidad no sólo como productora de bienes de consumo, sino como productora de movimientos sociales. Sin diversidad no hay capacidad de creación, sin capacidad de creación no es posible la innovación y producción de bienes de consumo. Arizpe señala que el futuro de la globalización está en crear un diálogo cosmopolita basado en una relación descentralizada, y que el problema de la mercantilización de las representaciones culturales en el marco de lo global no radica en el hecho de que los medios de comunicación difundan los productos culturales. El problema radica en que la producción de bienes culturales y su distribución en el comercio internacional está dando como resultado una cultura de la pobreza, una relación de desigualdad entre los países productores y los consumidores. Mientras que los lugares con una gran producción de cultura presentan problemas de pobreza, los países consumidores se benefician de los costos de la distribución del producto cultural (Arizpe, 2006a: 93).

Finalmente, me parece que el destino de la música tradicional mexicana, se debate entre la aceptación de su papel dentro de los cambios culturales de sus comunidades de origen y de los espacios urbanos y rurales en donde se esta

incorporando como una propuesta y alternativa de identidad. Por lo tanto, se debe comprender a la música tradicional como una estructura abierta y dejar de lado las visiones nacionalistas y oficialistas sobre la construcción de la cultura popular y los estereotipos nacionales que venimos cargando desde el siglo XIX.

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO, 1983. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- ARETZ, Isabel, 1984. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila.
- ARIZPE, Lourdes, 2006a, *Culturas en Movimiento: Interactividad cultural y procesos globales*, México, Cámara de Diputados LIX Legislatura-UNAM-CRIM-Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- _____ (Coord.) 2006b, *Retos Culturales de México frente a la globalización*, Cámara de Diputados LIX Legislatura-UNAM-CRIM-Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- ATTALI, Jacques, 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo XXI.
- AUGÉ, Marc, 2001. “De lo imaginario a lo ‘ficcional total’”. En Abilio Vergara Figueroa (ed.), *Imaginario: horizontes plurales*: 85-95.
- BARRADAS BENÍTEZ, Arturo y Patricia BARRADAS SALDAÑA (eds.), 2003. *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional jarocho en el Municipio de Playa Vicente, Veracruz*. México D.F.: PACMYC – Sexto Piso.
- BAUMAN, Richard, 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered handbook*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Carmen (comp.), 1988. *Veracruz. Textos de su historia. Tomo II*. México D.F.: Gobierno del Estado de Veracruz – IVEC – Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana*. México D.F.: SEP, Talleres Gráficos de la Nación.
- CONTRERAS ISLAS, Isabel, 2003. “Reflexiones en torno al concepto de tradición en la literatura oral”. En Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*: 307-311.
- CRUZ, Eloy, 2004. *El espíritu barroco del son jarocho*. Librito que acompaña el CD *Laberinto en la guitarra*.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, 22 abril 2003. *Industrialización y ruptura en el sur de Veracruz*. Transcripción de la grabación de la

ponencia presentada en el marco del II Seminario de Son Jarocho y Cultura Popular, Rancho Luna Negra, Isla de Tacamichapan, Jáltipan, Veracruz

_____, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México D.F.: CONACULTA – Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

DURAND, Gilbert, 1968. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____, 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

El Pájaro Carpintero, 1997. Acayucan: Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional del Sur de Veracruz.

FRENK, Margit et al., 1975. *Cancionero folklórico de México. Vol. 1. Coplas del amor feliz*. México D.F.: El Colegio de México.

_____, 1984. *Entre folklore y literatura*. México D.F.: El Colegio de México.

GALEANO, Eduardo, 1984. “Literatura y cultura popular en América Latina. Diez errores o mentiras frecuentes”. En: *La cultura popular*. México D.F.: Premiá.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, 1992. “El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular”. *La Jornada semanal*, 12/01/1992 : 27-33.

_____, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México D.F.: Siglo XXI.

HIDALGO BELLI, Patricio (comp.), 2004. *El canto de la memoria*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____, 1999. “Literatura popular y literatura regional”. En: *México: literaturas regionales y nación*: 19-29.

KOHL, Randall, 2004. *Ecos de La Bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946-1959*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Tesis doctoral inédita, doctorado en Historia y Estudios Regionales.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (ed.), 1980. *El Negrito Poeta mexicano y el dominicano*. México D.F.: Porrúa.

MAYER-SERRA, Otto, 1941. *Panorama de la música mexicana*. México D.F.: El Colegio de México.

MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan (ed.), 2004. *Versos para más de 100 sones jarochos*. Xalapa: Comosuená.

MENDOZA, Vicente T., 1986. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México D.F.: UNAM.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1945. “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”. En: *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe.

MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México D.F.: FCE.

OSEGUERA RUEDA, Rubí del Carmen, 1998. *Biografía de una mujer veracruzana*. Xalapa: CIESAS-DEMAC-IVEC-IOC.

PASCOE, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, 1990. *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1997. “Lo ‘negro’ en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX”. *Sotavento* I – 2: 131-154.

_____, 2000. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México D.F.: CIESAS.

_____, 2001. “La décima comprometida en el Sotavento veracruzano. Un recorrido desde la Revolución hasta nuestros días”. *Revista de Literaturas Populares* I – 1: 115-154.

_____, 2003. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México D.F.: CIESAS.

RAMOS HERNÁNDEZ, Marcelino O., 2002. *Remembranzas del Vale Bejarano*. Xalapa: Códice – PACMYC.

VERGARA, Figueroa, Abilio (Ed.), 2001, *Imaginarios: horizontes plurales*, México D.F., CONACULTA-INAH:

VIQUEIRA, Juan Pedro, 1997. “Regiones naturales, regiones nominales y regiones vividas”. *Sotavento*, I – 1 : 107-117.

WARMAN, Arturo, 1995. “Sobre la creatividad... o cómo buscarle tres pies al gato, que como es sabido, sólo tiene dos”. En: Guillermo BONFIL BATALLA et al., *Culturas populares y política cultural*: 87-95.

NOTAS

1 Es el seudónimo con que Antonio Lopez Matoso escribió su crónica “Viaje de Perico Ligerero al país de los moros (1816)”. La narración se encuentra en el tomo II de los libros Cien Viajeros en Veracruz, publicado en 1992 por el Gobierno de Veracruz.

2 Op.Cit, pp. 208-209.

3 Véase el artículo de Gilberto Gutierrez y Esther Hernández titulado “Los sones jarochos en el contexto de la globalización”, publicado en el libro *Retos Culturales de México frente a la globalización*, coordinado por Lourdes Arizpe.