

Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho

*Ishtar Cardona**

Resumen

El presente artículo pretende reflexionar sobre la constitución de actores culturales en México mediante el análisis de la tensión existente entre la nostalgia de una estructura reguladora de los contenidos simbólicos nacionales y la aceptación de las reglas del mercado global; esto apoyado en el estudio de la construcción actual de las pertenencias identitarias de los músicos tradicionales de Veracruz y los procesos de reconocimiento y creación artística que han establecido con las comunidades transnacionales de California.

Palabras clave: Actor y sujeto, Música tradicional, Identidad, Estado-Nación, Mercado

Abstract

The present article tries to deepen in the constitution of cultural actors in Mexico by means of the analysis of the existing tension between nostalgia, inside a regulating structure of the national symbolic contents, and the acceptance of the rules of the global market; this will be supported with the study of the present construction of the identity properties on the traditional musicians of Veracruz and the processes of recognition and artistic creation that they have established with the transnational communities of California.

Keywords: Actor and subject, traditional music, identity, Nation-State, global market

* Doctorante en Sociología en el Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, Paris III-Sorbonne Nouvelle. Dirección electrónica: ishtarcadona@yahoo.fr

Las políticas culturales y la producción artística en México constituyen un campo de investigación fértil que ha dado origen a numerosos estudios, los cuales nos permiten construir una visión precisa y documentada sobre el fenómeno en general. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las relaciones entre creadores culturales, Estado y sociedad en el periodo de mutación económica y política de los años ochenta hasta la fecha.

Cuando nos referimos a los creadores culturales en México estamos hablando de sujetos muy fragmentados, en transición. Sus lazos con las instituciones se debilitan a la vez que ellos mismos se encuentran de más en más sometidos a las variaciones y riesgos del mercado, un mercado que se manifiesta actualmente bajo el signo de la globalización. En este contexto, ¿pueden los artistas erigirse en actores culturales cuyas creaciones sean portadoras de nuevos significados, de un nuevo imaginario donde se reconozcan otros actores, otros segmentos de una sociedad también fragmentada?

México conoció en el pasado importantes movimientos culturales relacionados con el Estado y la política. En un periodo de repliegue del Estado y de descomposición del sistema político nacional, ¿pueden los creadores culturales hacer emerger nuevos movimientos culturales o están condenados a ser absorbidos por el mercado mundial?

Esta tensión existente entre la nostalgia de una estructura reguladora de los contenidos simbólicos nacionales y la aceptación de reglas de mercado que no necesariamente reconocen las particularidades regionales se manifiesta de forma característica en el caso de los músicos de Son Jarocho, particularmente en aquellos que hoy en día practican el género desde las intersecciones de una tradición a la que le cuesta definirse a sí misma.

A lo largo del presente texto, se busca estudiar el advenimiento de nuevas formas de acción colectiva, que únicamente resultan posibles en el marco del declive del modelo de Estado-Nación, mediante el análisis de la recomposición identitaria que ha acompañado a la reactivación de una práctica musical local. Práctica que afirma sus referentes históricos en una tradición validada desde lo comunitario, pero que para subsistir debe de establecer un diálogo con lo exterior (que ya no es simplemente nacional). Este diálogo se da en términos estratégicos y de reproducción material, pero también en términos de la búsqueda de sentido de la acción cultural. Lo local, o los agentes de lo local, confrontados al contexto actual, transitan hacia lo global, y en ese tránsito se transforman, mediante la reflexión sobre su acción, en actores culturales.

DE LA HISTORIA RECIENTE DEL SON JAROCHO

El Son Jarocho es producto del mestizaje, o en todo caso hibridación, de distintos universos culturales (arabo-andaluz, nahua, africano, napolitano, canario), además de que ha recibido distintas influencias y se ha movido en contextos diversos a lo largo de la historia de su constitución; pero esta múltiple adscripción no se ha detenido en la mera estructuración de una narrativa estética, sino que ha abierto el juego múltiple de espejos de las pertenencias identitarias.

Recordemos que la música de Veracruz experimentó un cambio de escenario –y por lo tanto de códigos de representación– hacia la década de los años cuarenta: la campaña electoral de 1946 que llevaría a la presidencia a Miguel Alemán se realizó a ritmo de son a fin de neutralizar las acusaciones de entreguismo al capital extranjero que se le hacían al candidato veracruzano del flamante PRI. Ya hacia los años treinta, la creación de una zona de extracción petrolera en Minatitlán había provocado procesos de recomposición social que necesariamente afectaron las formas tradicionales de vida. Pero es la incorporación del son jarocho al repertorio de manifestaciones culturales administradas desde el Estado lo que va a originar su alejamiento de la raíz comunitaria y su consecuente folklorización. Esta administración de una expresión regional localizada, como tantas otras en el caso mexicano (el mariachi, la charrería, la artesanía), operó como vaso contenedor de las proyecciones identitarias necesario a la conformación de un discurso nacional, y fue asumido efectivamente, por el conjunto social.¹

La estética más conocida del son jarocho reposa sobre el cliché de músicos y bailarines vestidos de blanco, danzas de gran escenificación e interpretaciones musicales en las que el virtuosismo juega un papel fundamental. Se trata aquí de una narrativa de consumo, estructurada de acuerdo a las lógicas de un mercado de entretenimiento y según los requerimientos de presentación de un “folklore nacional”. En consecuencia, los gestos y materiales que alguna vez compusieron la tradición rural del son sufrirán un proceso de estilización necesario a su nuevo contexto de representación: los trajes se uniformarán y se tornarán más vistosos, el arpa se agrandará con el fin de disponer de un mayor número de escalas tonales

¹ Cabe aquí recordar el señalamiento que Eric Hobsbawm hace en *The invention of tradition*, cuando afirma que las tradiciones introducidas desde lo alto del sistema social no operan si no son aceptadas también desde la base. (Eric Hobsbawm; Terence Ranger (ed.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 320 pp.)

y al mismo tiempo permitir que se toque de pie, y finalmente el fandango, la fiesta contenedora del son, será olvidado para dar paso a las danzas de escenario, las cuales al volverse más complejas y masivas dejarán de lado la tarima que servía para bailar los sones de pareja o de montón.

Músicos como Lorenzo Barcelata, Andrés Huesca, Lino Chávez, Nicolás Sosa, y grupos como el Conjunto Tlalixcoyan, Los Nacionales, el Conjunto Tierra Blanca, el Conjunto Medellín o los Tiburones del Golfo instituyeron prácticas definidas sobre la ejecución del son jarocho, así como gramáticas de representación muy concretas que derivaron en lógicas de identificación inmediata hacia esa estética particular del son de Veracruz. El cine nacional retomará los tipos jarochos precisamente por esa definición gráfica que permite que se les identifique fácilmente. Al mismo tiempo, el Estado-Mecenas, que hasta bien entrada la década de los ochenta administró con mano férrea la Cultura Nacional, impulsará la creación de compañías folklóricas las cuales no pocas veces incluirán cuadros jarochos al final de la función, es decir, para cerrar en el punto más alto del juego escénico.

Muchos son los músicos que migran a la Ciudad de México para tocar en foros abiertos a la representación de lo “nacional”: estaciones de radio como la XEW, la XEQ y la B Grande de México; centros sociales como el Casino Veracruzano, y centros nocturnos como el Sans Souci, el Follies y el Bremen. Varios de los conjuntos que hicieron de la vida nocturna un medio de trabajo viajan hacia el norte para integrarse al programa musical de sitios de espectáculo en Tijuana y Los Angeles. Debido a la existencia de un público deseoso de recuperar reflejos de un lugar de origen lejano, California se vuelve un sitio común de presentación de estos ensambles que darán origen al nacimiento de otras agrupaciones integradas por mexicano-americanos, a la vez que se fundan conjuntos interesados en el estudio y ejecución de la música de Veracruz impulsados por investigadores universitarios de la Universidad de California – Los Angeles o de la Universidad de California –Northridge.

Hacia principios de los años setenta, algunas voces comienzan a cuestionar la lógica estética imperante en el son jarocho, y se proponen “rescatar” la auténtica tradición musical veracruzana, oculta bajo los zapatos de charol y los abanicos de plástico. Jóvenes músicos, historiadores y antropólogos, en su mayoría originarios de la región, comienzan por buscar y sacar del olvido a los viejos jaraneros rurales, a los que nunca se profesionalizaron pero que eran reconocidos en los antiguos fandangos. Estos viejos músicos serán una fuente abundante de información que será aprovechada a través de grabaciones de campo o mediante su incorporación a nuevos ensambles musicales. El rescate más significativo fue el de Arcadio Hidalgo, viejo músico y decimero fallecido en 1984, quien realiza dos gra-

baciones discográficas: la primera en 1969 y la segunda en 1981 ya con el grupo Mono Blanco. Posteriormente se intentará reactivar el fandango como fiesta comunitaria tradicional y se crearán talleres de música y zapateado en varias poblaciones, principalmente de la región de los Tuxtlas.

Estos fandangos atrajeron en un primer momento a los músicos que habían participado en las fiestas de tiempos idos, para más tarde incorporar a jóvenes y niños. Hoy en día, se habla de un resurgimiento del son jarocho, producto de este “rescate de la tradición” llevado a cabo por aquella generación de jaraneros que a lo largo del tiempo han creado ensambles entre los que se cuentan Mono Blanco, Zacamandú, Tacoteno, Chuchumbé, y Los Utrera.

LA RECONSTITUCIÓN DE LA TRADICIÓN

Al tiempo que observamos en el son jarocho una consolidación tanto en el proceso de reapropiación de su espacio de acción como en la generación de un discurso de presentación de sí, podemos decir que asistimos al nacimiento de actores que se consideran integrantes de lo que denominan Movimiento Jaranero o Movimiento Sonero, músicos que pretenden volver conciente el proceso de creación musical y darle visibilidad a su acción. Acción que debe de mantenerse dentro de los límites de una memoria regional precisa. Sin embargo, no podemos decir que estemos presenciando un retorno unilineal del viejo son jarocho: las lecturas que se realizan sobre la “tradición” y qué hacer con ella son múltiples. Si bien es cierto que ya es posible delimitar una cierta narrativa histórica del son jarocho común a todos los integrantes del movimiento, también es cierto que las filiaciones estéticas difieren dificultando así la homogeneización del término tradición y transformándola en punto neurálgico, barrera y puerta de entrada a la vez para la comprensión y consolidación del movimiento jaranero.

Para músicos como Gilberto Gutiérrez, director y fundador de Mono Blanco o Ricardo Perry, creador del grupo Cojolites,² la tradición está profundamente ligada a la vida de la comunidad y el auténtico son jarocho será el son que no ha perdido su componente rural, campesina. Para algunos otros participantes de la generación de rescate jaranero, el son jarocho transformado en los años cuarenta es artificial e instrumentado (desde el

² El grupo Mono Blanco se funda en 1977 en la Ciudad de México. El grupo Los Cojolites se crea a partir de un taller de son para niños y adolescentes de la zona conurbana de Minatitlán organizado en 1995. El grupo se presenta como tal en 1999.

mercado, desde la política), y quienes así lo practican reciben los adjetivos de “charoleros” o “balleteros”. Algunos grupos como Tlen Huicani de la Universidad Veracruzana y algunos ensambles formados en los Estados Unidos, principalmente en California, como el Conjunto Tenocelomeh, reivindican la estética instituida por los grupos folklóricos jarocho y la consideran en sí una tradición. De forma más reciente, otra variante del fenómeno de resurgimiento del son ha tomado cuerpo a través de la emergencia de soneros urbanos, principalmente de la Ciudad de México, que han encontrado un sentido a la creación musical mediante los fandangos instituidos por la generación de rescate del son. Estos jóvenes jaraneros se han formado dentro de esta línea reconstitutiva de “tradición” y ya participan de forma regular, aunque no protagónica, en los encuentros de músicos jarocho, pero al mismo tiempo reivindican su pertenencia urbana y su derecho a incidir en tanto que actores del movimiento.

En la obra dirigida por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The invention of tradition*, las conclusiones de los autores confirman el hecho de que es el aspecto tradicional lo que confiere una cierta representación de pasado a un objeto, y no la antigüedad lo que crea la tradición.

En el caso del movimiento jaranero, éste tal vez no esté en condiciones de hacer la economía de la aprehensión del saber recopilado desde el siglo XIX hasta nuestros días, transmitido, consolidado, transformado por las diversas estructuras contextuales, pero tampoco puede ignorar sobre qué bases se ha negociado su transmisión. Cuando el director del grupo Tlen Huicani afirma que “Actualmente tocar requinto jarocho significa tocar el estilo de Lino Chávez...la música del requinto jarocho es la música de Lino Chávez”³ está no solamente legitimando la utilización de un código estético virtuoso y espectacular, sino también confiriéndole una dimensión de trascendencia histórica. La antigüedad parece otorgar un prestigio particular a todo objeto capaz de probar su pasado lejano.⁴ Podemos afirmar, junto al etnomusicólogo francés Gérard Lenclud, que la tradición instituye una “filiación inversa”, puesto que los padres no engendran a los hijos, sino que son éstos quienes crean a sus padres. No es el pasado quien produce el presente, sino el presente quien moldea al pasado. La tradición es un proceso de reconocimiento desde el parentesco.⁵

³ Citado en el resumen *What is the son jarocho* de la página electrónica del Conjunto Tenocelomeh. <http://www.angelfire.com/folk/tenocelomeh/sonjar.html>

⁴ Gerard Lenclud, “Qu’est ce que la tradition”, en: M. Detienne (Coord.), *Transcrire les mythologies*, Bibliothèque Albin Michel, Col. Idées, París, 1994, p. 33.

⁵ *Ibid*, p. 29.

Para Eric Weil,⁶ la tradición se define desde el exterior: es a través de otra cultura que se puede tomar conciencia de las tradiciones propias. Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos decir que el interés por la tradición ha nacido en la cultura industrial urbana; este interés podrá crear dinámicas folklorizantes o provocar acercamientos pretendidamente más auténticos con el mundo rural. Otros investigadores de la tradición, como Jean-Pierre Estival, sostienen que el hecho de poseer un discurso afirmando tradición vale por un contenido realmente tradicional: se puede interpretar por el carácter eminentemente performativo que otorgan sus actores a la definición de tradición, sobre todo cuando se trata de quienes detentan el saber, los eruditos de la tradición. Según Estival, podríamos bromear diciendo que la música tradicional es aquello que hacen los músicos tradicionales.⁷

Al estudiar el proceso de resurgimiento del son, podemos percibir la tradición en tanto que un área en la cual las lógicas de acción de los actores se cruzan o se oponen, un intersticio donde los actores y sus demandas entran en conflicto con los otros o en contradicción consigo mismos. La tradición no será el único componente del fenómeno que pueda denominarse como articulante, pero resulta tan significativo en el caso del son jarocho, que nos servirá para implementar la noción de *frontera* como categorización de tales zonas de encuentros/desencuentros.

Al tomar como punto de observación estas áreas interseccionales, se percibe la necesidad de ubicar el concepto de frontera para dar cuenta de los espacios que atraviesan el universo de constitución de los actores culturales. Espacios y no líneas, puesto que se instituyen como zonas de articulación de la acción. Áreas en las que se genera la delimitación neta y el “puenteo” entre las diversas adscripciones ordenadoras del todo orgánico que constituye al actor. Áreas que en sí pueden ser definidas como contenedoras de la génesis identitaria, y por lo tanto punto de partida de la concepción estratégica de los actores. En el caso de la tradición en el son de Veracruz, estas fronteras se manifiestan actualmente a través de la edificación de un discurso identitario y de la necesidad de salir al encuentro de otros (externos a la comunidad) para reafirmar, a través de la experiencia, la legitimidad de la acción.

⁶ Eric Weil, “Tradition et traditionalisme”, en: *Essais et Conférences*, Vol. 2, Plon, París, 1971, p. 9-21.

⁷ Jean-Pierre Estival, “Musiques traditionnelles: une approche du paysage français”, en : *La musique et le monde*, Internationale de l’Imaginaire, N° 4. Babel, Maison des Cultures du Monde, Actes Sud, París, 1995, p. 148.

Gilberto Gutiérrez, entre otros músicos de la generación de rescate, afirma que no es posible hacer música jarocho sin estar en permanente contacto con el lugar de origen y sin devolverle algo de lo que otorga como base de creación, como recipiente contenedor de la tradición. O como dice Gilberto: “La nuestra, es música de raíz”.⁸ Otros grupos prefieren trasladarse fuera de la región, a Xalapa o a la Ciudad de México, como una forma de acceder a otros nichos de proyección y de establecer contacto con otro tipo de creadores culturales. Los conjuntos jarochos instalados en California enarbolan una tradición estética constituida desde fuera de la comunidad original de la práctica, por lo que no consideran que el hecho de construirse fuera de la región jarocho sea un impedimento para la práctica del son. La tradición aquí se manifiesta como frontera de trascendencia o acaso de transgresión: la permanencia o el alejamiento de la comunidad.

Por otro lado y para otros jaraneros, sobre todo los más jóvenes, la estética rural constituye la materia prima de la creación musical, pero no rechazan las influencias estilísticas que han recibido de medios urbanos, como el rock y el ska, y establecen un intercambio de códigos de ejecución con otro tipo de músicos. Algunos otros buscan el encuentro con narrativas musicales relacionadas con la suya, y establecen contactos con grupos de son cubano y caribeño, de flamenco, de griot senegalés y maliense, de canto mahgrebi. Mientras que para algunos es fundamental conocer a fondo la “tradición” jarocho rural y de ahí experimentar paso a paso con la fusión, para otros ésta ya es condición fundacional del son, por lo que no hay que negarse a ella. Aquí, la frontera de la tradición se nos presenta mediante la tensión constante entre purismo y cruce, pero esta tensión misma ha propiciado una toma de conciencia por parte del movimiento del son sobre la existencia de estas zonas de articulación de las diferencias y semejanzas estéticas e identitarias que en lugar de ser obstáculos para la creación musical, pueden ser aprovechadas para impulsarla y fortalecer al movimiento. Un ejemplo de ello es la presencia constante de grupos de son jarocho en festivales culturales internacionales de múltiples etiquetas (música tradicional, folk, fusión, world) sin que ello signifique que varíen el estilo de interpretación o la gramática de presentación del género. Por el contrario, el hecho de atravesar las fronteras –geográficas, estilísticas– les ha permitido constituir un discurso ya no de subsistencia, sino de legitimidad artística.

Como señala Antonio García de León, nos encontramos frente a una recomposición dinámica de una “cultura de fronteras” que obliga a enca-

⁸ Entrevista realizada el 7 de febrero de 2003.

rar nuevas adaptaciones en contextos de fricción e interacción. Y cuando hablamos de frontera, nos referimos a sus múltiples dicotomías, entre lo urbano y lo rural, lo real y lo imaginario, la tradición y la modernidad. “En su afirmación y en su transposición juegan un papel protagónico y decisivo los agentes culturales portadores, los que, como los arrieros del pasado colonial, traspasan hoy esas líneas divisorias.”⁹

ZAPATEANDO ‘ON THE BORDERS’

Como ya se ha dicho, la experiencia de los músicos a los que nos referimos ha sido atravesada por el estallido de los antiguos marcos de producción estética, anclados en el formato del nacionalismo cultural, formato que estructuraba una imagen folklórica homogeneizante de las expresiones regionales propia a la modernidad. El cosmopolitismo operado desde la cúpula cultural y que compartía de manera cíclica la escena cultural junto a las manifestaciones folklóricas reposaba también sobre la idea de una herencia histórica común que podía entrar en correspondencia con otras tradiciones interiores, con otras culturas regionales para así construir un ideal de nación.

En el caso de los músicos jarochos que reivindican el son campesino, ésta homogeneización provocaba el sofocamiento de las “verdaderas tradiciones”. El recorrido de grupos como Mono Blanco ha comenzado a través de la resistencia a la instrumentación, por parte del Estado, de una expresión local, y esta resistencia comienza por la formulación de una ecuación de confrontación: Folklore *vs* Tradición.

Como ya también dijimos, la tradición aparece en un primer momento dentro del discurso como la manifestación auténtica de las expresiones regionales, como una herencia reproducida desde hace siglos. Podemos señalar en este punto la enunciación de una nostalgia contenida en la figura de la comunidad. Sin embargo, y como ya también esbozamos líneas arriba, los músicos soneros no tardan en darse cuenta que su propia experiencia les impide reflejarse cómodamente en esta imagen: los pueblos se fragmentan, las familias migran y ellos mismos ya han sido tocados por otros símbolos ajenos al núcleo comunitario, y por lo tanto han recibido otras herencias. Por una parte se ha vuelto más evidente y lacerante la

⁹ Antonio García de León, “Historia y región: territorios en movimiento y vinculaciones relevantes”, en: *Regiones culturales. Culturas regionales*, Ediciones de la Dirección de Vinculación Regional, CNCA, México, 2004, p. 115.

pérdida de un horizonte de desarrollo al alcance de todos, un retroceso en relación a las publicitadas conquistas de la modernidad. Por otra, y como lo ha dicho Alain Touraine, hoy en día la lectura según la cual la modernidad se definía por su capacidad de asociar pasado y presente en un paso lineal, y con ello se asumía que el mundo moderno estaba unificado mientras que la sociedad tradicional estaba fragmentada, ha sido sustituida por otra lectura que parece llevarnos de lo homogéneo a lo heterogéneo.

En la actualidad, los lazos intersociales (establecidos a través de las instituciones, la lengua y la educación) son cada vez más débiles y nos dejan al aire, a nuestras propias capacidades, administrar estos dos órdenes separados de la experiencia material y simbólica. Nos cuesta trabajo definirnos, la unidad se pierde en la multiplicidad. Presenciamos, luego, una desconexión entre los signos de la modernidad y los procesos de socialización. La cultura ya no ordena la organización social, y ésta ya no ordena la actividad técnica y económica. “Cultura y economía, mundo instrumental y mundo simbólico se separan”.¹⁰

Vemos alejarse el universo objetivo de los signos de la globalización y el conjunto de valores, de expresiones culturales que ya no cumplen su labor de coordinar, de ordenar. No es la mutación acelerada de las conductas lo que hay que observar, sino la fragmentación en aumento de la experiencia del individuo. Presenciamos entonces por parte de ciertos grupos un deseo de cierre en sí mismos dando cada vez más prioridad a los valores sobre las técnicas, a las tradiciones sobre la innovación: un retorno a la comunidad.

Podemos retomar aquí el esquema establecido por Manuel Castells referente a las diversas constituciones de la identidad: la *identidad legitimante* (que crea una sociedad civil en la que se reproducen las organizaciones e instituciones fuente de la dominación estructural), la *identidad-resistencia* (que elabora la configuración de la resistencia colectiva y que se asienta en la comunidad con el riesgo de generar en su cierre mismo mecanismos de exclusión) y la *identidad-proyecto* (producida por sujetos a quienes su proyecto de cambiar sus condiciones de vida los lleva a innovar y trascender la resistencia comunitaria).¹¹ Hoy en día, el grupo de músicos que conforma lo que se llama ‘El movimiento jaranero’ o sonero se encuentran divididos entre la tentación de retornar a la experiencia comunitaria, y la

¹⁰ Alain Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble? Egaux et différents*, Fayard, París, 1997, p. 14.

¹¹ Esta distinción se encuentra contenida en el capítulo primero de la obra: Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Fayard, París, 1997; volumen segundo de su trilogía: “La Era de la Información”.

necesidad de construir un nuevo espacio donde las travesías propias al son jarocho se puedan ampliar, es decir, en el cruce entre lo que Castells llama la identidad-resistencia y la identidad-proyecto. Los debates sobre la presencia y la incorporación de elementos extranjeros a la comunidad se suceden y provocan fricciones al interior del grupo. No solamente aquellos que se refieren a la apropiación de otros lenguajes musicales o a la permanencia en el lugar de origen, sino también aquellos que tocan temas como la educación, la producción de discos, el uso de vestimentas típicas o la presentación en escenarios profesionales.

Algunos músicos y algunos grupos como los arriba mencionados han tomado distancia con respecto a esta nostalgia manteniendo al mismo tiempo una relación compleja con esta tradición vuelta frontera. Continúan construyendo una narración de su origen como punto de partida para su opción estética; no obstante, a través de su acción transgreden la línea del código rural, fijo, tan apreciado a los ojos de los jaraneros que buscaban en el son el reflejo de un paraíso perdido:

Yo siento que nosotros, que nuestra música como parte de un proceso evolutivo no es una música para meter en aparadores o para exhibir en el museo, es una música viva. Y nosotros vivimos en esta parte de México, del mundo en este momento en que vivimos, y en este momento pasan muchas cosas en el mundo, como las amenazas de guerra, los movimientos culturales [...] Y hemos estado por aquí y por allá escuchando y somos parte de esto que nos permite escuchar todo esto en la música. [...] Le hemos perdido el miedo a las posibilidades de lo que hacemos, sin que ello implique alejarse del son.¹²

Varias han sido las iniciativas generadas para establecer espacios en los que se discuta la práctica del son y su dinamización. El Encuentro de Jaraneros que se lleva a cabo todos los años durante las festividades de la Candelaria en la ciudad de Tlacotalpan¹³ y los fandangos que se realizan en el CaSón -la Casa de la Música Popular Veracruzana, fundada por Gilberto Gutiérrez- han sido sitios donde concurren músicos jaraneros diversos, incluidos los soneros chicanos que desde hace algunos años han establecido lazos con la generación de rescate del son.

El encuentro entre los músicos jarocho de la nueva generación y los soneros chicanos se establece a principios de los años ochenta. Durante

¹² Entrevista a Guillermo Perry, realizada el 11 de febrero de 2003.

¹³ Lo que inició llamándose 'Festival de Jaraneros' se crea en 1979 a iniciativa de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan y Radio Educación.

este periodo, el grupo Mono Blanco realizó una serie de giras a varias ciudades de los Estados Unidos con fuerte presencia de migrantes mexicanos. Ahí, ellos conocieron músicos chicanos que practicaban el son a partir de la interpretación del estilo de grupos folklóricos celebres en California durante los años cincuenta. El intercambio entre los nuevos músicos jarocho y los ensambles chicanos comenzó bajo el signo de la desconfianza: en ese momento los músicos venidos de Veracruz no aceptaban como legítima la sonoridad producto de la escucha de discos de Lino Chávez o de Andrés Huesca. Por su parte, los músicos chicanos no encontraban en la ejecución de los veracruzanos la huella de eso que ellos habían aprendido a nombrar “música jarocha”. Sin embargo, la curiosidad se impuso sobre la desconfianza. Los chicanos buscaban los motivos del alejamiento de la “tradición” que creían percibir en la música de Mono Blanco, y de su lado los jarocho se reconocían en la búsqueda identitaria y de recomposición comunitaria de los chicanos.

No podemos dejar de lado este aspecto significativo del acercamiento entre jaraneros veracruzanos y jaraneros chicanos: la identificación que se establece en la búsqueda de un proyecto común. La memoria que se guarda del movimiento chicano de los años sesenta, en términos de su capacidad organizativa, de su resistencia cultural y de su afirmación identitaria, permea el imaginario de los músicos soneros, de uno y otro lado de las fronteras nacionales. Aún si el contexto de hoy día ha mutado y las necesidades son otras, sigue latente la necesidad de conformar frentes comunes. En torno a esta memoria, aún si en el marco de las discusiones no se plantea de forma explícita, se ha construido una red de apoyo en la que se intercambian, por una parte, símbolos de una práctica regional a reformular y, por otra, la enseñanza de la experiencia organizativa que pretende rescatar el yo en colectivo. No obstante, las diferencias entre unos y otros quedan marcadas desde las herencias no comunes y las divergencias internas. Se puede hablar de una comunidad de intención, más no de una tribu monolítica. Se ha expresado dentro de dichas reuniones que el acercamiento que han tenido los grupos chicanos con los grupos de son veracruzano “fue con respeto (y) sin pretender ser jarocho, sino para aprender y hacer intercambios, pues por el trabajo que han desarrollado (los jaraneros chicanos) con el son en su barrio pudieron unir su comunidad y fue para nosotros una educación total.”¹⁴

Uno de los primeros resultados del encuentro entre soneros veracruzanos y músicos chicanos fue la producción del cd *El mundo se va a acabar*

¹⁴ Palabras de Martha González. Minuta de la reunión llevada a cabo el 13 de enero de 2003 en preparación a la Fiesta de la Candelaria de Tlacotalpan.

que Mono Blanco grabó en Los Angeles en 1994 en colaboración con el ensamble Stone Lips bajo la dirección de Eugene Rodríguez. Sobre esta colaboración, Rodríguez ha dicho:

Cuando oí por primera vez al grupo Mono Blanco, no estaba esperando los sonidos que producían estos músicos serios con sus instrumentos antiguos; un sonido que el New York Times describió como ‘una caja de música de alto poder’. [...] Crecí en el sur de California escuchando a mi familia tocar y cantar canciones rancheras y boleros, siempre acompañados por el mariachi. La música tenía una cálida asociación familiar y era una puerta para entender el lugar de donde vinieron mis abuelos. Sin embargo, al oír a Mono Blanco, pude librarme de la nostalgia que sentía por la música mexicana, estaba lleno de una nueva maravilla que me dispuso hacia un tipo diferente de estudio.¹⁵

Es a través de este descubrimiento de ida y vuelta que los soneros de ambos lados de la frontera han encontrado otra manera de mirarse, aún si no, podemos afirmar que hayan superado de una manera total las dificultades inherentes a la tentación de la nostalgia. Esto podría traducirse en la pregunta lanzada por Jessica Gottfried, jaranera y antropóloga quien cuestiona en su video *Auténtico Son Jarocho. Fandangos del campo y la ciudad*: “El que va buscando una tradición, ¿qué hace cuando la encuentra?”¹⁶

Ricardo Perry, fundador de Los Cojolithes, no dudó en introducir en la primera producción discográfica del grupo una sonoridad *jazzy*, en ocasiones inclinada hacia el rock y el flamenco, lo cual provocó tanto el rechazo por parte de algunos soneros, como el interés de un tipo distinto de público, así como de músicos del otro lado de la frontera. Esta particularidad sonora no era negociable: la música del cd *El Conejo* es el resultado de una voluntad colectiva de los miembros del proyecto, alimentados por otro tipo de expresiones, y quienes decidieron expresarse ellos mismos a través del son.

Regularmente el grupo viaja –por lo menos una vez al año– a los encuentros musicales soneros que se efectúan del otro lado de la frontera. Los ingresos que perciben por participar en festivales, conciertos, talleres y fiestas les permiten continuar con el trabajo educativo (ejecución, laudería y zapateado) que organizan en la zona periférica de Minatitlán. Los viajes les han permitido, como a otros grupos, nutrirse en el intercambio con

¹⁵ Texto de presentación del cd *El mundo se va a acabar*. Grupo Mono Blanco y Stone Lips, Urtext, México 1994.

¹⁶ Jessica Gottfried, *Auténtico Son Jarocho. Fandangos del campo y la ciudad*, México, 2000.

personas interesadas en la música jarocho, pero también con músicos cuya base de creación es diferente, aún si participan del imaginario propio a la música de Veracruz. Tal es el caso de sus intercambios con grupos como Ozomatli y Quetzal.

Los lazos tejidos por Mono Blanco, Los Cojolites y otros jaraneros con los chicanos de California, Chicago y Nueva York no constituyen un hecho fortuito. A pesar de ellos mismos, a pesar de la nostalgia que pensaban irremediable, estos creadores han comenzado a establecer un diálogo con otros creadores a partir de la experiencia de la descomposición de los referentes habituales y del deseo de recomposición de su propia personalidad. Es a través del reconocimiento de otros proyectos portadores de significado que ellos pueden recoger las piezas de sus pertenencias identitarias y así tratar de reconstruir un espacio en donde las lógicas de acción se entrecrucen en un principio de producción de sí.

¿Y EL MERCADO?

Si hablamos de México, fuera de la desregulación de las instituciones culturales y de la censura discrecional que sigue en juego, el peligro del autoritarismo gubernamental en materia cultural se encuentra casi conjurado. El Estado no puede, y no quiere continuar manteniendo el aparato necesario para la administración de la cultura del país. No obstante, el mecanismo puesto en marcha por los gobiernos post-revolucionarios resultó tan ineluctable que numerosos son los creadores culturales que lamentan un pasado ido donde las instituciones eran garantes de la reproducción material del artista.

Algunos programas de apoyo a las culturas populares y de difusión de las artes en México han beneficiado iniciativas dedicadas al impulso del son jarocho a nivel regional y nacional.¹⁷ Sin embargo, esta ayuda no es suficiente para los jaraneros que pretenden vivir de su creación, por lo que deben de combinar la ayuda obtenida a través de becas y contrataciones por parte de las instituciones culturales, con otras fuentes de financiamiento.

En el marco de acción de los creadores observados, podemos percibir un cambio de posicionamiento con respecto a los apoyos conferidos por las instituciones culturales. Ya no se trata de una graciosa donación para proyectos implantados en los programas establecidos por una cúpula bu-

¹⁷ Podemos mencionar el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y el foro Puerta de las Américas.

rocrática, de la cual solamente se beneficiaban ciertos colectivos, a causa de las inercias del sistema político. Y sin embargo, la creación cultural no puede esperar: si la política cultural se encuentra en desfase con respecto al contexto social, la transformación será llevada a cabo por los mismos creadores, por aquellos que poseen la flexibilidad necesaria para intentar nuevas vías, por aquellos que no esperan nada más que lo que puedan ellos mismos hacer nacer:

Por eso mi preocupación siempre es decir que no hay que ver la institución como la única opción ¿no? Nosotros tenemos que llegar al día que tú te puedas poner en el Teatro Metropolitano, y lo llenes y entonces vas a vivir de la taquilla. Y si no vives de la taquilla siempre vas a depender de que te contrate una institución, y que te pague tres meses después si bien te va, y como que eso no es el camino ¿no? O sea, hay que escoger la otra opción...¹⁸

Sin embargo, si se trata de crear contenidos culturales fuera de las reglas tradicionales del mecenazgo estatal, las posibilidades de reproducción material de la obra deben de colocarse en otro sitio. Frente al repliegue del Estado, los músicos jaraneros descubren un mercado que propone remplazar la estabilidad por la eficacia. La tentación de jugar las reglas del mercado tal como operan actualmente es grande. Los artistas a los que nos hemos referido son capaces de ofrecer un trabajo de alta calidad, resienten la falta de compromiso por parte del Estado y están convencidos de su voluntad para continuar con sus proyectos. ¿Por qué entonces rechazar un sistema cuya sola condición de acceso es la capacidad de adecuación de los productos al carácter mismo del mercado?

La respuesta podemos encontrarla en las demandas alrededor de las cuales estos músicos han organizado su acción. Y estas demandas corresponden a la necesidad de reestructurarse, de reapropiarse de una imagen capaz de reconciliar su experiencia.

Como se mencionó en el apartado anterior, ciertas grabaciones realizadas por jaraneros manifiestan una sonoridad que se aleja de lo que puristamente sería considerado tradicional. Esto se debe al contacto que han tenido estos músicos con otro tipo de narrativas musicales. Pero también se debe a la búsqueda de otro tipo de públicos que también se sientan tocados por influencias no propias al contexto veracruzano sin tener por ello que renunciar a la expectativa de obtener satisfacción a través de un imaginario “ancestral”.

¹⁸ Entrevista con Gilberto Gutiérrez, realizada el 7 de febrero de 2003.

No nos es ajeno el resurgimiento que han tenido las músicas de índole tradicional constituidas ya en un nicho de mercado denominado *world music*, músicas del mundo o folklore alternativo. La etiqueta resulta un tanto floja si se considera que dentro del saco se pueden incluir mezclas electrónicas de cantos africanos, danzas caribeñas o música religiosa de pueblos nómadas. Sin asumir del todo el encajonamiento en este apartado de las tiendas discográficas, los soneros han encontrado utilidad en este vapor surgido desde la avidez de consumo de experiencias estéticas cercanas y lejanas, al mismo tiempo que les ha permitido establecer puntos de acercamiento con casas productoras y foros que se mueven en esta misma lógica de hibridación, no solamente del código estético, sino también de la resistencia a las lógicas totalizantes del mercado. Si han pretendido escapar a la homogeneización establecida desde la tradición/folklore, ¿cómo no encarar la homogeneización propia a las leyes del capital mundial?

Tiene razón García Canclini cuando observa: “El trabajo del artista y del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y a la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios.”¹⁹

Los soneros jarochos no se han detenido en la mera reproducción de fiestas regionales para el disfrute exclusivo de los habitantes de la sona del Sotavento. Ellos se han constituido en músicos que también se proyectan en escenarios impropios al rito comunal y que necesitan de una base mínima de reproducción material. Por ello no son inmunes al “reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios” como dice García Canclini. Sin embargo, la apuesta consiste aquí en la búsqueda de nuevas vías de mercado que no pongan en riesgo su capital cultural y se confronten al sistema de desigualdades, antiguas y nuevas que, como señalan Ulrich Beck y Joseph Stiglitz, conlleva el proceso de globalización:

Televisa no fue un reflejo de lo que somos los mexicanos ¿no? Algo como lo nuestro nunca hubiera tenido cupo ahí. Porque para ellos presentar el folklore pues era presentar a Amalia Hernández o lo que se le pareciera. Porque teníamos clara conciencia de que Televisa era algo muy negativo para nuestra identidad. Eso, la televisión nunca fue un reflejo de nosotros ¿no? Entonces fue precisamente decir “no, nosotros vamos a salir como somos” Creo que

¹⁹ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990, p. 18

alguna vez nos hemos acercado por ahí, y siempre tenemos esa bronca, que nos dicen que por qué no vamos de blanco, pues porque no, porque no es así la cosa. Entonces eso fue una defensa de nuestra identidad que decimos “venimos así porque así somos”. Y en esta época, pues nació como tal porque era una onda subversiva contra Televisa, o sea, esto es un movimiento que se hizo opositor a Televisa, y sin embargo sabemos que un día va a caer alguien, algún grupo, qué sé yo, que cuando a ellos les importe, les llame la atención, van a tener su programa de..., de...²⁰

Son pocos los jaraneros que pueden vivir única y exclusivamente de tocar. En general, fabrican instrumentos y dan clases, pero todo esto entra dentro del paquete de hacer vivir el son. Buscando cruzar las fronteras de las etiquetas estilísticas, yendo al encuentro de públicos diversos, organizando giras y talleres fuera de México, estos grupos han conseguido subsistir y paliar la incertidumbre que planea sobre las ganancias que pueden obtener. Aún, y por ello mismo, han creado proyectos paralelos que complementan el trabajo que a sí mismos se han conferido. Tal es el caso del CaSón de los Mono Blanco, en donde se imparten talleres de jarana, zapateado, percusiones y guitarra, o del rancho a vocación ecológica que Los Cojolites están acondicionando en la isla de Tacamichapan.

Yo creo que vivir de algo depende de cómo lo hagas. Y siempre hemos dicho eso, si yo me meto a estudiar, a ver lo que hay en el mundo, voy a encontrar una mina tan grande que voy a vivir de eso. Pero hay que meterse a fondo. Y el son jarocho también. Si vamos a querer vivir de eso lo vamos a hacer a conciencia. ¿Qué vamos a comer si hoy no trabajo? Metiéndose a la cuestión comercial y para el medio cultural en el que estamos la cuestión musical es incierta. Por eso queremos invertir en el rancho de la isla, para estar más tranquilos, diversificarnos y hacer las cosas sin tantas presiones. Ese es nuestro afán. De que podamos vivir de esto, y sí se puede vivir. Aunque hay que tener una visión de cómo hacerlo, porque está la competencia fuerte.²¹

Sin negar la existencia del mercado, los soneros han tratado de establecer un pulso en el que van midiendo hasta donde pueden entrar en el engranaje de los grandes medios sin sentir que se pierden nuevamente a sí. En esto juega mucho la imaginación, el hecho de no comportarse como agentes culturales tradicionales, ya que sus referentes de acción, como lo hemos indicado a lo largo del texto, han mutado.

²⁰ Entrevista con Gilberto Gutiérrez. 7 de febrero de 2003.

²¹ Entrevista con Ricardo Perry. 11 de febrero de 2003.

Yo siento que sería fácil grabar con compañías grandes, incluso nos han invitado a participar en programas de la televisión comercial. Aunque culpen a Carlos Vives de que no toca el vallenato como es, si no se hubiera comercializado la música no nos hubiéramos preguntado que era eso... Si eso no es vallenato, entonces ¿cuál es? Y ya uno averigua. Bueno, no siempre [...] Aunque digamos que nuestra música no es de escenario hay una parte de nosotros que tiene conciencia de la expresión escénica. ¿Hasta qué punto podemos hacer concesiones? Pues no sé... Tenemos sones y congas que pueden ser muy fácilmente aceptados a nivel comercial, pero ¿qué tipos de concesiones? Podemos recortar la Luna Negra a la mitad para que pase mejor. Pero que cambiemos el rollo, esa es otra cosa, porque tenemos nuestro propio desarrollo y un conocimiento de lo que nos gusta... Estamos haciendo un estilo que nos gusta.²²

El mismo García Canclini ha señalado en su libro *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*²³ la capacidad de inserción de los latinoamericanos a la globalización a través de tres maneras: como deudores, como migrantes y como productores culturales, esta última para aludir a un tipo de inserción creativa. Migración (física y simbólica) y creatividad se constituyen en símbolos de una acción que permite generar cambios sobre la norma de producción y consumo musical: el hecho de transitar por diferentes códigos culturales –como indicamos en apartados anteriores– y de pertenecer a la vez a diversos contextos ha permitido a los soneros establecer contacto con grupos que les reenvían una imagen de su propia multiplicidad, y susceptibles a transformarse en público. Al mismo tiempo, la búsqueda de maneras de eludir los dictados de la economía hegemónica los ha llevado a generar un actuar cargado de sentido, al decir de Hans Joas, en el que el sujeto no se satisface por la obtención de un resultado parcial, sino que a través de su imaginación creativa se abre el acceso a la realización de ideales.²⁴

En oposición al eslogan gubernamental que preconiza la ciudadanización de la cultura, pero también en oposición a las supuestas disposiciones de acceso homogéneo al consumo, los creadores analizados proponen, más allá de la simple acción estratégica y de los procesos de formación identitaria, una reformulación del sujeto. Retomando nuevamente el esquema de las identidades consignado por Castells en *El Poder de la Identidad*, podemos decir que los soneros veracruzanos, o por lo menos aquellos que

²² *Ibid.*

²³ Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Paidós, Argentina, 2002, 116 pp.

²⁴ Hans Joas, *La créativité de l'agir*, Cerf, París, 1999, p. 154.

han dedicado su reflexión y su acción a la reelaboración de los contenidos propios a esa práctica musical específica, son susceptibles de ser ubicados en el nivel de la identidad-proyecto, en la cual devienen sujetos en tanto que actor social colectivo a través del cual los individuos acceden a un sentido holístico en su experiencia, trascendiendo de forma innovadora el repliegue de la comunidad en sí misma.²⁵ El derecho a ser sujeto, como escribe Touraine, es el derecho de cada uno a combinar su participación en la actividad económica con el ejercicio de sus derechos culturales, en el marco del reconocimiento de los otros como sujetos.²⁶ A través de su capacidad autoreflexiva, los jaraneros practican el son proyectándolo en una dimensión consciente, en la cual ya no es posible dar marcha atrás y obviar los riesgos que implica tratar de construirse en las arenas movedizas de una modernidad globalizada y no resuelta.

CONCLUSIONES

Al hablar sobre los nuevos músicos soneros, hemos pretendido analizar el desarrollo de un colectivo de artistas para los cuales la creación y la recreación estética constituye un medio de expresión, pero también un rescate y una forma de reestructurar el lazo social; una forma de incorporar nuevos contenidos a la estructura simbólica, un medio para ganarse la vida, un fin en sí. Ellos encarnan, de forma significativa, el deseo de resistir a su propio desmembramiento, pasando de una identidad histórica desgarrada (entre lo local y lo nacional), a una recomposición identitaria construida en idas y vueltas entre lo vivido, las aspiraciones y la certidumbre de ya no pertenecer a un mundo inmunizado contra la presencia, y el actuar, de otros (entre lo local y lo mundial).

El hecho de compartir colectivamente una misma condición social no resulta suficiente para la construcción de identidades colectivas. Para establecer principios de socialización se requiere la construcción de prácticas significantes. Y ello no resulta evidente en la era de la información (a la manera de Castells), donde el Estado-Nación, al esforzarse en tratar de intervenir en la escena mundializada, ha perdido su rol central y no puede ya representar su mandato enraizado en el territorio...

La construcción de estos sujetos que devienen actores sociales, o en nuestro caso culturales, no puede darse sino en el marco de esta descom-

²⁵ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 20-21.

²⁶ Alain Touraine, *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Fayard, París, 2005, p. 160.

posición de lo nacional, y en la proyección de su acción en la escena global. Tomando conciencia del espacio ganado por un mercado que ya no reconoce murallas originarias, y generando en consecuencia estrategias para eludir los mandatos de una economía que no toma en cuenta las particularidades locales más que en función de su potencial mercantil, los creadores analizados afirman su voluntad de “vivir diferentemente”, retomando el sentido de su experiencia sin caer en la tentación de la demanda comunitarista.

Esto no significa que la dimensión identitaria pierda sentido; por el contrario, sin hacer referencia a estructuras identitarias autocontenidas, resulta más pertinente hablar de las múltiples pertenencias identitarias, de la afirmación del sujeto a través de la acción en su relación con la creación cultural, sobre todo en el globalizado contexto actual.

Así, estos nuevos actores culturales se benefician del cruce de sus pertenencias múltiples para desarrollar estrategias inéditas en su acción. El poseer diversas filiaciones identitarias se presenta como una ventaja que ofrece la posibilidad de explotar vetas no reconocidas por un agente cultural tradicional. De este modo, la acción cultural ejercida por los soneros sale de sus antiguas trincheras: ello es el resultado de una relocalización de la iniciativa cultural a confirmarse en los años venideros.

A través de sus búsquedas, de sus cuestionamientos sobre la actividad que practican y sus razones para hacerlo, asistimos a la transformación de estos creadores en sujetos que trabajan sobre la articulación de un proyecto instrumental y de una memoria cultural, según la afirmación de Touraine. En este momento, pensamos, se puede comenzar a discutir sobre la emergencia, en contextos de globalización, de nuevos actores culturales en México.