

fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural

ISHTAR CARDONA

De cansancio estoy muriendo,
sin dejar a nadie herencia,
porque esto se está volviendo
un baile de resistencia.

El Siquisiri

Introducción

El son jarocho, la música originaria del centro-sur del estado de Veracruz, en México, también llamada música del Sotavento, ha sido considerado durante largo tiempo como uno de los componentes constitutivos de la herencia cultural nacional. No existe un ballet folclórico profesional que no cuente entre sus estampas con un baile jarocho. En las escuelas de educación elemental se montan bailables para los festivales escolares: *La bamba*, *La guacamaya* o *El jarabe loco* forman parte del repertorio potencial listo para ser escenificado en alguna festividad nacional o evento dedicado a la familia.

En el discurso de los encargados de las políticas culturales estatales o federales, cuando se refieren al patrimonio cultural, es difícil que se deje de lado al son jarocho como parte del repertorio *mexicano*. La fuerza de su representación solamente puede ser comparada con los sones del estado de Jalisco y su música de mariachi.

Al parecer, estamos hablando de un elemento cultural que no se encuentra en peligro de desaparecer y cuya administración no representa dificultades particulares, pues cuenta con el aprecio y el apoyo de algunas instituciones culturales, muy por encima de otras representaciones regionales que no gozan de visibilidad ni del sostén gubernamental para manifestarse. Sin embargo, la historia reciente del son veracruzano está

cruzada por fenómenos varios que explican la dificultad y los riesgos de considerar una práctica como patrimonio sin analizar el sentido que tiene entre los agentes que la determinan, lo mismo que las interacciones que se juegan en sus contextos actuales y las transformaciones a las que, por lo tanto, esa práctica se ve sujeta.

Actualmente, cuando nos referimos a la defensa del patrimonio cultural, hablamos del establecimiento de acuerdos entre los diferentes actores involucrados en la creación, reproducción y transmisión de ciertos elementos que poseen un peso simbólico como herencia del conjunto social. El primer acuerdo debe ser la definición de lo que es o no patrimonio: ¿qué es considerado patrimonial y a qué reglas se sujeta? Y para defenderlo adecuadamente, ¿cómo deben entenderse las mutaciones que se operan, a lo largo del tiempo, sobre lo patrimonial para seguir considerándolo como tal? En el caso del patrimonio cultural intangible, esas mutaciones corresponden, a veces, al sentido mismo que le otorgan los creadores a su práctica...

El debate que se desarrolla actualmente en torno a estos temas involucra definiciones de conceptos como identidad, región, nación, tradición y folclor, mercado y gobierno, definiciones que desarrollan su propia direccionalidad dependiendo del agente que se las apropie para construir un discurso. En el presente texto, examinaré cómo esos componentes problematizan la adscripción de una práctica intangible —el son jarocho— como patrimonio cultural, con el fin de salvaguardar su realización y desarrollo.

De lo regional a lo nacional

Según el investigador francés Gérard Lenclud, la antigüedad parece conferir un prestigio particular a todo objeto capaz de probar su pasado lejano (1994: 33), y el son jarocho suscribe esta afirmación. Como lo ha estudiado Antonio García de León, entre otros investigadores, los elementos rítmicos, melódicos y poéticos que conforman el son jarocho como género musical se van amalgamando lentamente durante los dos primeros siglos de la Colonia, pero es a finales del siglo XVIII y principios del XIX que podemos rastrear la diferenciación de las músicas y

danzas regionales de la Nueva España. Las particularidades geográficas y económicas del territorio, las influencias circulantes en el Gran Caribe afroandaluz (españolas, indígenas y africanas), la permeabilidad del puerto de Veracruz, por el que entraban las modas musicales y se internaban para mezclarse, en mayor o menor medida, con los llamados *sones de la tierra*, van a definir un tipo de instrumentario basado esencialmente en la cuerda – rasgada o punteada –; un cancionero ternario con variaciones sesquiálteras; una rítmica que puede tender a la binarización de 2/4, pero que mayoritariamente se ejecuta en 6/8 y 3/4; una lírica asociada al canto, que sigue las pautas del Siglo de Oro, y una fiesta propiciatoria de la experiencia musical y bailable – el *fundango* –, cuyo transcurso va siendo marcado en diferentes dinámicas por la danza en la tarima (García de León, 2006: 38-40, 46, 53).

Llegado el siglo XX, las transformaciones de las formas ancestrales de vida provocaron una recomposición social de la zona: la extracción petrolera en la zona sur del estado, el debilitamiento del comercio fluvial y la migración a centros urbanos perfilaron un nuevo panorama en el que los antiguos espacios comunitarios fueron perdiendo centralidad. Los estereotipos regionales, que conforman el rompecabezas de lo nacional, van a ser vehiculados, entonces, por los medios de comunicación masiva, que evolucionan de forma acelerada. La radio y el cine, particularmente, incorporan la figura del jarocho (el campesino de la costa, por excelencia) a su catálogo de representaciones.

La XEW y otras estaciones de radio contratan músicos jarochos para acompañar a las grandes figuras de la canción, como Toña *la Negra* y Agustín Lara. El cine produce una serie de filmes que presentan al jarocho como uno más de los tipos nacionales, a la par del charro y la china poblana. *A la orilla de un palmar*, de Rafael J. Sevilla; *Alma Jarocha*, de Antonio Helú; *Pescadores de perlas*, de Guillermo Calles; *Huapango*, de Juan Bustillo Oro, y *Allá en el trópico*, de Fernando de Fuentes, filmadas entre 1937 y 1940, son ejemplos de la utilización de la figura del jarocho y su música para contar historias “nuestras”.¹ La campaña presidencial

¹ El antropólogo Ricardo Pérez Montfort ha publicado una serie de ensayos sobre los estereotipos nacionales, entre ellos el del jarocho (2007).

de 1946 se acompaña de conjuntos jarochos, reafirmando la pertenencia identitaria del candidato del partido oficial, Miguel Alemán Valdés, como veracruzano y, por lo tanto, como mexicano.²

La construcción de un nacionalismo cultural, puesta en marcha por los regímenes post-revolucionarios, se lleva a cabo mediante la incorporación al repertorio simbólico mexicano de las expresiones populares regionales, que fueron transformadas, sintetizadas y potenciadas — folclorizadas —³ con el fin de resultar más asequibles al conjunto nacional. Expresiones populares asimiladas tradicionalmente, como el mariachi, la fiesta de muertos y el son jarocho, perdieron lentamente sus particularismos locales para devenir prácticas pertenecientes a la herencia cultural de la nación. No resulta excesivo afirmar que ese movimiento de lo local a lo nacional se tramó con gran eficacia, constituyéndose esas prácticas en elementos altamente significativos del imaginario nacional.

Los músicos que, como Andrés Huesca y Lino Chávez, migran a la ciudad de México, a Tijuana o a Los Ángeles, a partir de la década de los cuarenta, buscando esos espacios abiertos a la representación de lo nacional (*cabarets*, centros sociales y estaciones de radio), tendrán que ajustar sus códigos de actuación a una lógica de consumo, instituyendo, con el paso del tiempo, prácticas definidas sobre la ejecución musical que se convertirán, incluso para los habitantes de su región originaria, en “la verdadera forma de tocar el son”.⁴

Como explica el historiador Eric Hobsbawm, al hablar de la reivindicación del pasado y la reconstrucción o invención de tradiciones durante el siglo XX, este fenómeno es visible en la creación, en ocasiones deliberada,

² El Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se transforma en ese año en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual mantendrá la presidencia de la República hasta el año 2000.

³ *Folclor* en el sentido de recopilación de la memoria popular ancestral que le dan varios autores. Dicha recopilación sirve, a fin de cuentas, para la construcción de una idea de nación. Véase Anne-Marie Thièsse (1999).

⁴ Sirva aquí el testimonio que Juan Pascoe consigna en su libro *La Mona*, donde narra cómo algunos soneros de la tradición rural (Andrés Vega, actual requintero del grupo Mono Blanco y figura emblemática del son jarocho) no escapan del todo a estos códigos folclóricos de virtuosismo instrumental.

de prácticas y símbolos de legitimidad y cohesión social por parte de las élites dirigentes, que transforman así a sus sujetos en ciudadanos con un pasado (y un futuro) común. Pero, como señala el mismo autor, esas tradiciones introducidas desde lo alto del sistema social no funcionan con éxito si no son aceptadas en la base.⁵

Podemos observar, al estudiar este repertorio simbólico que constituye *lo nuestro*, que se ejerció una suerte de *patrimonialización* sobre las culturas regionales en beneficio de lo nacional. Es decir, se les consideró como parte indisociable de la herencia mexicana en general, y como tal se les introdujo en el juego de escenificaciones a través de las cuales se representa el país. Sin embargo, y jugando con el sentido jurídico del patrimonio, en esa transformación de las tradiciones regionales no se define el elemento pasivo de lo patrimonial respecto a las obligaciones y deudas pendientes con la herencia que se recibe.

El son jarocho, al ser desvinculado de su matriz originaria, se transformó en un elemento folclórico destinado al consumo y que se ostenta a través de imágenes estandarizadas en los programas de televisión, los centros turísticos y los programas institucionales. Esta transformación no elevó el estatus del son, sino que lo arrinconó en la clasificación de *popular*, y como tal se le ha tratado.

Es claro que el Estado mexicano puso en marcha todo un mecanismo de fomento que, a través de las instituciones gubernamentales designadas, otorgaba recursos para la reproducción de las expresiones culturales. Sin embargo, se estableció una diferenciación valorativa entre lo *popular*, lo *tradicional*, y lo decantado del arte académico y occidental. Esta diferenciación se manifestaba y se manifiesta en los presupuestos y en el espacio que se le confiere a cada uno en el esquema estatal: la dicotomía *arte / artesanía* provoca suspicacia y resquemor en los creadores, y confusiones e incongruencia en los funcionarios encargados de velar por la preservación de las expresiones artísticas.

La división entre lo *culto* y lo *popular* no da cuenta de la complejidad y las interacciones que se operan al interior de prácticas que se van

⁵ Esto ya había sido señalado por Hobsbawm en *The invention of Tradition*, y lo remarca en el prefacio del libro *Fabrication de tradition, invention de modernités*, coordinado por Dejan Dimitrijevic.

transformando con el paso del tiempo, renovando su carga simbólica e incorporando nuevos elementos a sus códigos de representación. Cuando el Estado mexicano patrimonializa las culturas regionales, no genera marcos de referencia de su producción y desarrollo, ni se muestra particularmente interesado en entablar un diálogo con las comunidades de origen. Las acciones que se realizan para proyectar esas culturas regionales son, por lo tanto, coyunturales o de bajo impacto, y en todo caso se vuelven susceptibles de ser aprovechadas, bajo su aspecto folclórico, por los poderes políticos o por el mercado. El patrimonio se convierte en una herencia instrumentada, pero no asegurada: una herencia que se pretende fijar en el tiempo, en vez de considerarse como un sistema mutable, que no termina de definirse, dado que quienes la crean no han muerto y aún siguen transformando su sentido.

Vuelta a lo local

Hacia principios de los años setenta, algunos músicos e investigadores comienzan a cuestionar la lógica estética imperante en la representación del son jarocho, y se proponen *rescatar* la auténtica tradición musical, menguada en su zona de origen y poco reproducida al interior de las comunidades, contrariamente a lo que ocurre en los centros urbanos, donde se enseña, se presenta y se consume bajo su aspecto folclórico.

Ya en los años sesenta, un grupo de investigadores (antropólogos y etnomusicólogos, en su mayoría) había aprovechado el interés generado por la estructura de apropiación de las manifestaciones regionales fomentada desde el Estado en beneficio de la búsqueda de materiales sonoros autóctonos. Ese grupo realizó una serie de investigaciones sobre músicas en “vías de desaparición”, haciendo una apología de ese universo primigenio, puro, idealizado, que había que “rescatar” mediante la recolección de testimonios grabados.⁶ Pero es a partir de los setenta que se observa el surgimiento de una generación de jóvenes músicos, originarios de la

⁶ Por ejemplo, la serie Testimonio Musical de México, editada por el INAH. El disco *Sones de Veracruz* se grabó en 1969.

zona, en ocasiones instalados en la ciudad de México, que se preguntan si no es a ellos a quienes corresponde rescatar la música jarocho, buscando por sí mismos las bases sobre las que se asienta el sistema simbólico de la práctica musical. Esto, en parte, fue posible por la efervescencia que se vivió en México, en aquellos años, respecto a la trova, el canto nuevo y las músicas latinoamericanas. Así, comienzan por buscar el testimonio de los viejos jaraneros rurales, considerados como una fuente abundante de información, aprovechada a través de grabaciones de campo o de su incorporación a nuevos ensambles musicales, como ocurrió con Arcadio Hidalgo, quien se integra al grupo Mono Blanco, fundado en 1977 por Gilberto Gutiérrez, José Ángel Gutiérrez y Juan Pascoe.

Aquel colectivo de músicos e investigadores, capaz de reconocer a sus miembros mediante el prisma de una práctica heredada y de provocar la adhesión de otros a través de una estructura significativa, va a constituirse en el llamado Movimiento Jaranero o Movimiento Sonero. Es entonces cuando se comienza a hablar de una "tradicición" y de una "identidad", como si se tratase de entidades inseparables, al tiempo que se genera un repertorio de temas y de prácticas que acompañan a ese binomio: los fandangos como fiestas contenedoras de la memoria común, las viejas familias de soneros, la herencia campesina que se traduce en formas muy precisas de hacer la música. Es decir, en ese momento la identidad comienza a construirse como un vaso contenedor de la tradición, una tradición entendida como sistema estético definido, de raíz histórica y mutable, que se confronta a la apropiación nacionalista de su código, esto es, al folclor.

A partir de los años noventa, el Movimiento Jaranero se expande, pero su crecimiento se acompaña de un aumento en la complejidad del sistema de acción: los actores del movimiento descubren la dinamización de la carga simbólica en el seno de la práctica musical, provocada por la práctica misma: hacer son jarocho no puede significar la imitación de la música hecha en los fandangos de antaño, pues de ella se ha perdido casi toda traza... Además, los jarochos actuales han crecido escuchando otras sonoridades, en las cuales abreva también su modo de concebir ritmos y melodías. Por otra parte, la presencia de músicos de fuera de la región, integrados a las experiencias nacidas de esta nueva etapa de la música sotaventina, provoca que se replanteen los límites de lo *jarocho*.

Actualmente, el movimiento trata de administrar su práctica y de forjar una estética propia con base en la cultura regional. Sin embargo, esto se torna complicado en un contexto como el presente, en el que los reencuentros favorecen la experimentación y el mercado deviene realidad ineluctable para todos aquellos que pretenden hacer de la música una forma de vida y una actividad de reproducción material.

La dimensión identitaria

Para ayudarnos en la construcción de un campo problemático de lo identitario, en el caso del son jarocho, hay que definir tres elementos: los elementos formales y técnicos que establecen la práctica del son como algo identificable y único; la cuestión de las herencias localizadas (familiares, territoriales) sobre las que, en un primer momento, se busca definir los límites de la tradición (y esto nos regresa al problema de los músicos que no poseen estas herencias), y finalmente, la tensión existente entre *tradición / folclor / fusión*, como etiquetas nominativas de la acción en el marco de una práctica musical.

Los elementos que configuran el repertorio formal que caracteriza al son jarocho como género —instrumentario, danza, ritmos y poesía— conforman un código que, al reivindicarse como propio de un espacio construido históricamente, permite elaborar un discurso de afirmación identitaria al reproducirse técnicamente, aun si los contextos de la práctica han cambiado, y aun si, en la recreación del código, aquello que en otros tiempos era vivido y practicado como un mero saber, hoy en día no deja de ejercerse sin un cierto sentimiento de apropiación patrimonial, de herencia recibida legítimamente.

En el caso de las herencias localizadas, se encuentran en la base de la definición de una estructura de acción estética deseada, pero el problema se haya en las condiciones de representación que operan en toda memoria que se reconstituye. Cuando se habla de reconstruir una tradición (o de inventarla, a la manera de Hobsbawm), hablamos de una interpretación de esa tradición, porque es imposible copiar un sistema simbólico y expresivo *ad infinitum*. Se trata de un juego especular (en términos de especulación y de representación). El hecho de pertenecer a una familia

de músicos jarochos o de haber nacido en la región puede manifestarse como una ventaja para el ejercicio musical —la legitimidad que da el saberse originario del territorio—, pero hace falta definir cuál es el margen de innovación del que nos podemos aprovechar para dinamizar la práctica cultural. Al mismo tiempo, la introducción de elementos reformadores solamente podría producirse desde el exterior, mediante la *intromisión* de otro que encuentre sentido en mi acción, pero que no puede ejercerla de forma integral. O tal vez, como comenzaron a cuestionarse hace algunos años ciertos soneros jarochos, las herencias son tan complejas y diversas que lo exterior puede provenir de ellos mismos...

En el son jarocho, como en tantas otras prácticas populares, reinterpretadas y resignificadas, existe una tensión entre tradición, folclorización y fusión. El son resulta, esencialmente, producto de la hibridación entre varios universos culturales, pero el sentido que se le confiere a la práctica y el uso que se da a los elementos que integran la memoria es lo que determinará la dimensión instrumental de la acción. Así, refiriéndonos a lo explicado antes, podemos observar cuál era el rol de la música veracruzana en el esquema nacionalista (un elemento integrante de un sistema cultural *auténtico*) y en el pensamiento de los intelectuales de los años sesenta (un patrimonio en vías de extinción). En ambos casos, hablamos de la estructuración de una imagen folclórica homogeneizante de las expresiones regionales.

Para los integrantes del Movimiento Jaranero, el hecho de reestructurar la práctica del son, en oposición al código instrumentado desde lo nacional, significa volver a darle a la música su “autenticidad”, centrarla nuevamente en el interior de la comunidad y, por lo tanto, recuperarla como parte integral de la identidad regional. Pero la comunidad ya no es tampoco lo que era: los músicos soneros no tardan en darse cuenta de que su propia experiencia les impide reflejarse cómodamente en esa 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 (Cardona, 2006: 403). No es posible retornar al paraíso perdido. La reconstrucción arqueológica no opera en el son, y los músicos deben hacer funcionar los mecanismos de la memoria con los filtros que su propia experiencia individual les ha ido dejando.

En el panorama del son jarocho, podemos encontrar hoy a músicos campesinos que realizan grabaciones profesionales pero que no salen jamás, o salen muy poco de su comunidad; a músicos que se encuentran a medio camino entre la práctica comercial y los proyectos de autogestión comunitaria; a músicos-investigadores que hacen el viaje de ida y vuelta entre los fandangos y las universidades; a grupos de rock, *ska*, son montuno, que practican eventualmente el son jarocho y que toman prestados elementos para sus propios experimentos sonoros; a músicos, hijos de músicos soneros, que se apropian de elementos de otras tradiciones o de otras estructuras musicales para fusionarlas al son de Veracruz.

Todo este proceso no se ha llevado a cabo de forma tersa: los debates al interior del movimiento se multiplican, y la forma de ejecución, la transmisión del conocimiento musical, los estilos vestimentarios, la construcción de instrumentos, la profesionalización de los músicos, devienen puntos de confrontación en nombre de la tradición, y en el cruce entre lo que Manuel Castells llama, en su libro *El poder de la identidad* (1999), la “identidad-resistencia” (el enquistamiento autorreferencial) y la “identidad-proyecto” (la trascendencia de lo autorreferente). Estos debates se manifiestan, de forma notable, en la constitución de espacios de acción donde la memoria atribuida a la comunidad se recrea, se reproduce y se resignifica.

Los espacios de la tradición

El primero de estos espacios ha sido el fandango, materia prima del *rescate del son*. Los registros históricos que refieren esas fiestas populares son abundantes, desde documentos inquisitoriales hasta estudios realizados recientemente, pasando por las relaciones de viajeros que veían en esta expresión el “verdadero espíritu del pueblo”. Toda esta literatura ha fijado firmemente las bases míticas del fandango como un evento reproducido en el tiempo, asentado en la memoria de la colectividad. Al establecerse, además, como ámbito por excelencia del encuentro comunitario — puesto que, según las crónicas, no había suceso importante que no terminara en fandango —, deviene apuesta mayor en el proceso de reapropiación de la tradición.

Si lo que se pretende es reactivar la memoria de una práctica heredada, y esa herencia es propia a la comunidad, es en ese espacio del fandango donde se reactivarán los lazos intersociales que dan origen a un sistema simbólico, donde se ejercerá el saber técnico y se transmitirán las bases de su conocimiento. Sin embargo, en el fandango se escenifican también los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición que hemos mencionado anteriormente. El sentido de pertenencia a la comunidad, la fidelidad con la que se practica el código musical y aun las atribuciones categóricas se escenifican sobre y alrededor de la tarima.

Las múltiples pertenencias identitarias de los soneros actuales se manifiestan en estos eventos, y hoy en día es difícil acercarse a este fenómeno sin tomar en cuenta que no solamente crea encuentro, sino también desencuentro entre las variadas filiaciones que ostentan los ejecutantes del son. Justamente esto es lo que vuelve al fandango un espacio privilegiado para el análisis de la acción: los fandangos no operan actualmente bajo las reglas de los pueblos campesinos de tiempo atrás; los lugares donde se llevan a cabo no pertenecen exclusivamente al ámbito de lo rural (aun si han resurgido en muchos pueblos de Veracruz), y las lógicas que los rigen varían según los organizadores. En este tenor, podemos encontrar fandangos que no solamente reactivan el nosotros en comunidad, sino que también pretenden marcar un territorio ganando a la *modernidad*, afirmar un estilo de ejecución, poner en práctica una enseñanza aprendida en taller y no a través de la mera oralidad, recrear transitoriamente una forma de vida... Como espacio performativo de lo identitario, el fandango se manifiesta como contenedor de sentido, que se complejiza en la medida en que las lecturas de qué es la tradición y qué hacer con ella se multiplican.

La contraparte de la práctica del son se manifiesta actualmente en la presentación que los grupos de son jarocho aspiran a hacer de su música sobre los escenarios. Ciertos estudiosos han querido ver en esta nueva espectacularización del son una continuidad con los grupos folclóricos de los años cincuenta, una operación meramente escénica que busca aprovechar el contexto de la globalización y del mercado de lo *étnico*, imponiendo nuevos cánones sobre la ejecución de un código comunitario.

Es cierto que algunos soneros jarocho no se han detenido en la mera reproducción de fiestas regionales para el disfrute exclusivo de los

habitantes de la zona y que han integrado el saber del código como un elemento constitutivo de su actuar individual. Algunos se han convertido en músicos que también se presentan en escenarios impropios para el rito comunal, que se ven a sí mismos no sólo como reproductores, sino, afirmativamente, como creadores (y en esto se diferencian de los jaraneros de mediados del siglo XX), con un pie anclado en una memoria específica y otro en la necesidad de construir una base mínima de reproducción material. Por ello, no son inmunes al “reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios”, como dice Néstor García Canclini (1990: 18). Sin embargo, 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. Aquí las lógicas de acción también se entrecruzan: los grupos surgidos del rescate del son saben que ya no viven en las épocas del mecenazgo estatal, al mismo tiempo que han emprendido una ruta que los aleja de un consumo masivo de su producción musical.

Algunos programas de apoyo a las culturas populares y de difusión de las artes en México han beneficiado, recientemente, iniciativas dedicadas al impulso del son jarocho a nivel regional y nacional.⁷ El nacionalismo cultural dejó como una de sus herencias más interesantes la creación de una estructura de reproducción simbólica, institucionalizada y contenida en entidades como el INBA, el INAH, y más recientemente el CONACULTA. La creación del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), en 1987, permitió que se fundaran talleres de jarana, zapateado y laudería en el circuito de casas de cultura de ese estado. Se han organizado festivales y encuentros institucionales que favorecen la re-visibilización del son como expresión propia de Veracruz y no como un elemento más de la planta simbólica nacional. Sin embargo, esta ayuda no ha sido suficiente para los jaraneros que pretenden vivir de su creación, por lo que deben combinar la ayuda obtenida a través de becas y contrataciones de las instituciones culturales con otras fuentes de financiamiento, las cuales se encuentran, frecuentemente, más allá de las fronteras nacionales.

⁷ Podemos mencionar el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y el foro Puerta de las Américas.

De lo local a lo transnacional

Es importante mencionar aquí los procesos de arraigo del son en contextos lejanos a su fuente territorial, como ha ocurrido en los últimos años en la ciudad de México – dando origen a los llamados *jaroquilangos* – y en Estados Unidos, particularmente en California, donde existe una comunidad *jaro chicana*.

Respecto al auge del son jarocho en la capital del país, los jaraneros encuentran que es el espíritu diverso de la urbe, junto con el gusto por lo tradicional que se expande a través del mercado de lo étnico, lo que ha provocado un acercamiento de los jóvenes al son. Por eso se han creado talleres de son, laudería y zapateado en centros culturales independientes, talleres que forman a personas que, sin tener una filiación particular con la cultura veracruzana, se adhieren en diversos grados de proximidad a la comunidad jarocho, como público, como seguidores o como ejecutantes.

Sin embargo, es en el caso de la comunidad chicana donde el son se manifiesta mejor como un elemento patrimonial en reconstrucción. A principios de los años ochenta el grupo Mono Blanco realizó una serie de giras a varias ciudades de los Estados Unidos, con presencia de migrantes de segunda y tercera generación: *mexican-americans* que habían crecido, en muchos casos, escuchando música mexicana y que la ejecutaban a partir de la fórmula folclórica de los grupos surgidos en los años cuarenta y cincuenta, o de la apropiación de la música mexicana que habían llevado a cabo músicos chicanos como Ritchie Valens o el grupo Los Lobos.

El intercambio entre soneros jarochos y músicos chicanos comienza de forma problemática, pues los chicanos no reconocían la tradición que ellos habían asimilado, es decir, el código folclórico, en la sonoridad de los grupos de rescate del son. Al mismo tiempo, los jarochos no conferían legitimidad ni autenticidad a la música que los chicanos consideraban tradicional. El patrimonio que cada una de las partes reconocía como tal no se encontraba en sintonía. A pesar de ello, fue la idea de comunidad lo que permitió que ambos frentes establecieran un diálogo e intercambiaran referentes sobre una memoria común. Los chicanos se interesan en la reconstrucción de lo propio, por oposición a un sistema que expropió

el espíritu de un pueblo, y los jarocho aprenden de la capacidad organizativa de los chicanos.

La asimilación de una tradición como patrimonio se presenta aquí en un nivel estratégico, en el que los actores buscan una herencia convergente para construir un discurso que les permita explicarse y subsistir en tanto que una misma entidad histórica. Por supuesto, los chicanos no se remiten a la misma estructura identitaria que los nacidos en Veracruz, ni se consideran a sí mismos meramente mexicanos transferrados. Al mismo tiempo, los jaraneros reconocen que han sido cruzados por múltiples herencias y que su identidad jarocho ha sido fragmentada y reconstruida. Sin embargo, en torno a la música pueden establecer una comunidad de intención que defienda las herencias regionales, dé cuenta de sus desplazamientos territoriales, discuta su importancia para el desarrollo grupal y vigile y negocie su eventual e ineluctable transformación.

Hoy en día existen diversos proyectos que involucran a músicos jaraneros de ambos lados de la frontera: se organizan festivales, se inician talleres, se ofrecen conferencias, se preparan fandangos. La capacidad económica de los centros culturales o los productores artísticos de California, Chicago o Nueva York ha permitido que algunos músicos jarocho puedan dedicarse a la música de forma exclusiva, sin depender de becas o de contratos esporádicos en el país.

La comunicación es fundamental en la organización de los proyectos que involucran al son jarocho. Como es lugar común afirmar en nuestro contexto globalizado, Internet ha precipitado el intercambio de datos y experiencias. Los conciertos y los fandangos se pactan y se anuncian en la red. Existen comunidades virtuales en las que se discuten los símbolos de lo jarocho, canales de video en los que se puede tomar clases de laudería y jarana, portales donde los grupos se presentan, suben fotos y videos, y congregan seguidores.⁸ Esto ha generado puentes en que los signos de la

⁸ En *Yahoo* se hospeda el grupo "sonjarocho" (<http://mx.groups.yahoo.com/group/sonjarocho/>) que cuenta con 1741 miembros. *MSN* mantuvo en línea, hasta febrero de 2009, al grupo "jarochoson", con 352 miembros (<http://groups.msn.com/jarochoson>), para ser desplazado posteriormente al nuevo servicio *Multiply*. En *Youtube* existe el canal "jarochofilms" (<http://mx.youtube.com/user/jarochofilms>), en donde César Castro, antiguo integrante de Mono Blanco

tradición se deslocalizan para multiplicarse sobre diferentes escenarios: salir de la comunidad para presentarse en un festival en Mali, Barcelona, Penang o San Diego, sin pasar por la ciudad de México, es una práctica que se vuelve recurrente entre los grupos que quieren proyectarse más allá de los fandangos.

Conclusiones: ¿el son como patrimonio?

Si la circulación del son jarocho no se constriñe ya a un espacio regional determinado, si los actores que lo ejecutan asumen que sus pertenencias identitarias son diversas y sus filiaciones no derivan únicamente del mundo tradicional jarocho, si el código formal del son jarocho se ha transformado y se ha mezclado con otros códigos, y se han integrado a él nuevos instrumentos, si todo esto es así, ¿podemos llamarle *patrimonio* al son jarocho?

La complejidad misma del término *patrimonio* y su aplicación a los constructos simbólicos determinan su extensión actual: "Hoy es la diversidad de expresiones lo que constituye la definición de patrimonio, más que la adhesión a una norma descriptiva", señala Mounir Bouchenaki (2004: 7), al mismo tiempo que afirma que el destino del patrimonio inmaterial está mucho más ligado que antes a sus creadores.

En el recorrido que hemos hecho a lo largo de este texto, dimos cuenta de cómo una práctica con raíces históricas, contenida en un espacio cultural delimitado, se expande más allá de sus referentes en sentidos disímbolos. Y es en esta expansión, en la tensión que provoca dentro de la estructura comunitaria, que el sentido de su acción se afirma. Mutando, adaptándose, el son jarocho ha logrado una vitalidad que surge del núcleo mismo de la comunidad. Compleja, la tradición adopta formas que, por lo menos hasta el momento, no han diluido los elementos básicos

ahora residente en Los Ángeles, ofrece manuales visuales de laudería, cortos de fandangos y videos de otros grupos relacionados con la comunidad jarocho. No daremos cuenta aquí de todas las páginas de redes sociales como *Myspace* y *Facebook* dedicadas a los grupos de son jarocho; baste con saber que cada grupo profesional cuenta con un escaparate de este tipo.

del género. La creatividad de los actores del son y los cuestionamientos que han formulado han sido la tabla de salvación de una música que, desarraigada, perdía poco a poco su sentido social. Al recuperar su sentido comunitario, así sea a través de las dislocaciones espaciales por las que atraviesan las comunidades hoy en día, el son jarocho se proyecta como una práctica que sigue provocando y convocando a sus creadores y a sus receptores.

En la reflexión sobre la preservación del patrimonio y en el establecimiento de marcos que lo regulen deben intervenir directamente los depositarios de la memoria cultural, aquellos que afirman una tradición, aun si en la acción la problematizan y la transfiguran. De no ser así, corremos el riesgo de patrimonializar signos que se irán vaciando de contenido, y solamente nos quedarán lápidas frías que digan: "En este lugar, alguna vez se vivió".

Bibliografía citada

- BOUCHENAKI, Mounir, 2004. "Editorial". *Museum International* 221-222: 7-12.
- CARDONA, Ishtar, 2006. "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho". En *Retos culturales de México frente a la globalización*, coord. Lourdes Arizpe. México: Miguel Ángel Porrúa; 213-232.
- CASTELLS, Manuel, 1999. *Le pouvoir de l'identité*. París: Fayard.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 2000. *Son jarocho. Guía histórico-musical*. Xalapa: PACMYC / CONACULTA.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.
- _____, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / Instituto Veracruzano de Cultura.

- GARCÍA DÍAZ, Bernardo y Horacio GUADARRAMA OLIVERA, 2004. *15 años por la cultura en Veracruz: IVEC (1987-2002)*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz / Instituto Veracruzano de Cultura.
- HOBBSBAWN, Eric, 2004. "Préface". *Fabrication de traditions, invention de modernités*, coord. Dejan Dimitrijevic. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- _____ y Terence RANGER, coord., 1967. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
- LENCLUD, Gérard, 1994. "Qu'est ce que la tradition". En *Transcrire les mythologies*, coord. Marcel Detienne. París: Bibliothèque Albin Michel; 25-44.
- PASCOE, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2007. *Expresiones nacionales y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.
- THIÈSSE, Anne-Marie, 1999. *La création des identités nationales (Europe, XVIIIe-XXe siècle)*. París: Seuil.