



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES DE CUAUTLA
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES**

**CONFIGURACIÓN DEL CIRCUITO CULTURAL TRANSNACIONAL
DEL SON Y EL FANDANGO JAROCHO**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES**

**PRESENTA
ESTELA ANGELES DELGADO**

**DIRECTOR
DR. JORGE ARIEL RAMÍREZ PÉREZ**



**COMITÉ TUTORIAL
Dra. Marta Caballero García
Dra. Dubravka Mindek Jagic**

**COMITÉ AMPLIADO
Dra. Luz María González Robledo
Dra. Morna Macleod Howland
Dr. Sergio Vargas Velázquez
Dr. Ricardo Magos Núñez**



FESC Facultad de
UAEM Estudios Superiores de
Cauatla

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN

Facultad de Estudios Superiores de Cauatla

Jefatura del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales

FECHA DE SOLICITUD

Día	Mes	Año
05	JUNIO	2019

FORMATO DE VOTOS APROBATORIOS DE TESIS

PRIMER APELLIDO	SEGUNDO APELLIDO	NOMBRE(S)	MATRÍCULA
ANGELES	DELGADO	ESTELA	8320150101
PROGRAMA		DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES	

Los integrantes de la Comisión Revisora del trabajo de tesis de Doctorado, intitulado: **CONFIGURACIÓN DEL CIRCUITO CULTURAL TRANSNACIONAL DEL SON Y EL FANDANGO JAROCHO** que presenta **ANGELES DELGADO ESTELA**, estudiante del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Estudios Superiores de Cauatla, han determinado otorgar **los votos aprobatorios** para sustentar su tesis en el examen de grado.

LA COMISIÓN REVISORA

DR. JORGE ARIEL RAMÍREZ PÉREZ

DIRECTOR DE TESIS

DRA. MARTA CABALLERO GARCÍA

REVISORA DE TESIS

DRA. DUBRAVKA MINDEK JAGIC

REVISORA DE TESIS

DRA. LUZ MARÍA GONZÁLEZ ROBLEDO

LECTORA DE TESIS

DRA. MORNA MACLEOD HOWLAND

LECTORA DE TESIS

DR. SERGIO VARGAS VELÁZQUEZ

LECTOR DE TESIS

DR. RICARDO MAGOS NÚÑEZ

LECTOR DE TESIS



SELO DE FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES DE CAUTLA

POSGRADO

FIRMA

FIRMA

FIRMA

FIRMA

FIRMA

FIRMA

FIRMA



Carr. Fed. México-Oaxaca, No. 238, Col. Plan de Ayala, Cauatla, Mor. C.P. 62743,
Tel. (777) 329 7000, Ext. 2164 / fesc.doctorado@uaem.mx / www.posgrado.fescuaem.mx



Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer, a la Facultad de Estudios Superiores de Cuautla de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos por darme la oportunidad de integrarme al programa. A las investigadoras e investigadores con quienes cursé seminarios, mi agradecimiento siempre.

También agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada en el periodo de 2015-2018. En realidad, sin este apoyo económico simplemente no hubiera sido posible esta etapa de formación académica.

Gracias, especialmente, al Dr. Jorge Ariel Ramírez Pérez, por la paciencia y la dirección, en verdad reconozco y valoro todas sus aportaciones a este trabajo hasta el final.

Gracias a mi comité tutorial. Dra. Marta Caballero García y Dra. Dubravka Mindek Jagic, su acompañamiento y comentarios han sido realmente valiosos para llevar adelante esta investigación.

Gracias a mi comité ampliado. Dra. Luz María González Robledo, Dra. Morna Macleod Howland, Dr. Sergio Vargas Velázquez, Dr. Ricardo Magos Núñez.

Mi agradecimiento siempre a quienes, sin conocerme, aceptaron compartir conmigo, sus experiencias en la música y en el fandango de la vida. Ximena Violante, de verdad me abriste la puerta a las mujeres jaraneras en Estados Unidos, siempre recordaré tu anécdota de las “jaranas del apocalipsis”. Gracias Edna Hernández, desde el inicio hasta el final, de este proceso académico, me proporcionaste información personal y del mundo de la música tradicional de manera generosa. Gracias Paula, Natse Nindú, Miroslava, Aldo, Mariana, Jorge, Maya, Fernando Moran, gracias por su tiempo y disposición. Finalmente, mi agradecimiento a la Familia Baxin, Don Arcadio y su hija Clara.

Gracias Edwin Pitre por las primeras reflexiones sobre las prácticas del son jarocho, me hiciste ver que esta música tiene hermanas en Brasil y otros lugares de América.

Gracias a mi querida amiga Pilar Hernández. Que afortunada me siento al haber compartido contigo “idas y vueltas” entre reflexiones académicas y personales en las horas sobre carretera. Además, no solamente me diste aliento en la etapa final, también te diste el tiempo de hacerme comentarios y arreglos. Gracias por eso.

A mis compañeras y compañeros de generación. Gracias por sus comentarios y sus palabras de aliento en momentos críticos.

Dedicatoria

Para mi mamá

Quien me enseñó que la música siempre
es buena compañera de las emociones.
También de la tristeza.

Para mi hermana Leticia

Por acompañarme, por escucharme, siempre,
siempre. Soy afortunada de ser tu hermana y
tener en ti un ejemplo de resiliencia.

Para Rafael, mi compañero de vida

Para Carol y Malou

Mis hijas, que son la familia que he construido
con amor y la consciencia de que su presencia
me hace todos los días mejor persona. Nunca
podré expresar cuánto me enseñan, su forma de
disfrutar la vida y estar presentes.

Resumen

La música de tradición oral el son jarocho y su fiesta el fandango, se han expandido de lo local a lo global. Estas prácticas musicales se han desplazado del sur y centro de Veracruz hacia contextos urbanos en México y en Estados Unidos. El objetivo de esta investigación es analizar el proceso social que hizo posible la configuración del circuito cultural transnacional del son y el fandango jarocho para comprender la expansión de esta música. A partir de la etnografía multilocal (Marcus, 2001), esto es, “seguir al fandango” en distintos sitios y de entrevistas en profundidad, se analizan las prácticas y las motivaciones de quienes se identifican con esta música. Entre los hallazgos de la investigación está que el fenómeno de expansión y su circulación de lo local hacia lo global está alojado en un histórico fenómeno migratorio y en los capitales simbólicos, culturales y sociales de músicos campesinos y nuevos individuos que se adscriben a esta práctica. Asimismo, estas prácticas han conformado una red donde se establecen vínculos y conexiones de manera continua y donde cada actor tiene un particular aporte a la red. Esta investigación da cuenta de prácticas culturales contemporáneas desde una perspectiva transnacional.

Palabras clave: migración, circuito, redes, prácticas musicales, son jarocho, fandango.

Summary

The oral tradition music-style “son jarocho” and its celebration “fandango” have spread from local to a global phenomenon. These musical practices have expanded from south and central Veracruz state to Mexican big cities and even US locations.

The objective of the present dissertation was to study the social process that lead to the spreading of “Son Jarocho” and “fandango” to a transnational cultural manifestation.

By using Multi-sited Ethnography, that is, following the “fandango” to different places and through detailed interviews the practices and motivations who identify with this music is analyzed. The main finding is that the spreading of the phenomenon and its transition from local to global is framed by a historic migratory context along with the symbolic, cultural and social wealth held by peasants and musicians ascribed to these practices. Likewise, these cultural customs have conformed an interactive net where participants continuously form new connections and links, and where every member supplies with a particular contribution. The present investigation reports contemporary cultural customs with a transnational scope.

Keywords: Migration, circuit, net, musical practices, son jarocho, fandango.

Índice general

Introducción.....	10
Capítulo I. Circulación de músicas migrantes y migrantes que transportan la música.....	17
I.1 Antecedentes.....	17
I.1.1 Veracruz en el proceso migratorio.....	24
I.2 Músicas Migrantes.....	25
I.2.1 Circulación global de música local: el caso de la cumbia	27
I.2.2 Música y migración. Cuando la música viaja en “la maleta” del migrante.....	31
I.2.3 Prácticas culturales del Sotavento Veracruzano.....	35
I.3 Reflexiones finales	36
Capítulo II. El son y el fandango jarocho: un recorrido por sus transformaciones	38
II.1 Etapas migratorias México-Estados Unidos y la presencia del mundo jarocho en Estados Unidos.....	44
II.2 Son Jarocho: La construcción de una tradición y su relación identitaria	49
II.3 Folclorización del son jarocho	50
II.4 El movimiento jaranero en México: La urbanización de la fiesta campirana....	51
II.5 De la fiesta campirana al espacio transnacional.....	54
II.6 Reflexiones finales	56
Capítulo III. Configuración, circuitos, redes y cultura	58
III.1 Configuración social	58
III.2 Configuración de circuitos migratorios transnacionales	61
III.2.1 Perspectiva transnacional.....	61
III.2.2 Circuitos.....	64
III.2.3 Redes Sociales. La articulación del individuo con la sociedad	69
III.3 Cultura (Campo, habitus y capitales)	72
III.4 Configuración del circuito cultural transnacional.....	81
Capítulo IV. ¡Seguir al fandango!.....	84
IV. 1 El procedimiento teórico.....	84
IV. 2 Etnografía multilocal	87
IV. 3 Observación participante. Los sitios de conexión y cómo me contacté con los participantes de las entrevistas	88
IV. 3. 1 Los escenarios y el encuentro con los participantes.....	89

IV. 4 Entrevistas.....	92
Capítulo V. Estructura y partes de la Red del fandango.....	99
V.1 De la fiesta rural a la práctica musical transnacional	100
V.2 Los músicos del campo y su contexto. La familia <i>Baxin</i> y capital simbólico	103
V.3 Actores de enlace. Acciones que contribuyen a la circulación de bienes culturales.....	110
V.4 Gestión, becas y acciones solidarias que llevaron a Los Baxin a Europa	113
V.5 ¡Qué siga en fandango! Las conexiones de la red	118
V.6 Tejiendo, recuperando e intercambiando signos culturales (tejedoras)	124
V.7 Reflexiones finales.....	128
Capítulo VI. Música y migración: Prácticas y significados tejiendo las redes del circuito.	128
VI. 1 Etapas del circuito	129
VI. 2 Música de academia y folclor como espacios sociales de encuentro con prácticas del son y fandango jarocho.	132
VI.2.1 De la academia musical a la tradición oral: contextos migratorios.....	133
VI. 2. 2 De la danza clásica hacia al zapateado de tarima	136
VI. 2. 3 Del folclor hacia el zapateado de tarima	137
VI. 3 Talleres y fandangos entre México y Estados Unidos	138
VI. 4 Talleres “Vivenciales”: prácticas para la conservación de la tradición.....	140
VI. 5 Tijuana-San Diego: El fandango fronterizo.....	146
VI. 6 Reflexiones finales.....	149
Conclusiones.....	151
Referencias	156
Anexos.....	162

Introducción

1

Todos los sábados, en los años que estudiaba la licenciatura, me levantaba, prendía el radio y me preparaba un café. Mientras miraba los edificios rojos y grises con sus pequeñas ventanas, escuchaba los relatos de Thomas Stanford, un etnomusicólogo de origen estadounidense que entonces era docente e investigador de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En el programa, que transmitía Radio Educación, Stanford reproducía las grabaciones que realizaba en comunidades mexicanas tan remotas que en ocasiones la única forma de llegar era a pie. Acompañado de un locutor que esporádicamente le hacía preguntas, Stanford narraba sus expediciones etnomusicológicas de manera extraordinaria. Comenzaba describiendo el camino y las dificultades que había tenido que resolver para llegar al lugar de la grabación. Describía la vegetación, contaba pequeñas historias que construía con las personas, hablaba sobre los instrumentos musicales y los materiales con los que casi siempre los construían los propios músicos campesinos. Por supuesto, hablaba de la música, de la melodía y su cadencia. Escuchar esas anécdotas, esa música y muchas veces solo cantos de ceremonias indígenas, hacía que me imaginara lugares donde nunca había estado y en ese sentido “vivía” los lugares.

Sin embargo, más allá de que yo me perdía en los campos descritos y musicalizados, Stanford me mostró una versión distinta de la música tradicional mexicana. Esta versión era un mar de posibilidades muy distante de aquella a la que yo había considerado como tal. Los ejecutantes de estas nuevas músicas eran campesinos generalmente y no siempre los cantos eran en español, muchas de sus grabaciones eran en lenguas indígenas. La música tenía una función ritual, de recreación y placer, no de espectáculo. Los sones jarochos, por ejemplo, no se distinguían por la velocidad a la que se tocaban, como muchas veces yo había visto en películas o en programas de televisión, sino por su cadencia, por el contenido de sus versos que invocaban la naturaleza de la vida cotidiana del

campo. La lírica, la música y la lengua eran siempre diferentes en cada comunidad. Las formas de producción y aprendizaje eran distintas a las que yo conocía. Se producía a partir de las experiencias personales y colectivas, mientras que la escucha no tenía ningún tipo de dispositivo como intermediario. Era música de tradición oral.

2.

El son jarocho es considerado una música de tradición oral. A principios del siglo XIX se gestaron las características rurales-campesinas que han perdurado hasta la actualidad. La población que albergaba esta música se constituía por campesinos y vaqueros mestizos que tenían orígenes africanos, europeos e indígenas (García de León, 2006). De ahí “la triple raíz”, descripción con la que siempre se nombra a esta música. La región donde se asentó comprende (García de León, 2006:19) “toda la costa del Sotavento, es decir, la región aledaña al puerto, la cuenca del Papaloapan, los lomeríos volcánicos de Los Tuxtlas y la Cuenca del Coatzacoalcos”.

Como toda práctica social, la música del son jarocho y el fandango han tenido transformaciones. Esta práctica se ha desplazado del contexto rural a hacia distintos sitios urbanos como en la Ciudad de México a nivel nacional y San Diego, Nueva York y Chicago en Estados Unidos. En los años cuarenta y cincuenta esta música es retomada por la industria cinematográfica, y dado que el cine mexicano se encontraba en periodo de apogeo, fue posible la internacionalización. Sin embargo, esta etapa ha sido duramente criticada por especialistas y músicos actuales identificados con esta música, en el sentido de la selección limitada en cuanto al número de sones difundidos, así como a las formas de ejecutarlo y al estereotipo que se construyó alrededor de la vestimenta y del baile. En la década de los setentas, en un contexto internacional de auge de la trova latinoamericana, el establecimiento de políticas públicas culturales para “rescatar” las músicas tradicionales, el interés académico por el son jarocho y la fundación del grupo Mono Blanco, una agrupación emblemática hasta la actualidad, la vertiente más

apegada a la música campesina comienza a circular a nivel nacional, pero a través de un “transporte” distinto al del gran espectáculo. La producción y edición de discos compactos por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y los encuentros de jaraneros transmitidos en vivo, desde Tlacotalpan, por Radio Educación, son a la vez señales y estímulos de la expansión que esta por venir.

Mientras tanto en Estados Unidos, en los años cincuenta ya había algunos síntomas observables de la presencia de la música veracruzana. La grabación en una versión rock del son La bamba, por Ritchie Valens, hijo de inmigrantes mexicanos, fue ampliamente popular, además de los múltiples viajes a ese país de Andrés Huesca, un músico que través del cine se hizo famoso por su virtuosismo en la interpretación de sones jarocho. De los estudios de migración se sabe que la migración veracruzana comenzó a tener fuerza a partir del año 2000, por lo que se puede afirmar que la migración veracruzana no es un factor en la expansión del son y el fandango jarocho hacia Estados Unidos. Sin embargo, como podrá verse a lo largo de este trabajo, de manera global, la historicidad y masividad del fenómeno migratorio entre México y Estados Unidos ha hecho posible el planteamiento central de esta tesis: la configuración del circuito cultural transnacional del son y el fandango jarocho.

3.

Desde la perspectiva transnacional, las dimensiones analíticas: circuito y redes han hecho posible superar el análisis dicotómico, es decir, analizar puntos de origen y destino como si no hubiera conexión. También, se analizaba de manera separada el flujo migratorio del campo a la ciudad. Estudios recientes sobre circuitos migratorios han mostrado que estos se constituyen en largos periodos de tiempo y que es posible analizarlos teniendo en cuentas las conexiones que se consolidan en redes y a través de la exploración de los flujos que conectan los espacios (Durand,1986; Rivera, 2007; Roque, 2015). Con respecto al acercamiento del estudio de expresiones culturales, específicamente de la música,

desde los estudios migratorios se ha analizado las formas en que son recreadas en los contextos de destino, es decir, son elementos que el migrante lleva consigo en su “equipaje cultural” cuando se desplaza. Por ejemplo, los migrantes zapotecas en Los Angeles California que estudió Cruz-Manjarrez (2012), “transplantan” sus prácticas culturales en su nuevo destino, su nuevo modo de vida en Estados Unidos aunque no sin transformaciones, pero ¿cómo pensar la presencia de una expresión cultural ante la ausencia de la población identificada con dicha expresión? ¿qué pasa cuando esa práctica es incorporada en el sitio de destino? ¿Cómo las personas llegan a identificarse con una expresión cultural que no ha tenido sentido sino hasta conocerla? ¿Si es verdad que la música posee una poderosa fuerza identitaria qué implicaciones tiene esa identificación?

Por otra parte, los estudios sobre el desplazamiento de músicas de origen local hacia lo global han centrado su análisis en las formas en que estas son apropiadas y las transformaciones que el tiempo histórico y el espacio social les imprimen. Un claro ejemplo es la cumbia. Los estudios han identificado y analizado ampliamente como la cumbia, a través de un mercado musical que la ha impulsado por medio de masivas producciones discográficas y magnos conciertos, hacia distintos lugares donde se ha convertido en un elemento identitario para distintos sectores sociales, distribuidos en varios países de América. Así, existe la cumbia colombiana, la cumbia peruana, la cumbia villera y la cumbia mexicana. En cada lugar, este género musical adquiere distintos significados, la letra de las canciones cambia, así como la forma y los lugares que eligen para bailar, salones de baile o bailes callejeros (Fernández H. 2011; Blanco, 2008). Sin embargo, la implantación de la cumbia en distintos puntos geográficos no significa la existencia de un circuito, en el sentido de la perspectiva transnacional. Lo que quiero decir es que los distintos sitios no están conectados, tienen un referente del origen nacional, Colombia, pero no existen datos que muestren la formación de conexiones o redes entre quienes se identifican con esa música. El son jarocho y la cumbia, tienen en común que siendo músicas de origen local se han expandido

hacia lo global. Aunque también son estudiados como parte de un territorio afrocaribeño más amplio (Ávila y Rinaudo, 2011).

El camino analítico que yo propongo para responder a la pregunta que guía esta investigación ¿Cómo se expandió el son y el fandango jarocho de lo local a lo global? es estudiar la expansión de esta práctica musical a partir de la actualización de la noción de circuito migratorio hacia circuito cultural. Utilizo la noción de circuito, desde los estudios de migración, para enfatizar que se trata de un proceso que se inscribe en un fenómeno migratorio pero que trata de la circulación de una expresión musical, principalmente. De manera general, exploro las etapas por las que ha transitado esta música en un periodo largo de tiempo, y me concentró en las prácticas y significados que actualmente proveen de elementos a los flujos que conectan tanto a las personas como a los territorios entre México y Estados Unidos. En este trabajo me intereso por aquellos que no tiene los reflectores de los medios de comunicación, los que no pertenece al grupo de “VIP Jaranero” como alguien mencionó. Sin embargo, sus acciones han tenido gran trascendencia en la circulación de la esta práctica cultural. Tampoco la tesis trata en mayor medida sobre los músicos del campo, sobre estos se han realizado grandes trabajos como “Del campo son”. Este trabajo mira a “los de abajo”, cómo hacen uso de sus capitales y sus relaciones entre sí, sus motivaciones, sus estrategias, y cómo hacen uso de las instituciones culturales.

4.

En este sentido, el objetivo principal de esta investigación es analizar el proceso social de la configuración del circuito cultural transnacional del son y el fandango jarocho para explicar su expansión de lo local a lo global.

Además, como objetivos secundarios me propongo identificar quiénes forman parte de la red que sostiene el circuito cultural entre México y Estados Unidos, así como examinar las prácticas y sus significados, a partir de las cuales se establecen vínculos y conexiones que dan forma a la red.

5

Este documento consta de seis capítulos. En el capítulo primero, con la intención de subrayar la dimensión y características de la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos, me parece importante exponer los antecedentes del fenómeno migratorio entre México y el país del norte. Además, presento algunos estudios recientes que se han centrado tanto en la relación entre música y migración como en la circulación e implantación de músicas en distintos sitios. En el capítulo dos quise realizar una descripción amplia del son jarocho y el fandango, explicando que lo distingue, sus orígenes y el tránsito a través del tiempo y de los distintos territorios, rurales, urbanos y transnacionales donde ha prevalecido, así como los factores que han contribuido a su permanencia en México.

En el capítulo tres, explico el marco teórico y conceptual en el que se inscribe esta investigación. En este sentido, parto de la sociología elisiana para establecer la pertinencia del término *configuración*, posteriormente expliqué cuáles son las implicaciones del término circuito y su correlación estrecha con el concepto de redes que permiten explicar la circulación transnacional de prácticas culturales. También defino por qué el concepto de cultura se entiende como un marco de interpretación y no como el establecimiento de leyes. En capítulo cuatro, inicio con la descripción del proceso de toma de decisiones en cuanto a los conceptos teóricos y porque son aplicables para esta investigación. Posteriormente, explico en qué consiste la etnografía multilocal y por qué es pertinente para esta investigación. También explico los escenarios donde se realizó el trabajo de campo y cómo me fui conectando con quienes serían las participantes en las entrevistas. Los capítulos cinco y seis, son los capítulos de resultados. En el capítulo quinto explico quienes son los que participan de la red que configura el circuito, ¿cuál es su conexión con esta música? ¿cuáles son sus motivaciones y qué hacen con esa identificación? En el capítulo sexto, propongo de manera general las etapas por las que ha transitado el son jarocho. Me concentré en las prácticas (como estrategias) contemporáneas que sostienen la circulación de

elementos culturales, que conectan lugares y con ello configuran el circuito cultural. Finalizo con las conclusiones.

Capítulo I. Circulación de músicas migrantes y migrantes que transportan la música

En este capítulo, en primer lugar, retomo la organización histórica que propone Durand (2017) en relación a las fases del proceso migratorio entre México y Estados Unidos, menciono algunos aspectos económicos, políticos y sociales a lo largo de más de un siglo de historia de este fenómeno con la finalidad de comprender la magnitud que representa. En segundo lugar, trato de explicar cómo las músicas locales tuvieron y tienen sentido solo en relación con el carácter del grupo social que las practica, pero el abordaje actual necesariamente debe considerar el contexto de globalización, es decir, las músicas pueden circular e implantarse en otros territorios con mayor velocidad y de formas variadas, por ejemplo, el tránsito e implantación en distintas dimensiones, en lo rural, en lo urbano, en sectores raciales y económicos diferenciados y en distintos estados-nación. Además, expongo las transformaciones y significados de prácticas culturales mexicanas, específicamente relacionadas con la música, en contextos migratorios.

I.1 Antecedentes

A escala global, el fenómeno migratorio entre México y Estados Unidos es un caso único definido por tres características principales, según Durand y Maseey (2003: 45) “su masividad, historicidad y vecindad”. Algunos estudios señalan el inicio de este proceso a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando concluyó el conflicto bélico entre los dos países con el Tratado Guadalupe-Hidalgo y se produce una reconfiguración binacional de territorios, esto es, la anexión de 1 200 000 Km² de lo que fuera el norte mexicano y se convirtió en territorio estadounidense (Tuirán & Ávila, 2010). Sin embargo, existe la dificultad al determinar su inicio pues se trata de dinámicas de largo aliento, según señalan Durand y Massey “a los chicanos de hoy les gusta remontarse al tiempo mítico de

Aztlán; los mexicanos prefieren recordar la escasa veintena de años en que, como país independiente, controlaron política y culturalmente ese inmenso territorio; para los americanos de hoy, fueron sus ancestros, muchos de ellos inmigrantes, quienes colonizaron un territorio abierto: el salvaje oeste” (2003:46).

La oferta de mano de obra y la demanda de trabajadores, en diferentes intensidades a lo largo del tiempo, han sido las principales circunstancias que han mantenido por más de un siglo este proceso vivo y dinámico. Además, porque se trata de la frontera entre dos naciones profundamente diferenciadas en sus estructuras políticas, económicas y sociales. Por un lado, sobre todo en las áreas rurales, la pobreza, la falta de créditos, la violencia y la falta de oportunidades en general han sido factores que han favorecido la salida de migrantes, mientras que del lado estadounidense la oferta de trabajo y una mejor remuneración comparada con México han favorecido en gran medida la inmigración (Durand, 2017).

Los fenómenos migratorios tienen una duración aproximada de veinte años. Sin embargo, la migración mexicana ha perdurado por más de un siglo, y a lo largo de este tiempo ha sido posible observar particularidades en periodos de esta duración. Para Durand (2017), la migración mexicana puede analizarse a la luz de seis fases o etapas.

Primera fase. *El enganche (indentured labor). De 1884 a 1920.* Este periodo se caracterizó por la aplicación de un modelo donde se captaba al trabajador a partir de una deuda que adquiría por adelantado al tener que costear el viaje, alimentación, hospedaje y posteriormente los gastos en las tiendas de raya. De modo que era obligado a trabajar sin pago hasta cubrir el endeudamiento. Una especie de actividad semiforzada, “la forma más primitiva y explotadora de un sistema de reclutamiento de mano de obra para el mercado de trabajo nacional e internacional” (Durand, 2017: s/p).

La segunda fase. *Deportaciones, reenganches y deportaciones masivas (1921-1941)*. Este periodo se distinguió por la deportación masiva a causa de las crisis económicas en los años 1921, 1929 y 1939. La situación posguerra en Estados Unidos obligaba al despido de cientos de miles de trabajadores y en primer lugar los afectados eran mexicanos quienes formaban parte de la mano de obra peor pagada y quienes nunca fueron considerados como inmigrantes, sino trabajadores eventuales. El gobierno mexicano por su parte colaboró con presupuesto para la repatriación, aunque dada la dimensión económica este solicitó ayuda a las empresas para las que habían trabajado los inmigrantes. Sin embargo, no encontró ningún tipo de colaboración o apoyo económico para solventar el retorno de mexicanos. A esto había que agregar la situación de demanda laboral que se generaría en México ante el inminente regreso de migrantes. Los factores que influyeron en la deportación de inmigrantes mexicanos sobre los europeos fueron cuatro: la raza, la religión, clase y nacionalidad. Mexicanos de piel blanca o morena, pero al fin mexicanos, la tasa de naturalización era mínima respecto a otros inmigrantes, la religión católica siendo minoritaria en Estados Unidos tampoco recibía con buenos ojos a los mexicanos reservándoles las bancas traseras en los templos para evitar se mezclarán con inmigrantes blancos; y la pobreza, eran de entre los inmigrantes los más pobres. A todo ello, había que agregar que los políticos estadounidenses segmentaron el campo laboral a partir de consideraciones raciales, la oferta de trabajo en la agricultura era para los mexicanos, mientras que el área industrial para los europeos. Aún así, hubo algunos mexicanos que lograron quedarse. En este periodo se observan tres tipos de migrantes, “los que se quedan, los que circulan, y los que regresan”. En la dimensión cultural “el pachuco” es una expresión de una “simbiosis cultural”, las familias buscan que los nuevos integrantes se asimilen a la sociedad a través del idioma, dejando de lado el español (Durand, 2017).

La tercera fase. *El programa bracero 1942-1964* (Durand, 2017).

Un factor que desató el incremento de la demanda de mano obra en Estados Unidos fue el bélico contexto global. Entonces, se hizo necesario conseguir mano

de obra, sobre todo en el área agraria y en la construcción de vías para el ferrocarril, de modo que el país del norte volvió la mirada hacia su vecino como en épocas anteriores. Sin embargo, *nunca se cruza el mismo río*, en México el contexto político y económico era otro y aún se tenía fresco el asunto de las deportaciones masivas, así que por vez primera Estados Unidos se sentó a negociar con el Estado Mexicano las condiciones en las que trabajadores mexicanos se emplearían en la oferta estadounidense:

Las conversaciones empezaron el 11 de junio de 1942 y 10 días más tarde se alcanzó un acuerdo básico. Dos meses después, a fines de septiembre, cruzó la frontera y llegó hasta Stockton, California el primer grupo de braceros amparados en ese nuevo contrato laboral. Así se inició un proceso que fue seguido por cinco millones de compatriotas a lo largo de 22 años. Los convenios braceros fueron el primer esfuerzo por pensar la relación y la problemática migratorias entre México y Estados Unidos desde su especificidad y no desde planteamientos generales aplicables a todos los flujos migratorios. (Durand, 2017, s/p.)

Como consecuencias de esta situación en México hubo casi un éxodo de trabajadores, así que se aplicó un control de cuotas en los estados para que los campos mexicanos no “fueran abandonados”. También se dieron actos de enriquecimiento a través del cobro de cuotas por agregarlos a las listas o por la expedición de cartas de recomendación que les eran requeridas por los contratistas estadounidenses. Los estados que integran la *región histórica* con mayor emigración son Aguascalientes, Colima, Durango, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, San Luis Potosí y Zacatecas, la región sureste es la registra el menor número de emigrantes, en esta se encuentra el Estado de Veracruz con apenas 301 migrantes registrados en la fase *braceros*. Del lado estadounidense, los sindicatos se quejaban de la baja de salarios ante una oleada de mano de obra venida desde México, además de la existencia de un “mercado libre” donde se les pagaba a éstos setenta y cinco centavos de dólar por hora, un cincuenta por ciento más que a los contratos en los centros de contratación establecidos. Por otro lado, existía también la preocupación de que muchos migrantes no se circunscribían al área de la agricultura, como estaba convenido, sino se

desplazaban a áreas de comercio y de la industria, lo que preocupaba al gobierno. En esta etapa, son claros los rasgos de la migración “legalidad, temporalidad, masculinidad y ruralidad” (Durand, 2017).

La cuarta fase: *Los indocumentados (1965-1986)*. El término del programa bracero convirtió a los trabajadores legalmente contratados en indocumentados porque ya se había establecido una circularidad que difícilmente podrían dejar atrás los mexicanos. Esta fase se caracteriza por la transición del estatus legal a ilegal de los migrantes, la modernización en los procesos productivos del campo, la llegada de migrantes centroamericanos, orientales y del caribe hacia Estados Unidos, la incorporación de las mujeres y adolescentes en la movilidad y las redes sociales como un capital social del que se echa mano a la hora de reclutar más trabajadores.

En México, que se consideraba entonces en “vías de desarrollo”, la explosión de la natalidad que había logrado crecer casi el doble en tan solo veinte años lo que oscureció el crecimiento económico e industrial que se había logrado, por lo que la demanda de empleo continuó empujando a muchos ciudadanos a buscar oportunidades en la migración. En esta etapa los migrantes mexicanos tuvieron varios retos que afrontar, uno de los cuales fue la competencia de la migración centroamericana. En Estados Unidos se vivían los efectos de la guerra fría y la guerra con Vietnam (1959-1975), entre los cuales estaba la inmigración de cubanos, dominicanos, coreanos y vietnamitas, quienes se sumaban al campo laboral en la agricultura, la industria y el comercio. Años después de la conclusión del programa bracero, en 1968, México fue integrado por el gobierno estadounidense en la lista de países con una cuota limitada en la expedición de visas (Durand, 2017).

Otro reto, para los trabajadores agrícolas, fue la innovación tecnológica en los procesos productivos del campo y las variaciones en la demanda de productos. Así el tractor se difundió de manera masiva sustituyendo a muchos trabajadores

en la fase de siembra, pero también hubo nueva maquinaria en los procesos de cosecha. Así mismo, hubo cambios en la demanda de productos, por ejemplo, el cultivo de betabel, actividad en la que muchos migrantes se empleaban, perdió fuerza ante la caña de azúcar. Sin embargo, otros productos, como frutas y hortalizas, conservaron su demanda y con ello, en algunos estados que por sus características geográficas y climatológicas eran óptimos para su cultivo, por ejemplo, California, continuaron con la demanda de trabajadores (Durand, 2017).

La migración interna en México se dinamizó a partir del Programa de Industrialización Fronterizo o popularmente llamado Programa *Maquilador*. Este programa se estableció después de la conclusión unilateral del programa bracero por parte de Estados Unidos, su objetivo fue ofrecer una alternativa laboral a quienes fracasaban en su intento de cruzar hacia el norte. De ese modo, hubo un gran crecimiento urbano de ciudades fronterizas, así como de la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey. Estos migrantes internos serían más tarde los nuevos migrantes transnacionales que mantenían contacto con sus comunidades de origen.

Aún con todos los obstáculos que presentaba la migración, esta no se detuvo, incluso se integraron nuevos perfiles, las mujeres e individuos de origen urbano. “Durante esta época el perfil del migrante mexicano cambió de manera sustancial. Cada vez se necesitaban menos trabajadores agrícolas, debido a los intensos procesos de mecanización, y por el contrario se requerían más trabajadores para la industria, la construcción y el pujante sector de servicios: limpieza, restaurantes, hoteles, casinos, comercios y jardinería” (Durand, 2017: s/p).

Para cruzar la frontera, hubo “cuatro soluciones bastante socorridas: los servicios de un ‘coyote’, por cuenta propia, con documentos falsos y una combinación siempre original de métodos legales o ilegales” (*Ib.*: s/p). El desarrollo de las redes sociales se intensificó en la fase de indocumentados. A través de estas se accedía a información sobre posibles empleos, se reducían los costos y los riesgos de un cruce ilegal, así que las redes tomaron gran fuerza como capital social. De hecho,

los patrones en las granjas se apoyaban en sus “mayordomos” mexicanos para nuevas contrataciones encontrando beneficios adicionales al contratar familiares y amigos de sus ya trabajadores, las relaciones entre éstos presentaban menores conflictos y mayor aceptación en aceptar acuerdos en descansos y horarios.

A la largo de este periodo hubo varios actores que se beneficiaron de la migración indocumentada. Los “coyotes” que cobraban por cruzarlos, las aerolíneas que encontraron un mercado en los migrantes, el correo que se quedaba con los giros y las empresas de transferencias en Estados Unidos las cuales cobraban el 10 % por los movimientos financieros, entre otros (Durand, 2017: s/p).

Quinta fase. La era bipolar: de la amnistía al acoso (1987-2007). La doble dinámica de Ley de Reforma y Control de la Inmigración (*Immigration Reform and Control Act -IRCA-*) de 1986, por un lado, intensificó las medidas para disuadir la inmigración y controlar las zonas fronterizas, se tomaron medidas para sancionar a empleadores de inmigrantes ilegales, y por otro lado, esta ley, también ofreció la posibilidad de legalizar la estancia a extranjeros. En este periodo, indígenas mexicanos se suman a la inmigración estadounidense en el área agrícola pero también en empacadoras e industria de la construcción (Durand, 2107: s/p). En 1996, por ejemplo, llegaron a *Greenfield* los primeros indígenas de la región triqui, primero se incorporaron al Valle de Salinas donde ofrecían mejores salarios y periodos agrícolas más largos, posteriormente, se desplazaron hacia Florida, Atlanta y Nueva York donde se incorporaron en la industria de la construcción (París, 2008: 259).

Si en la primera mitad del siglo XX, los inmigrantes mexicanos no estaban interesados en naturalizarse en el país de acogida, con IRCA esto cambió. Más de dos millones de mexicanos no obviaron la oportunidad de legalizar su estancia y como consecuencia se detonó otra migración: las familias de los ya legalizados que buscaron reunificar las familias. Por otro lado, su nuevo estatus legal los obligaba a permanecer en territorio estadounidense si deseaban acceder a una residencia permanente, lo que cambió dramáticamente la circularidad, incluso

muchos mexicanos que no lograron una legalización prefirieron afianzarse a sus empleos que correr grandes riesgos en cruzar a México. Este periodo es muy complejo, los intereses políticos mexicanos se ocuparon de la situación de millones de migrantes, pero a partir de lo que podría significar perder las remesas económicas. El atentado del 11 de septiembre a Estados Unidos echó abajo los acuerdos verbales de una política migratoria bilateral. El acotado perfil del migrante mexicano, hombre, joven y rural dio paso a un buen conjunto de nuevas características sociodemográficas, ahora se trata de hombres, mujeres, familias de distintas regiones rurales, urbanas e indígenas (Duran, 2017).

I.1.1 Veracruz en el proceso migratorio

El territorio nacional ha sido dividido en distintas regiones a partir de su dinámica migratoria. Así, Durand (2017) lo divide en 4 regiones: La región histórica, la cual “concentra más de la mitad del total de migrantes”, tiene un conjunto de redes sociales consolidadas y el mayor registro de inmigrantes en situación legal. Otra, es la región fronteriza, su dinámica migratoria se basa en su geografía y línea fronteriza. La región centro y la finalmente la región sureste, una región emergente en el proceso migratorio, y por la tanto, con menor aporte de migrantes, en esta se ubica Veracruz.

Otros autores toman como referencia el *Estudio Binacional* que divide el territorio en seis regiones “con base en la distribución geográfica de los lugares de nacimiento de quienes migraron a Estados Unidos” (Pérez Monterosas, 2013: 86). Aún en esta división, a Veracruz se le ubica en la región sureste junto a Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

El estado de Veracruz ha tenido una participación menor en las dinámicas migratorias entre México y Estados Unidos. Aunque se tiene registro de veracruzanos desde la década de 1950, el aporte migratorio veracruzano en realidad no era significativo, apenas de 1 678 personas. Sin embargo, en la

década de los ochenta ya había registros de 19 835 y en los noventa había crecido el número hasta 63 637 (Corona s/f en Pérez Monterosas, 2013). Veracruz había sido hasta las últimas décadas del siglo XX, una entidad de atracción de migrantes nacionales debido a la economía generada por la industria petrolera y el cultivo de caña. El despunte de la migración veracruzana coincidió con el reforzamiento del control de la frontera, que dio inicio a finales de 1993, por ello el cruce representó mayores riesgos y dificultades y al ser una entidad tardía en la dinámica los veracruzanos no figuraron en la regularización propiciada por la IRCA, de modo que su cruce era mayormente ilegal (Alarcón, Escala y Odgers, 2012: 107).

En el año 2000, de los 210 municipios que había -actualmente son 212- “121 registraron muy baja migración, 67 con baja, 17 con media, 3 de alta y 2 de muy alta” (CONAPO 2002 en Pérez Monterosas 2013).

I.2 Músicas Migrantes

En el estudio del proceso de circulación de las músicas, una de las vías es centrarse en los mecanismos que posibilitan su circulación; es decir, entender cómo viaja, a través de qué o de quiénes se transporta. Los medios de comunicación masiva articulados con las casas productoras no solamente son la vía de circulación de músicas creadas especialmente para su comercialización, también han sido actores clave en la expansión masiva de músicas locales.

Otra vía, es explorar por qué se arraiga cierto tipo de música en determinado destino, es decir, por qué los sujetos se apropian de un género musical particular. Esta vía toma el punto de vista desde “abajo”, reside en los sujetos, quienes además de viajar con su música, también son portadores de otros elementos culturales sólidamente arraigados a su comunidad de origen. Estas personas, al “trasplantar” su música y mantener vínculos con su lugar de origen, contribuyen en la creación de circuitos culturales, esto es, no solamente hay un desplazamiento o

expansión de las músicas y su instalación en otros territorios, sino estos territorios se conectan a través de los sujetos que se identifican con determinadas prácticas culturales.

Esta relación de la música con la sociedad es la razón por la cual la sociología clásica se interesó en su estudio. Simmel, Weber, Schütz y Adorno, se ocuparon desde distintos ángulos de algunos aspectos de esta. La ópera prima de George Simmel (2003), por ejemplo, exploró las prácticas del canto tirolés primitivo de habitantes de los Alpes. En esa investigación Simmel encontró que la música tiene distintos usos y funciones, como la capacidad de calmar o exaltar al individuo, de dialogar a través de la música o de transportarlo simbólicamente a “su tierra”, a “sus orígenes” ¹. Estas funciones de la música son posibles porque los individuos le confieren significados casi siempre en términos de grupo social.

Precisamente, el estudio de Simmel buscó “ampliar nuestra comprensión de las músicas folclóricas y de la relación de estas con el carácter y las características de los pueblos que las practican” (Vernik en Simmel, 2003: 6). En una frase, atribuida a personas de origen chino sobre el sentido que asignaban a su música ejecutada o de escucha a nivel local, se da a entender que esta tendría una especie de códigos que solo pueden ser descifrados, y por tanto apreciados, por aquellos a quien “pertenece”: “es característico lo que dicen los chinos al oír cantos europeos ‘ahí ladran los perros’; mientras que su propia música suena igual para un oído europeo” (Simmel, 2003: 25). En este sentido, la música más que un acto simple de entretenimiento responde a una reconstrucción simbólica identitaria.

¹ Entre la recopilación de relatos de viajeros, se encuentra una que describe cómo se usaba la música para motivar a nativos australianos a trabajar con mayor “coraje y fuerza”, se procuraba que mientras trabajaban cantaran su música “más común y favorita”. “¿Cuántas veces me he servido de sus canciones de baile para alentarlos e inflamarlos en las labores campestres? No una, sino miles, resultando echado por tierra a la fuerza y aburrido, al sentirme cantar Maquieló, Maquieló, que es una de sus canciones más comunes y favoritas” (Simmel, 2003: 45)

A más de un siglo de los hallazgos de Simmel, estudiar el uso y funciones de las prácticas musicales continúa siendo un camino para explorar las respuestas de los sujetos a las propuestas culturales estructurales, siempre y cuando se tome en cuenta el actual contexto social, -económico, político y cultural- puesto que en esta era de comunicaciones mundiales prácticamente instantáneas lo “local” se ha reconfigurado. Entonces, no se trata, como afirmaba Adorno, que la única forma de mantener intacta la función de la música como una actividad comunicativa y revolucionaria que conectaría con su verdad social, fuera la de mantener su “localización”, es decir, circunscribirse a un entorno local. Lo contrario, la popularización en grandes dimensiones se convierte en una cultura de masas que facilita su comercialización (Adorno en Hormigos 2012: 81).

Hoy, considerar esta perspectiva de la cultura de masas donde los individuos reciben y se apropian de los discursos hegemónicos sin reflexión, tiene el riesgo de ignorar múltiples estudios que han mostrado la enorme gama de matices entre la agencia y la estructura.

I.2.1 Circulación global de música local: el caso de la cumbia

Desde una perspectiva transnacional, Fernández L’Hoeste, estudió la trayectoria que tuvo la cumbia, en las décadas de los ochenta y noventa, a través de los distintos lugares y contextos sociopolíticos por varios países de América, “como un modo de analizar la naturaleza de las formas diaspóricas” (2011:168).

En el campo del estudio de géneros musicales que devinieron de lo local a lo global, se muestra como los individuos le asignan una función social a un género que inicialmente tuvo por objetivo el entretenimiento con fines comerciales.

En las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XX “se desarrolló en Colombia una corriente de “negrismo” (Girald, 1986, en Wade, 2011), “lo ‘negro’ se puso de moda basado sobre todo en la cultura de la costa caribeña del país, pero también

moldeada por la esclavitud y la presencia afrodescendiente” (Wade, 2011). Fernández L’Hoeste (2011) en su investigación sobre la cumbia, asociada actualmente con la “autenticidad” colombiana, muestra cómo transitó de género local, sin relación alguna con “lo colombiano”, hacia la construcción como producto nacional a través de un proceso de “blanqueamiento cultural y de mestizaje”. En el proceso de “blanqueamiento” se puede notar la ausencia del Estado, pues este no tuvo interés en la música popular ni en los contenidos de los medios de comunicación, en cambio se produjo un bucle entre productores y consumidores moldeando la música con fines comerciales (Wade, 2011). Posteriormente su “adaptabilidad a otras sociedades” favoreció su internacionalización, por ejemplo, en México, Argentina y Perú, países en los actualmente es sumamente popular y donde los seguidores de cada país le han asignado un significado particular (Fernández H. , 2011; Fernández M. , 2006).

Los dos factores primordiales que intervinieron en el proceso de propagación de la cumbia son “una aparente falta de complejidad musical” y una frágil asociación con la identidad colombiana a nivel nacional. Estas características serían la “clave” que facilitó su expansión a otros territorios y con ello su transformación. A diferencia de otros países, que a mitad del siglo pasado cursaban por un proyecto nacional de modernidad y fortalecimiento del Estado-Nación, como el caso mexicano, Colombia careció de dichas imágenes, entonces “la cumbia invitó a otros actores a que la reclamarán como suya”. La cumbia, que era “reconocible y novedosa”, más que remitir a “lo colombiano” se identificaba como un estilo de música tropical, incluso en Estados Unidos llegó a considerarse como “música regional mexicana” pues este género musical había llegado al país del norte precisamente a través de los mexicanos (L’Hoeste, 2011: 169-70).

A través del tiempo, en la década de los setenta, la cumbia fue posicionándose como un estilo de música nacional extendiéndose también a otros sectores sociales. Para Fernández, un actor clave en la internacionalización de la cumbia, ya asociada a una identidad de unidad colombiana, es Carlos Vives, un cantante

colombiano de ascendencia europea que ha tenido un importante éxito comercial². Vives retomó una versión del Vallenato, una música rural colombiana que tiene como instrumento eje el acordeón, y lo fusionó con elementos musicales de la cumbia resultando una forma musical con mínimo de la riqueza musical del vallenato y de la cumbia. El vallenato, que se había desplazado de las zonas rurales al centro de Colombia y era asociado con las culturas populares colombianas, también estaba “apuntalado por los miembros de la élite bogotana”, contaba con algunos seguidores que por su popularidad hicieron las veces de “promotores”, fue el caso de el Expresidente Alfonso López Michelsen (1974-1978), de la familia Santos, propietarios del Diario El tiempo, y el columnista cultural Daniel Samper. Además, el discurso de Vives ha sido radicalmente inclusivo: “La consciente fusión de Vives busca una conexión entre dos entidades históricamente antagonistas: la ciudad y el campo, entre las clases medias y altas eminentemente blancas y los sectores racializados de la clase obrera y los pobres urbanos [...] Queda claro que Vives aspiró a inventar una identidad musical nacional más inclusiva y multitemporal” (Fernández, 2011: 168-176).

Sin embargo, esta idea de aglutinar los distintos sectores de una sociedad resulta altamente problemática, aglutinar la diversidad racial de Colombia, emparejar lo rural y lo urbano, el pasado y lo contemporáneo con el propósito de aparentar una unidad nacional colombiana, hace que se desvanezcan temas de racismo, de herencias africanas y desigualdades sociales (Fernández, 2011: 169-170).

Fernández apunta la propagación de la cumbia en Argentina, Perú y México a la asociación de este género musical con los trópicos racializados. En la investigación del desarrollo de la cumbia en Argentina, en el periodo entre los noventa hasta los primeros años del siglo XXI, que realizó Fernández, encontró que este género musical llegó desde Colombia, en la década de los setenta, y ya en territorio argentino retomó “claves de la cumbia colombiana (el golpe) pero

² Carlos Vives logró vender 30 millones de copias de su disco “Más corazón profundo”, grabado en vivo ante 50 mil espectadores. <http://impresa.prensa.com> Consultado 30 de mayo, 2017

también de géneros folclóricos argentinos, como el cuarteto, una música de raíces Ítalo-españoles de la provincia de Córdoba y del rock de sectores populares” (Fernández, 2011:181).

Fernández (2011) señala que a propagación de la cumbia villera fue resultado de la crisis económica interna de los años noventa, las clases medias se identificaron con las expresiones sobre hechos ilícitos y “el estilo de vida de la delincuencia” que caracterizaba las villas miserias donde años antes se había implantado y madurado. La cumbia villera es un buen ejemplo “de cómo una variedad local de cumbia, inicialmente asociada con los pobres racializados, se transforma en una forma musical nacional que le habla a un amplio sector de la sociedad”. Otros factores que contribuyeron están relacionados con la inmigración de países vecinos con fuertes problemas en su economía que veían a la Argentina como un destino con mayores oportunidades a pesar de la crisis económica que sufría esta. Esta inmigración acrecentó la audiencia musical. Por otra parte, dada la narrativa de “glorificación a actos delictivos” que caracterizaba la cumbia villera fue censurada en los medios de comunicación masiva, como la radio, pero eso no detuvo el desarrollo de un mercado musical que se perfilaba hacia el alza en este género musical (Fernández, 2011). En México, las *colombias* es un fenómeno similar situado en el estado de Monterrey, un movimiento que tiene como eje la cumbia pero que ha construido características propias como las formas de bailar en círculo y no necesariamente en parejas en un espacio urbano donde los jóvenes se organizan en bandas juveniles (Blanco, 2008; Fernández, 2011).

Para Fernández, el caso de “las cumbias” ilustra la complejidad de los procesos culturales y cómo se entremezclan distintas “autenticidades”, es decir, cómo a partir de una música se imprimen distintos significados que dependen del lugar y del contexto, así “la cumbia vino a encarnar una forma cultural nacional que fácilmente hizo del género una representación ‘colombiana’, ‘argentina’, ‘peruana’ o ‘mexicana’, cada una muy distinta de la otra, y en sí misma internamente heterogénea” (2011:7). Esta forma “plástica” o de adaptación a distintos estados-

nación no es particular de la cumbia, señala el autor, sino es una ilustración de cómo los “flujos transnacionales crean sentidos locales” (Fernández, 2011:8).

En el caso de la propagación de la cumbia en el plano nacional como en el internacional, puede observarse la articulación entre un mercado musical, los mensajes identitarios y de expresión de resistencia, así como la mezcla del uso la música como entretenimiento. Por otra parte, hay una clara delimitación entre quienes producen la música -por ejemplo, Carlos Vives- y quienes la consumen -el público- y aunque en las celebraciones sociales, privadas o bailes masivos, este presente la cumbia siempre hay un escenario real o simbólico que separa a la “gente común” del “artista”, entendiendo como “artista” aquel o aquella que vive el quehacer musical como una actividad laboral.

I.2.2 Música y migración. Cuando la música viaja en “la maleta” del migrante

La música tiene distintas formas de viajar. Una dirección es la *circulación desde arriba*,³ “por ejemplo, de difusión en gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos por organizaciones no gubernamentales y destinados a impulsar políticas culturales” (Ávila, 2011:16). En el caso de la cumbia, expuesto anteriormente, el mercado comercial de la música articulado con eficaces y modernos medios de comunicación fueron factores que contribuyeron de manera importante en su circulación, las grandes productoras, los artistas comerciales y la organización de conciertos masivos posibilitaron el destino de la cumbia hacia otros estados nación. Diré aquí, metafóricamente, que la cumbia viajó o circuló por *arriba*. Sin embargo, hay otras formas de circulación de las músicas, por ejemplo, la migración.

³ Esta noción se aplicó en particular al caso de la circulación de diversos de elementos culturales contruidos y/o identificados como “negros”, afrodescendientes o “afrocaribeños”.

En el fenómeno migratorio hay una inevitable alteridad, lo cual propicia en el individuo la reflexión sobre su repertorio cultural de origen, en el cual la música es objeto de revalorización (Olvera, 2012; Escobar, 2012). Cuando la experiencia migratoria y el asentamiento en una sociedad receptora es de largo plazo, los migrantes no solo resignifican sus “prácticas culturales, símbolos e identidades” también incorporan otros elementos culturales (Cruz-Manjarrez, 2012: 73).

En el espacio de origen de migrantes, Juan Olvera Gudiño, desde la influencia de los estudios culturales, estudió, a partir de la experiencia migratoria, las configuraciones individuales y colectivas de los gustos musicales de jóvenes en la localidad Cadereyta de Montes, Querétaro, en México, y cómo esa cultura musical interviene en lo moderno y lo tradicional en ese espacio. En su investigación realizó encuestas, entrevistas focalizadas y observación participante tanto en “contextos festivos” como en la vida cotidiana para contestar las siguientes preguntas “¿Los habitantes del municipio cambian sus gustos musicales por el hecho de viajar a Estados Unidos? ¿Cuáles eran, en todo caso, los gustos musicales en el pueblo, antes de qué llegará el periodo del bracerismo y ¿De qué manera impactó la recepción de radioemisoras regiomontanas el proceso de configuración de gustos musicales de esta población?” (2012:279-281).

En los resultados encontró, que aquellos que habían migrado al menos en una ocasión se sentían más identificados con la música tradicional como el huapango, o bien la popular rural-urbana como la música de banda. Los jóvenes sin experiencia migratoria se inclinaron por géneros más “modernos” como el rock, Hip hop u otros interpretados generalmente en inglés. Para Olvera, es de llamar la atención que en ninguna de las entrevistas con migrantes se mencionara como preferencia el género musical reguetón, mientras que aquellos sin experiencia migratoria sí lo tienen en su repertorio de preferencias musicales. Por otro lado, el investigador considera que la preferencia de los migrantes por la música de banda estaría asociada a la popularidad de esta en la franja fronteriza México-Estados Unidos, lo que sugeriría la influencia de su experiencia migratoria en sus gustos

musicales, lo cual es expresión de una identidad migrante (2012). Sin embargo, para ampliar la mirada en los procesos de cambio generados en la relación música/identidad habría que preguntarse no solamente por cambios en los elementos culturales de origen, sino ¿Cuáles elementos culturales de la sociedad destino se incorporan?

En los espacios de destino migratorio de los mexicanos también es posible observar transformaciones y han sido propiciadas por el encuentro entre culturas donde las dinámicas migratorias son un factor clave. De modo, que no solamente se redefinen los gustos musicales (Olvera, 2102) sino desde el lugar de origen se “trasplantan” múltiples elementos culturales en su nuevo destino: “Celebraciones de ritos de paso y fiestas patronales, gastronomía, danza, la lengua, música, creencias religiosas y sus formas de organización social” (Cruz-Manjarrez, 2012:73). Estas trayectorias culturales se muestran en el estudio sobre migrantes zapotecas en Los Ángeles California, una de las comunidades de gran tradición migratoria, para quienes la música de bandas de viento representa un sólido referente identitario. La recreación de sus prácticas culturales en un territorio geográfico transfronterizo, permite la continuidad de su identidad étnica, pero no excluye la incorporación de elementos propios del lugar de destino, lo cual les otorga una identidad con arraigo tradicional y al mismo tiempo modernizados, esto es, conviven prácticas culturales tradicionales con el acceso a productos de avanzada tecnología, educación escolarizada y un modo de vida en una ciudad cosmopolita como Los Ángeles que permite a los zapotecos ser trilingües, hablar zapoteco, inglés y español (Cruz-Manjarrez, 2012).

En este contexto, los zapotecos incorporan a su música -y han incorporado siempre- nuevos elementos, de hecho, los instrumentos de las bandas de viento son de origen occidental y entre las piezas que tocan hay “valeses, polcas marchas, y danzones”. De esta manera, el “complejo musical zapoteca”, es resultado de la fusión de múltiples orígenes. La música y la danza acompañan permanentemente a los zapotecos. En todo evento social, bodas, cumpleaños, fiestas patronales, se

escuchan bandas y se puede disfrutar de danzas como Los Huenches, que de acuerdo con fuentes orales es de origen prehispánico y remite a la fundación de su pueblo o de danzas que son parte de la ceremonia del maíz (Cruz-Manjarrez, 2012).

Algunas transformaciones culturales se muestran en danzas contemporáneas como las “danzas chuscas”, estas se bailan en Los Angeles y en las comunidades zapotecas de Oaxaca, en su producción coreográfica los zapotecos fusionan prácticas culturales del pasado con la visión de su modo de vida actual:

En Yalálag se bailan danzas como El regreso de los mojados, Generación 2004, Los cholos y Los norteños. En Los Ángeles se interpretan danzas como Las minifaldas, Los mexicanos y De paisano a paisano. En la actualidad esas danzas tienen un papel de vital importancia para los zapotecos. Los danzantes articulan y expresan simbólicamente complejos procesos de cambio social, económico y cultural que aquejan a la comunidad a causa de la migración. (Cruz-Manjarrez, 2012: 85)

Tanto la música como la danza están en constante construcción incorporando -no sustituyendo- nuevos elementos culturales de su actual contexto, por lo tanto, para Cruz-Manjarrez el lugar que ocupa la música y las danzas en la vida cotidiana de los zapotecos no representan un reflejo de su identidad, sino el terreno donde se reconfigura esta: “Considerando entonces que la música es una experiencia de identidad, [concluye Manjarrez] que la música zapoteca en contextos transnacionales es un campo de acción y de producción cultural que interviene en la dialéctica de la tradición y la modernidad, y en la definición de una identidad zapoteca fluida, múltiple, flexible y moderna” (2012: 88).

De esta manera, las prácticas culturales, para este caso la música de tradición oral, parecen reforzarse ante la presencia de otros elementos culturales. La preferencia del huapango por los queretanos ante la exposición de otras músicas (Olvera Gudiño, 2012), la resignificación de la música local ante la experiencia migratoria (Escobar, 2012) o la incorporación constante de elementos nuevos para dar continuidad a una práctica étnica que refuerza y construye identidad (Cruz-

Manjarrez, 2012). Sin embargo, el fenómeno migratorio ha cambiado, y al mismo tiempo, otras músicas han alcanzado fuerte presencia a nivel nacional e internacional.

I.2.3 Prácticas culturales del Sotavento Veracruzano

El son jarocho, una música de tradición oral consolidada en el sur y centro de Veracruz, comparada con la música zapoteca, originaria de Oaxaca, registra una migración reciente, apenas en el inicio de este siglo. La comunidad oaxaqueña tiene al menos setenta años migrando, es decir, durante todo este tiempo los migrantes oaxaqueños, tanto quienes se han establecido en Estados Unidos, como aquellos que han retornado, han contribuido al flujo de bienes culturales entre las sociedades de origen y destino, lo que explica, entre otros factores, el desplazamiento y la fuerte presencia de la música zapoteca fuera de su territorio. En cambio, Veracruz tiene menos de veinte años de incorporación al proceso migratorio internacional. No obstante, su música: el son jarocho, al igual que la música zapoteca, también tiene una gran presencia en Estados Unidos ¿Cómo ha sido posible? ¿Por qué en un menor tiempo el son jarocho ha alcanzado la presencia y circulación de otras músicas, por ejemplo, la música zapoteca, con mayores y sólidos asentamientos migratorios?

Si se analiza partiendo del supuesto de que su expansión ha sido a través de los medios de comunicación y de conciertos masivos de artistas populares, como en el caso de la cumbia, pronto se vería que ese no es el canal donde viaja este género. No hay producciones de discos, ni hubo ventas masivas de discos compactos de son jarocho y no hay músicos o grupos con la popularidad de Carlos Vives. Entonces ¿Cuál es la forma en la está viajando el son jarocho que ha posibilitado su tránsito de lo local hacia lo transnacional, posicionándose en otros territorios tal como lo hizo la cumbia?

La propagación del son jarocho ha llamado la atención de investigadores de distintas disciplinas. Ávila Landa (2008) aborda la “revitalización del son jarocho” a partir del denominado “Movimiento Jaranero”, desde una perspectiva de las políticas culturales para comprender los alcances del Estado y de la sociedad civil en este fenómeno. En los resultados de su tesis doctoral señala que existe un entrecruzamiento entre las acciones ciudadanas y el Estado. Si bien es cierto que desde la sociedad existe un empuje para la conservación y difusión de esta práctica cultural, es común acceder a financiamientos federales, por ejemplo, el Programa de Apoyo a la Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC)⁴. “La tendencia de la relación PACMyC-son jarocho durante los primeros diez años se sostuvo entre 25 y 30% de la demanda recibida por ese programa. También se diversificaron territorialmente los solicitantes de apoyos PACMyC de la región sur de Veracruz” (Ávila, 2008: 283).

I.3 Reflexiones finales

Millones de mexicanos viven de manera legal o indocumentada en Estados Unidos, provenientes de distintas entidades mexicanas, especialmente de la región denominada histórica por su antigüedad y aporte de migrantes al proceso. Estos millones de mexicanos o ciudadanos de origen mexicano han viajado a lo largo de la historia de la migración con un equipaje cultural a cuestas, y aunque viven en distintas localidades, ciudades y condados del país del norte, los migrantes han mantenido las relaciones sociales con sus familiares y sus paisanos tanto en Estados Unidos como en sus lugares de origen, lo que ha favorecido la desterritorialización de sus prácticas culturales como las festividades, la gastronomía y la música. Sin embargo, en lo que se refiere a presencia de las formas musicales y culturales del Estado de Veracruz, la migración reciente de esta entidad puede no tener implicaciones, sino la migración masiva de mediados del siglo XIX.

⁴ El PACMyC es un programa creado por la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura de México. En este programa se otorgan apoyos económicos a proyectos culturales que fomenten la conservación del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Por otra parte, con relación al estudio de las prácticas culturales y específicamente sobre la música podemos decir que, después de más de un siglo de Simmel (1882) quien reconoció el sentido y el valor simbólico de la música para el grupo social que la práctica, sus aportaciones aún iluminan los estudios de la música en relación con la sociedad. Sin embargo, sus categorías deben observarse bajo la lente del actual mundo globalizado, en el que las músicas viajan de distintas formas, una de ellas es a través de modernos medios de comunicación, entonces estas pueden llegar y trasplantarse en periodos de tiempo más cortos en comparación con periodos históricos pasados. Al llegar a nuevos territorios los sujetos son capaces de encontrarle ese “sentido”, del que hablaba Simmel, a formas musicales que fueron configuradas en otras naciones, pero que en su entorno social las actualizan a través de sus prácticas imprimiéndoles nuevos significados.

Otro camino analítico es observar a los sujetos como “medio de transporte” de la música. Ellos la llevan de un lugar a otro, de ida y vuelta, dinámica que da paso a distintas transformaciones culturales. Existe una tercera forma, cuando se articulan avanzadas tecnologías en comunicación con un proceso migratorio de largo plazo, porque, de acuerdo con Rivera, los desplazamientos migratorios no solamente implican movilidades humanas, sino también la circulación e intercambio de bienes económicos y simbólicos que a lo largo del tiempo reconfiguran los territorios implicados y favorecen identificaciones culturales múltiples (2007: 172).

Capítulo II. El son y el fandango jarocho: un recorrido por sus transformaciones

El son jarocho “se parece más a una pieza de jazz... que a una canción” (Palafox, 2003)

El son jarocho es considerado parte del repertorio de la música de tradición oral mexicana. En las últimas cuatro décadas ha destacado entre los distintos sones⁵ debido al aumento en su circulación e implantación en otros territorios tanto a nivel nacional como global. Esta práctica cultural de triple raíz, europea, africana e indígena (García de León, 2006; Pérez Montfort, 2016), se consolidó en la primera mitad del siglo XIX, constituyendo un sólido elemento identitario del centro y sur de Veracruz (García de León, 2006) conocido también como el Sotavento Veracruzano. En esta región, los sones y cantos jarochos acompañan distintos sucesos de la vida cotidiana, se toca en festejos como fiestas patronales, bodas o cumpleaños, pero también sonoriza funerales y sus aniversarios llamados velorio cabo de año, o bien, las pascuas y justicias⁶ en épocas navideñas. Es común convocar a los músicos de la comunidad para que acompañen el recorrido de una representación religiosa, el camino de la novia desde su casa hasta la iglesia o que toquen al lado del que recién ha fallecido o cuando se levanta el luto. En las comunidades de origen el pago a los músicos es casi siempre simbólico, en ocasiones es la comida del día o bien alimentos propios de ocasiones de festejo.

En la más reciente recopilación de sones jarochos, Juan Meléndez (2017) seleccionó de manera “arbitraria”, 150 sones jarochos clasificándolos por la forma

⁵ Sonos regionales: sonos jaliscienses o sonos de mariachi, sonos abajeños, sonos calentanos del Tecaltepec, sonos calentanos del Balsas, sonos oaxaqueños o sonos de marimba, sonos del Istmo, Sonos de Río Verde o arribeños (Paraíso, 2010:162) [En la referencia también se puede identificar la zona geográfica a la que pertenecen cada uno de estos sonos].

⁶ Durante la temporada navideña, en Pascuas y justicias, tradición que puede rastrearse en varias localidades del sur y centro de Veracruz, pero sobre todo en Santiago, Tuxtla, es costumbre adornar una rama y salir por las calles cantando. Tradicionalmente los pobladores pueden ofrecer algo de comer o beber en agradecimiento por la música.

en cómo se bailan⁷, cómo se cantan, y sones de “rescaté”⁸. Asimismo, subraya la existencia de dos categorías: sones y canciones.

Antes, García de León (2006) ya había planteado un “cancionero posible” con repertorio de 96 sones y cantares jarocho, los cuales florecieron a partir de fandangos campesinos donde

El universo de sus referencias, el mundo evocado por la materia de estos sones incluye sitios reales e inventados, personajes diversos con nombres propios: los recuerdos de las potencias naturales y animales, las levas, las guerras, los oleajes, los prisioneros, los amores imposibles, el humor y las ambivalencias del barroco. (García de León, 2006: 62)

Para entender cuál es la diferencia entre son y canción, Zarina Palafox, versadora, promotora cultural y música, define al son de la siguiente manera:

El son en México como ‘una estructura rítmico-armónica con una melodía base definida’. Esta estructura puede incluir una predefinida modalidad literaria (coplas, seguidillas, [la inclusión o no de] octosílabos, la forma cómo se repiten, la posible existencia de un estribillo, etc.). Si hablamos de son jarocho o huasteco, las libertades creativas e interpretativas son enormes. Un son se parece más a una pieza de jazz (tema, armonía base, desarrollo, improvisación) que a una canción”. (Palafox, 2003)

Estas características del son jarocho son significativas en la medida que al tener “libertad creativa” en la transformación de los versos y en la forma “interpretativa” permite que al interpretar un son en un territorio global, el son adquiera las propiedades (ideas, problemáticas, perspectivas de la vida) del lugar. Por ello, Palafox (2017) explica que cuando se realiza la presentación del son que a continuación se tocará en el fandango es correcto decir “Vamos a tocar una

⁷ Existe, por ejemplo, una clasificación de los sones por la forma de bailar: sones donde bailan exclusivamente cuatro mujeres o más se denominan sones “De a montón” o sones “De a cuatro”. *El sisquisirí, Los arrieros o El balajú*, son algunos ejemplos. Para un hombre y una mujer: “De parejas” o “De a solo”, ejemplos: *El aguacero, El aguanieve*. (Meléndez, 2017:9-10)

⁸ Aunque el autor no aclara el término, la promotora cultural y música de larga trayectoria Ana Zarina Palafox señala que la noción “sones de rescate” se refiere a los sones que se habían dejado de tocar y no existe documentación sonora, de modo que la reconstrucción de éstos se realizó por memoria oral o por información documental.

Guacamaya” en lugar de “Vamos a tocar la guacamaya”. La sustitución de “la” por “una” tiene la implicación que la estructura rítmica-armónica” se mantiene, pero la letra de los versos y la forma de interpretarla se transforma.

Estas variaciones son comunes, en el ámbito nacional, por ejemplo, en el son *Los chiles verdes*, en los primeros versos de las grabaciones de los grupos *Mono Blanco* y *Caña dulce, caña brava*, aparecen así:

<p>Los chiles verdes (Mono Blanco)</p> <p>La sabana reblandece De pura flor san juanera De pura flor san juanera La sabana reblandece</p> <p>Todos los días que amanece Verte regresar quisiera Verte regresar quisiera Aunque imposible parece...</p> <p>Estribillo (Mono blanco) Ahora sí, china del alma Tu recuerdo es embeleso Y miro caer la tarde Esperando tu regreso</p>	<p>Los chiles verdes (Caña dulce, Caña brava)</p> <p>Eres mi principio y fin, Eres mi buenaventura Y como el chile piquín Que pica y da sabrosa Tu amor es un polvorín Y un remanso de ternura</p> <p>Estribillo (Dominio popular) Ahora sí, china del alma Ya se te acabo el fandango De cortar los chiles verdes Cuando ya están madurando</p>
---	--

En la dimensión internacional el son más popular: *La Bamba*, tiene múltiples versiones⁹. Cada una de estas reproduce las preocupaciones relacionadas con el contexto social, geográfico o político:

⁹ La Bamba (dominio público) retomado de Meléndez, 2017:27

La Bamba Rebelde. Transcripción del video oficial disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9xv-FjbXaqk>

La Bamba migrante. Esta versión tiene una duración de 8 minutos. Transcripción de un fragmento del video oficial disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SQtmvilOm8M>

<p>La bamba (Dominio público)</p> <p>Yo les canto la bamba Con gratitud Porque así la cantamos En Veracruz</p> <p>Yo les canto la bamba A toda hora Porque va dedicada A la señora</p> <p>Cuando canto la bamba Me siento ufano Porque sé que es el himno Veracruzano</p>	<p>La bamba rebelde (Las cafeteras)</p> <p>Es la bamba rebelde, es la bamba rebelde que cantaré porque somos chicanos, porque somos chicanos de East L.A.</p> <p>Ay, arriba y arriba Ay arriba y arriba y arriba iré Yo no creo en fronteras, yo no creo en fronteras yo cruzaré, yo cruzaré.</p> <p>heeeeey aay lerolai lerolai Es La Bamba señores es la bamba señores la melodía que nos pone en el alma que nos pone en el alma mucho alegría Ay, arriba y arriba ay arriba y arriba y arriba iré</p> <p>Yo no soy marinero, yo no soy marinero soy capitán soy capitán soy capitán Ya no llores llorona, ya no llores llorona mi gente lucha contra leyes racistas, contra leyes racistas en Arizona Ay, arriba y arriba Ay arriba y arriba y arriba iré Yo no soy de la migra Yo no soy de la migra Ni lo seré, ni lo seré, ni lo seré...</p>	<p>La bamba migrante (Laura Reboloso y Esamble marinero)</p> <p>Ay! Soy migrante del mundo Soy migrante del mundo Cruze la mar de la tierra fecundo De la tierra fecundo Para luchar, ay arriba y arriba Ay arriba y arriba, arriba voy Sin fronteras los sueño Sin fronteras los sueños La vida doy, la vida doy</p> <p>Ay! Cruzo por el desierto Cruzo por el desierto Es el sistema Por un destino incierto Por un destino incierto Mi piel se quema Y Arriba y arriba Ay arriba, ay arriba La patria llora Mexicano migrante Mexicano migrante Su tierra añora Su tierra añora...</p>
---	---	---

El acto social en el que históricamente se inserta el son jarocho es la fiesta llamada fandango, este término ha sido mayormente socializado fuera del territorio veracruzano, aunque en algunas comunidades también se conoce como huapango. El fandango es una reunión festiva, de disfrute y al participar en este hay que conocer sus códigos. Comúnmente se organiza en el patio de una casa o en una calle, donde haya un espacio para los músicos y la tarima. Al centro se coloca la tarima para bailar zapateado, que para fines musicales funciona como un

instrumento de percusión, los músicos se colocan alrededor de la tarima. Es una fiesta donde además de la música y el baile circulan otros elementos culturales como la gastronomía y la vestimenta propia para la fiesta.

Al interior del colectivo que se identifica con esta práctica se le considera un movimiento cultural, para quienes se adscriben a esta señalan que es importante aclarar que un concierto o la presentación de un grupo en un escenario no es un fandango. Los músicos que participan en un fandango lo hacen como un “deber” ante la comunidad y en ocasiones, cuando algunos de esos músicos tienen presentaciones o conciertos más formales fuera de su comunidad, entonces sí reciben una remuneración económica.

La circulación del fandango y su música: el son jarocho, ha venido extendiéndose y sembrando semillas en otros territorios desde al menos la década de los cuarenta. En México se desplazó de los campos veracruzanos a zonas altamente urbanizadas como la Ciudad de México. En Estados Unidos tiene una clara presencia en Los Angeles, California y Nueva York. Estos tres puntos están conectados a través de la circulación de bienes culturales como instrumentos musicales, talleres y apoyos en fandangos. Recientemente en Europa, específicamente en España y Francia, comienzan a formarse comunidades alrededor de estos elementos musicales que juntos son el eje sobre el cual se abraza el desplazamiento de la cultura jarocho más allá de las fronteras nacionales.

En la década de los cuarenta el género musical tuvo un gran impulso a través de la radio y el cine principalmente. En una vertiente comercial que se proyectó en esta etapa la industria cinematográfica realizó una selección mínima de sones del campo reconstruidos específicamente para dotarlos de espectacularidad en el momento de su ejecución (Pérez Montfort, 2016; Figueroa, 2007). Sin embargo, a partir de la década de los setenta esa versión del son jarocho ha sido confrontada por una “comunidad jaranera” que impulsa la música del campo sobre los sones altamente popularizados por los medios de comunicación. Sin embargo, “ninguno

de los sones nuevos de este periodo se ha incorporado a los fandangos de tarima (Oseguera 2011: 12).

El contexto de los nuevos territorios donde se ha implantado la práctica del son y el fandango jarocho provee a estos de nuevos significados. La práctica cultural de “hacer comunidad” en su origen veracruzano amplía sus funciones a “música de resistencia” tanto en la dimensión nacional como internacional. En México, se ha documentado la afinidad del popular grupo de son jarocho Los Cojolites con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional -EZLN- haciendo público su respaldo al movimiento zapatista en los encuentros de jaraneros. Asimismo, en múltiples ocasiones renombrados músicos jaraneros utilizaban su espacio en el escenario para manifestar ideas políticas (Fernández, 2007). La música jarocho, en el espacio urbano, está inscrita en un movimiento social de resistencia donde quienes se sienten identificados con esta música no son solamente músicos, sino sus prácticas los convierten en “militantes” del movimiento jaranero. “De modo que, sin pretender hacer una regla entre todos los militantes, en términos generales, esa ha sido la línea de operación básica del movimiento, un tanto como acción contestataria y de resistencia al poder” (Fernández, 2007: 234-236). En Estados Unidos, para los músicos chicanos y veracruzanos el son jarocho también los ha unido en una lucha común en contra de las desigualdades sociales y del racismo, los músicos toman al son y al fandango jarocho como “una herramienta de movilización colectiva especialmente conveniente” (Cardona, 2017:34). En este sentido, existe una constante reconfiguración del mapa geográfico de esta práctica cultural, por lo tanto, también de la dimensión cultural del son y el fandango jarocho.

El son mexicano -en sus diversas variantes- ha sido analizado como “un caso óptimo para el análisis de cuestiones centrales al fenómeno conocido como globalización, debido a que se puede tomar como ejemplo de una forma musical (y por lo tanto cultural) que desde sus inicios ha estado ligada al proceso cultural, social, económico y político de su nación de origen” (Paraíso, 2010: 151).

Por otra parte, específicamente sobre el son jarocho, Ávila Landa (2008) desde una perspectiva estructural, estudio la expansión de este género musical relacionado con políticas culturales inscritas en un proyecto político de democratización. Extrañamente, en las múltiples investigaciones no se ha tratado la relación con la dinámica migratoria, sobre todo tomando en cuenta que fue precisamente un complejo contexto migratorio, donde embarcaciones de Oriente, Europa y América confluían en el puerto del pacífico, el que cobijó el inicio del proceso de construcción de lo que hoy se conoce como son jarocho. La migración es un canal que no solamente transporta la música a través de las límites político-geográficos del los Estados-Nación, sino también la convierte en un “campo de acción y producción cultural”, en la medida de que en la música los individuos refuerzan y construyen identidad (Cruz-Manjarrez, 2012).

II.1 Etapas migratorias México-Estados Unidos y la presencia del mundo jarocho en Estados Unidos

El movimiento jaranero, el cual tiene como origen reconocido Tlacotalpan, Veracruz, es una expresión cultural lírico-coreográfica que incluye el fandango de tarima y el son jarocho tradicional. Según Rafael Figueroa (2007), tal como se concibe actualmente, este movimiento se había venido gestando desde principios del siglo XIX y se consolidó a finales de la década de los setenta. El proceso comenzó en los años cuarenta cuando el son jarocho migró a la Ciudad de México a través del cine, especialmente en la época de oro, gracias a este tuvo una importante proyección a nivel nacional, y en menor medida, internacional. Sin embargo, el precio fue un estereotipo comercial promovido primero por las representaciones que de este se hacía en el cine mexicano y años después por el impulso que le dio la coreógrafa Amalia Hernández. Tanto para el cine como para el espectáculo coreográfico, se tomaron algunos sones, se modificaron los ritmos y se reconstruyó el vestuario, de modo que, aunque lo que se proyectaba se promovía como la representación de la música tradicional veracruzana, en realidad fue una vertiente muy limitada y transformada por motivos de adaptación

a tiempos, espacios y vistosidad coreográfica propios del cine y del espectáculo (Figuroa, 2007).

Mientras el son jarocho migraba de tierras del Sotavento a la capital mexicana, en el contexto internacional, de acuerdo con Durand y Massey, las condiciones, económicas generadas por un contexto bélico global, potenciaron la importación de mano de obra mexicana por el gobierno estadounidense: se creó el programa “bracero”, implementado de 1942 a 1964, periodo en el cual se contrataron básicamente varones de origen rural. Se estima que 5 millones de personas fueron captadas por este programa (Durand, Massey: 2003: 47,58). Sin embargo, en los flujos migratorios de aquellos años no hubo registro de población veracruzana. Como se sabe, los estados mexicanos de mayor tradición expulsora se encuentran en el occidente, es decir, Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Aguascalientes, Jalisco, Colima y Nayarit. Coincidentemente al tiempo que finalizaba el programa bracero. El auge comercial del son jarocho también decayó para principios de la década de los sesenta y los músicos que habían participado de esta vertiente fueron aislados al entretenimiento básicamente en restaurantes. Esto es relevante porque estamos tratando de reconstruir cómo llegó el movimiento jaranero a Estados Unidos, por ahora sabemos que la vertiente comercial había emigrado a la ciudad de México, que tampoco figuraba como una entidad expulsora de migrantes.

En la siguiente fase de la historia del proceso migratorio entre México y Estados Unidos de América, es considerada -por Durand y Massey- la era de los “indocumentados” (1965-1986), debido a que el gobierno estadounidense decidió concluir el programa bracero al mismo tiempo que estableció estrategias de control al flujo migratorio (Durand y Massey, 2003: 48). En esta fase, Veracruz seguía sin figurar en las cifras migratorias internacionales, aunque sí como una entidad atractiva de migración interna.

En la dimensión cultural se configuraron varios factores que estimularían el reconocimiento de la música tradicional veracruzana, diferenciada del estereotipo

comercial. En el ámbito estructural, el Instituto Nacional de Antropología e Historia -INAH-, a finales de década de los sesenta, dentro de su colección del patrimonio musical de México, incluyó una recopilación de distintos sones provenientes de varias regiones de Veracruz, interpretados por personajes que, aunque no eran conocidos ni medianamente en sus propias localidades, tenían una gran tradición musical, este disco fue el registro de una perspectiva musical más cercana a la tradición de la vida rural y sus raíces. En los 70, otro suceso contribuiría a la consolidación del movimiento jaranero: el Encuentro de jaraneros y decimistas, en Tlacotalpan Veracruz. A partir de este momento, el movimiento jaranero entra en una etapa de despliegue principalmente en Veracruz, pero también se extiende hacia Distrito Federal. En estas entidades se llevan a cabo talleres, presentaciones en foros culturales, se crean instituciones y múltiples actividades con el objetivo de aprender y promover las diferentes vertientes regionales del son veracruzano tradicional, pero según la antropóloga y bailadora Rubí Oseguera (2011), ninguno de los sones creados en años cuarenta que fueron retomados por los ballets folclóricos -por ejemplo, el famoso “tilingolingo”- se ha incorporado a los fandangos de tarima.

Por otro lado, la migración veracruzana en la dimensión internacional mostraba unas cifras muy pobres. Los estudiosos que se han ocupado de los flujos migratorios veracruzanos (Pérez Monterosas, 2013, Anguiano, 2005, Durand y Maseey 2003) coinciden en que estos “son recientes, acelerados masivos y crecientes”. De acuerdo con Pérez Monterosas (2013) en el año 2000 cuando Veracruz contaba con 210 municipios

se identificaron 121 con muy baja migración, 67 con baja, 17 con media, 3 de alta y 2 de muy alta (CONAPO). Para el 2010, en los 212 municipios veracruzanos se registraron 2 con grados de intensidad muy alto, se incrementaron de a 3 a 21 los de alta migración, de 17 a 40 los de intensidad media, 80 con baja intensidad migratoria y se registró un municipio con grado nulo (censo de población 2010) ... Un caso interesante se puede observar en los municipios de Tenampa y Texhuacan que en 2000 tenían grado migratorio de muy bajo y para 2010 el de muy alto, pasando así de un extremo a otro. (Pérez Monterosas, 2013: 94)

Además, Pérez Monterosas (2013) refiere que, aunque hay ambivalencia en las cifras debido a que no es posible tener certeza en el registro de movilizaciones ilegales, así como las características propias de la metodología utilizada por el INEGI, existen datos que muestran el incremento de la migración veracruzana, por ejemplo, de acuerdo con datos de COESPO-Veracruz (2002) y González (2006) “aproximadamente un millón de veracruzanos se había ido a Estados Unidos, 12.5 por ciento del total de la población del estado, ubicándose en el cuarto lugar, después de Oaxaca, Estado de México y Puebla (citado en Pérez Monterosas, 2013: 95). Asimismo, el autor señala la importancia del tránsito del lugar 30 que ocupa en 1997, al lugar 4, en 2002.

Pérez Monterosas también ha señalado que, en el año 2000, en el segundo informe de Gobierno, el gobernador del Estado Miguel Alemán reconoció que entre 1997 y 1999 “más de 200 mil personas habían salido del Estado, un promedio de 66 mil por año, con destino en las ciudades medias y grandes ubicadas en la frontera norte de Estados Unidos”. Otro dato importante es el señalado por la Secretaría del Trabajo que estima, entre el año 2000 y el 2012, un crecimiento de la migración en Veracruz de 350% lo que representa un millón 200 mil personas (Pérez, 2013: 96).

Según datos que refiere Pérez Monterosas (2013), otra variable que aporta datos sobre esta migración emergente es el registro de las remesas. En 1995 captó 95 millones de dólares, lo que lo ubicó en el lugar 15, en el año 2002 se recibieron 200 millones de dólares, en el año 2006 1,672 millones y en el 2007 se capturaron 1736 millones de dólares, esta cantidad colocó al Estado en el lugar siete de captación de remesas a nivel nacional, lugar que también ocupó en el año 2011 pero con una cantidad menor de 1269 millones debido a que en general la captación de remesas disminuyó en ese año. En el año 2010, en Veracruz, el 2.5 por ciento de las viviendas recibía remesas de Estados Unidos, siendo la entidad más alta de la región sureste. (CONAPO, 2010)

El flujo migratorio de Veracruz se caracteriza por su intensidad y velocidad a la que está creciendo, algunos estudios encontraron flujos internacionales desde la década de los ochenta. Sangabriel (2001) se centró en el municipio de Landero y Coss para entender las consecuencias de la migración en las esposas que se quedaban, quienes, al no tener referencias locales de ausencia de parejas, vivían en la experiencia migratoria de sus esposos con mucha tristeza lo que repercutía en su salud mental. Otros estudios como el de Carolina Rosas (2008) llevado a cabo en el municipio de Nalinco, específicamente en la localidad El Cardal, en su investigación da cuenta del significado de “ser hombre” de los cardaleños en un contexto migratorio, el éxito en la experiencia repercute en la identificación de mayor valía por los otros en su comunidad en tanto que la condición de proveedores es altamente valorada.

Sin embargo, en el aspecto cultural la entidad comenzó a tener presencia en el país vecino, a decir de Figueroa (2007), en el despliegue del movimiento jaranero las figuras musicales más reconocidas realizaban frecuentes y extensos viajes a Estados Unidos, presentándose en teatros e instituciones culturales. En 1977, al este de Los Ángeles, se realizó la producción de un disco totalmente en español que incluía sones tradicionales veracruzanos; los autores fueron jóvenes recién egresados del *High School*. Así comenzó a germinar la semilla de la actual presencia del movimiento jaranero en Estados Unidos. De esta forma, a principios de este siglo, cuando despuntó la migración internacional veracruzana, el movimiento jaranero ya tenía presencia en comunidades mexicanas en Norteamérica, sobre todo en las ciudades de Chicago y Los Ángeles.

De acuerdo con Durand y Massey, “a finales del siglo XX, la migración de la región sureste empezó a despuntar. Al parecer, la región que aportaba entre 2 y 3 % del flujo general, ha aumentado su aporte en la última década. Pero más que un aporte regional se trata de un caso limitado al estado de Veracruz” (2003:189). Los investigadores consideran que la marginación migratoria de este estado se debe a

que no se incluyó en la operación bracero a inicios de los cuarenta y al índice de marginalidad propia del estado -como se sabe la migración no opera en extrema pobreza.

II.2 Son Jarocho: La construcción de una tradición y su relación identitaria

En 1954, Francisco García de León decidió participar en un concurso de villancicos en Veracruz con el tema *la palma*, un *fandanguito* (son) que hoy es reconocido por su *gran tradición* veracruzana, el concurso no solamente lo perdió, sino que además le preguntaron “¿Qué tipo de música es esa?”¹⁰.

El fandango jarocho ha sido desde sus inicios en México una “fiesta que da identidad”. En la historia de su construcción confluyen influencias rítmicas de distintos continentes que tenían como función, en cierto momento de su trayectoria, el entretenimiento social urbano y que posteriormente migraría a los campos de Veracruz donde se maduró como una tradición rural. En un momento histórico en donde la Nueva España era un centro medular en los circuitos marítimos económicos de gran escala donde confluían naciones de Oriente, Europa y América, las dinámicas culturales también serían de gran importancia. Esto es relevante en la medida de que al “hablar de la música regional mexicana implica la necesidad de colocarse en el tiempo histórico que es el principal propiciador de las configuraciones regionales” (García de León, 2006: 13-17).

Para García de León, en los siglos XVI y XVII se consolidaron las formas culturales del mestizaje, aunque nunca han sido estáticas, sino que en los siglos posteriores se incorporaron ciertos elementos, mientras que otros desaparecieron. La música siempre ha estado presente en estas dinámicas y su relación con la identidad ha sido siempre muy fuerte. El fandango es una reunión para cantar y bailar que con sus respectivas variantes se lleva a cabo en distintos países de América y en España, específicamente en Andalucía, de donde emigró al puerto

¹⁰ Notas personales durante el seminario de Cultura en El Colegio de Morelos.

de Veracruz, aquí se mezcló con ritmos africanos y expresiones musicales mestizas del campo de Veracruz dando origen al son jarocho. Las particularidades del Fandango jarocho en sus orígenes se caracterizan por la reunión de la comunidad alrededor de una tarima sobre la cual el baile o zapateado termina siendo un acompañamiento de percusión. Alrededor de la tarima se colocan los músicos quienes además de la ejecución de los instrumentos, improvisan versos. Los sones jarochos están presentes en distintos actos sociales como bodas, funerales o celebraciones religiosas

La fiesta jarocho o fandango -también llamado fandango de tarima- es producto de relaciones mercantiles intercontinentales que acarrearán tras de sí una multiplicidad de dinámicas culturales influenciadas por los distintos contextos, de manera que

el fandango resume de muchas maneras y en varios planos la historia del Sotavento y los lenguajes que se maduraron desde tiempos coloniales: la Lirica amorosa -que es su principal expresión-, la expansión ganadera, las relaciones sociales, los arquetipos culturales, el comercio colonial, la marinería, las guerras y destierros, la picaresca, las creencias y los mitos. A tal punto que hoy podemos verter en un esquema histórico la totalidad del centenar de sones y estratificarlos conforme a las marcas de estas corrientes sucesivas que bañaron al litoral desde la conquista europea. Esta estela de indicios se intercaló con la historia e hizo del género un elemento identitario. (García de León, 2006:18)

II.3 Folclorización del son jarocho

En los años cuarenta, una vertiente muy limitada y estereotipada del son jarocho fue proyectado a través de medios de comunicación masiva, especialmente el cine y la radio. (Figuroa, 2007). En un contexto nacionalista, lo más destacado de la filmografía de la época de oro del cine mexicano junto a famosos artistas de la radio -como Agustín Lara- confluyeron con un grupo de músicos que migraron del centro-sur veracruzano a la Ciudad de México, esta multiplicidad de factores construyó lo “típico mexicano” y entre este “la música tradicional veracruzana” (Pérez Montfort, 2007). En el repertorio de sones, el más popular a nivel nacional

e internacional es “La bamba”, este fue retomado para la campaña política del veracruzano Miguel Alemán Valdez, candidato presidencial por el Partido Revolucionario Institucional -PRI- quien ganó las elecciones y gobernó de 1946 a 1952. En estos años, en el ámbito internacional, muchos músicos al cobijo del espectáculo se presentaron en distintos escenarios en Estados Unidos, específicamente el estado de California fue un punto de destino, incluso, según Barcenas (2007), en esa entidad vivió y falleció un gran personaje del son jarocho, Andrés Huesca, quien grabó 77 películas con temáticas alusivas a la cultura veracruzana y cuyo nombre aparecía con frecuencia junto al de Agustín Lara, Pedro Vargas y Pedro Infante. Es muy posible que esta influencia llevará a Ritchie Valens a popularizar “La bamba” con una versión de rock en Estados Unidos. Posteriormente, al declive del cine muchos músicos se quedaron sin trabajo, siendo los restaurantes de mariscos una opción laboral, esta vertiente comercial y muy popular se le conoce como son blanco o son comercial, (Figuroa, 2007). Actualmente, en México, la música veracruzana de esta época no goza de mucha aceptación ante un gran colectivo que tiene por discurso la “recuperación” o “rescate” del “auténtico” son jarocho.

II.4 El movimiento jaranero en México: La urbanización de la fiesta campirana

En los años setenta se articularon al menos tres elementos que atizaron la deteriorada dinámica del son jarocho, era una época donde la trova latinoamericana había tomado nuevos y fuertes bríos. En la Ciudad de México podían encontrarse “peñas” donde se escuchaba este tipo de música y lugares donde era fácil conseguir instrumentos para este género musical. Gilberto Gutiérrez, originario de Tres Zapotes, Veracruz, había migrado a la ciudad en busca de oportunidades laborales, pero sus inclinaciones hacia la música y un contexto urbano de gran oferta musical, lo llevo a cuestionarse sobre la música que le gustaba interpretar ¿Por qué tocar una “música de otra parte” cuando en México existe una gran riqueza musical? Con esta motivación fundó el grupo Mono Blanco junto a Juan Pascoe (entonces norteamericano, hoy naturalizado

mexicano) y otros tres jóvenes. Posteriormente, tuvo el gran acierto de integrar a Don Arcadio Hidalgo, un viejo músico campesino, quien hasta la fecha es considerado el más grande jaranero. Con datos de Gutiérrez y Pascoe (2003), se sabe que Hidalgo nació en 1893 en la Hacienda Nopalapan, de padre afrodescendiente cubano y madre indígena, plasmó en sus versos, sus vivencias en la revolución, sus múltiples amoríos y sin querer, describió la vida en el campo, los animales y la naturaleza.

Al interior del impulso que tomaban las músicas latinoamericanas, la fundación de un grupo que tenía por objetivo “rescatar” y preservar el “tradicional son jarocho”, la participación de Radio Educación y sobre todo del impulso que se daría desde la Secretaría de Educación Pública, emergió lo que se ha denominado *el movimiento jaranero*. Es decir, en este “resurgimiento” del fandango contribuyó -otra vez- de manera importante un brazo del Estado-nación.

Un punto que marca esta nueva etapa es el Encuentro de Jaraneros y Trovadores en Tlacotalpan, Veracruz, en la década de los setenta. Sin embargo, el fandango jarocho ya no es exclusivo de un territorio, actualmente la fiesta campirana convive con un folclor urbanizado (García de León, 2006) donde -entre otras transformaciones- es más visible la presencia de las mujeres como ejecutantes de instrumentos y versadoras, tradicionalmente ellas solo participan como organizadoras, en la preparación de la comida y atención de quienes concurrían. Estas dos vertientes del fandango, la *étnica* y la urbana las agrupa el *movimiento jaranero* que debe su nombre a la jarana, un instrumento con la apariencia de una guitarra pequeña que destaca en la interpretación del son. Cuando se habla del movimiento jaranero debe entenderse como la diversidad de prácticas y discursos en torno al fandango jarocho y se sienten incluidos hombres y mujeres que tocan y cantan sones, bailadores, lauderos (constructores de instrumentos) y versadores. También parte muy importante de este movimiento son los músicos profesionales que se presentan en escenarios, aunque existe una clara delimitación -para la propia comunidad- entre *escenario* y fandango comunitario.

Los fandangos, que reunían a las comunidades campesinas del Sotavento Veracruzano con la finalidad de recrear su identidad, prácticamente se han “desterritorializado”, (¿o transnacionalizado?). Las imágenes de la vida del campo en sus narrativas han dado paso a otras propuestas relacionadas con espacios urbanos. Para ser “jaranero” o “jaranera” lo que hace falta es contar con al menos un elemento del “repertorio cultural” del mundo del fandango, esto es, saber zapatear (bailar), tocar un instrumento, versar, “tener la conciencia” de adscribirse a la identidad jaranera, no hace falta haber nacido en el Sotavento, ni vivir en el campo, ni ser descendiente de las familias de mayor tradición jaranera. En la Ciudad de México, por ejemplo, existen al menos tres formas de participar de esta tradición: a) en el fandango, ya sea tocando algún instrumento, en el zapateado de tarima, en la organización del evento, como versador o simplemente compartiendo la experiencia, b) asistiendo a talleres de jarana, leona¹¹ o arpa, los cuales se imparten en centros académicos y centros culturales y c) asistiendo a presentaciones de grupos de tradición jarocho.

El mundo jarocho se ha extendido a otros estados del sur del país y desde el Estado se organiza cada año el *Encuentro de Son Jarocho. Fiesta de las jaranas y las tarimas* en el Centro Nacional de las Artes, en el cuarto encuentro (abril, 2016) se dieron cita músicos y lauderos campesinos, académicos, jaraneros y jaraneras urbanos y más. El mundo jarocho está en un tránsito de reinvención con una fuerza visible, aunque algunos estudiosos consideran que podría repetirse la historia de los años cincuenta cuando un pequeño grupo de músicos dictaba el perfil de la música

Los mismos encuentros, que en un principio fueron inducidos en función de preservar la tradición, se han tornado en un espectáculo de oyentes pasivos, terminando por asfixiar lo que había que haber cuidado con más empeño, que era el fandango, una fiesta colectiva en donde tenía cabida todo el pueblo: para cantar bailar y escuchar a los mejores músicos de la región. Sin embargo, aprovechando la fuente de aguas del espectáculo se

¹¹ La leona o vozarrona es una guitarra grande.

han formado nuevos *conjuntos jarocho* que han logrado imponer, como en los años cincuenta del siglo pasado, su propio estilo, todo un canon para los escenarios: con su propia interpretación del vestido tradicional, con nuevas coreografías y, sobre todo, con rutinas de ejecución que tienden a generalizarse en un cliché tan compacto como el anterior. (García de León, 2006: 59)

Sin embargo, el auge del fandango y el son jarocho sigue creciendo, se percibe un esfuerzo por reencontrarse con los “viejos músicos”, a veces viajando al campo y otras invitándolos a impartir talleres, extraña pedagogía, pues el son formaba parte de la vida cotidiana, se enseñaba a cantar cantando y a versar versando. Aún así el son jarocho, considero, transita una etapa “más allá de las fronteras”.

II.5 De la fiesta campirana al espacio transnacional

Desde México, poco se ha explorado sobre el fandango jarocho en Estados Unidos, los estudios que abordan la música u otros campos culturales derivados de la masiva migración de México a ese país se han centrado en las comunidades altamente expulsoras de México.

Basados en los datos sobre la migración veracruzana, es un hecho es que el son jarocho no llegó a Estados Unidos a través de migrantes. La región del sotavento no tiene una tradición migratoria, la incursión del estado de Veracruz en la migración internacional es muy reciente -en el capítulo anterior lo desarrollo de manera más amplia- la participación de la región occidente, a la que pertenece el Estado de Veracruz, aportaba entre 2 y 3% del flujo migratorio nacional, pero a finales del siglo XX presentó un despunte, aunque no de la región, sino se concentró en Veracruz (Durand y Massey, 2003:189), para los investigadores la escasa presencia de este estado se debe a que no se incluyó en la operación bracero en los años cuarenta. En el estudio de Pérez Monterosas (2013) se encuentra la trayectoria en cifras de la migración Veracruzana, señalando como de la posición número 30 pasó al cuarto lugar en una década, entre finales del siglo

pasado y el actual. De este modo cuando despuntó la migración veracruzana, los migrantes se encontraron con su música en un país extranjero.

Seguramente, las múltiples presentaciones, sobre todo en Los Angeles, California, de conjuntos jarochos en los años cuarenta y cincuenta, la popular versión rock de La bamba de Ritchie Valens en los años cincuenta y que fue reinterpretada en los ochenta por el grupo Los lobos mantuvieron en el ambiente la presencia jarocho. Castro y Hernández (2013), músicos migrantes e integrante activos de la comunidad jaranera en Los Ángeles, platican en una nota periodística como, uno de ellos, Cesar Castro, al llegar a California a impartir talleres se encontró con la frustración de migrantes que llevaban a sus hijos e hijas para aprender la “música de su tierra” al darse cuenta de que estos “no conectaban con sus raíces”. En cambio, jóvenes chicanos se cobijaron del “furor jaranero” para llevar a cabo un intenso activismo social.

El son jarocho y el fandango, para muchos, se convirtió en una expresión más para enriquecer una larga trayectoria de movimiento social, música, arte, poesía, e identidad chicana. En Los Ángeles; Chicago, y Washington, DC, por ejemplo, el son jarocho ha sido una de las músicas principales en las manifestaciones y marchas para apoyar una reforma migratoria digna y un fuerte grito para darle alto a las deportaciones [...] el fandango jarocho también está en los movimientos de anti-militarización. En noviembre del 2012, hubo fandango para cerrar la Escuela de las Américas en Fort Benín, Georgia, lugar de entrenamiento para soldados de las dictaduras y juntas militares en Latinoamérica y el Caribe. Jaraneras y jaraneros de Santa Ana, California, Chicago; Wisconsin; Washington, DC, y Acayucan, Veracruz, se reunieron en Georgia para denunciar al genocidio, la tortura, y violencia en contra de activistas, artistas, intelectuales, inocentes, mujeres, y desaparecidos en Latinoamérica. (Castro y Hernández, 2013: s/p)

De modo que en estas acciones el son jarocho y el fandango al mismo tiempo que fortalecen vínculos identitarios con lo mexicano están posicionándose se convirtió en una expresión más de identidad chicana.

Además de estas acciones, los fandangos jarochos también se organizan como recreación según se muestra en las redes sociales, donde hay un flujo de

intercambio de información sobre fandangos, presentaciones, venta de instrumentos y de reconocimiento a los viejos soneros, entre las comunidades jaraneras de Estados Unidos y México, todos los días. Como muestra de este furor, se llevó a cabo el Noveno Fandango Fronterizo Tijuana-San Diego, en este evento se reúnen de ambos lados del muro fronterizo y realizan un fandango “como si el muro no existiera”.

El Fandango Fronterizo es un evento simbólico. Intentamos mostrar cómo es que la música puede crear comunidad, aún cuando estas comunidades están separadas. El Son jarocho es la música perfecta para esto porque de eso se trata el son, de estar juntos y convivir con amistades. La comunidad de jaraneros está creciendo tanto en México como en los Estados Unidos y el Fandango Fronterizo nos recuerda que somos una comunidad a pesar de las barreras que nos dividen. (Fandango Fronterizo, 2019)

Simultáneamente, se realizaron “fandangos fronterizos” en otros sitios que no son necesariamente fronteras, sino que al no poder desplazarse hasta la línea fronteriza buscan recrear en su espacios el acto simbólico. En Estados Unidos, se organizó en Nueva York; en México, en los estados de Mérida, Tabasco, Guanajuato, Veracruz: Boca del Río y Amatlán, y en la Ciudad de México, también en Europa, específicamente en Paris, Francia, la comunidad de jaraneros tuvieron actividades.

II.6 Reflexiones finales

El son jarocho y su fiesta: el fandango se han abierto paso a través de los siglos. Como toda expresión cultural, el tiempo y otros procesos sociales, políticos y económicos, han propiciado distintas transformaciones, pero también es posible que justamente esas transformaciones son las que lo han mantenido vigente. Desde Europa y África llegaron algunas semillas musicales que se mezclaron con lo indígena mexicano principalmente en sitios urbanos, se desplazó hacia el campo donde se consolidó y permaneció durante largo tiempo. La modernidad y la industria cinematográfica arrastraron una versión limitada de esta práctica, pero

gracias a ello transitó de lo local a lo nacional convirtiéndose en un elemento de identidad regional, además también el cine lo desplegó hacia la dimensión internacional. En las últimas tres décadas, no solamente se “revitalizó su práctica en la región, sino comenzó a permear en la identidad de muchos jóvenes sobre todo urbanos. En este sentido, tenemos una práctica musical con un dinámico movimiento, ciudad-campo, campo-ciudad, ciudad-internacional.

Capítulo III. Configuración, circuitos, redes y cultura

El objetivo del presente capítulo es demarcar el terreno teórico y conceptual en el que se inserta esta investigación y nos permita pensar la circulación de prácticas culturales, especialmente la ejecución musical de origen local, en un proceso de migración de largo plazo y en un contexto donde se reconfigura lo local y lo global.

“Los procesos transnacionales como la globalización política, económica y cultural enfrentan a las ciencias sociales con una serie de desafíos teóricos y metodológicos” (Sassen, 2007: 11). Por ello, tanto en los estudios de migración, como en el campo de la cultura, existen nuevas aproximaciones analíticas que responden al actual contexto donde las nuevas y desarrolladas tecnologías en la información y las comunicaciones (TIC’s) han propiciado interconexiones prácticamente instantáneas, así como medios de transporte, tanto de personas como de mercancías, más rápidos y más eficaces.

En este capítulo he buscado exponer enfoques teóricos que rompan la dicotomía analítica, esto es, teorías y conceptos que me permitan observar las acciones concretas de los individuos, pero sin perder de vista la dimensión estructural. En este sentido, este trabajo se sitúa en un marco teórico que considera a la cultura como un marco de interpretación de significados apuntalado en un proceso de globalización y de forma relacional con un fenómeno migratorio de largo aliento.

III.1 Configuración social

La perspectiva relacional de la teoría sociológica del alemán Norbert Elías plantea que es un *error intelectual* “situar en teorías [de las ciencias humanas] netamente al hombre individual en el centro de atención dejando, sin embargo, al margen de su campo de visión y de su interés la inserción del hombre en la sociedad” (Elias, 2008: 153).

Estamos frente a un planteamiento que rompe con la dicotomía estructura/individuo. Los enfoques teóricos de Karl Marx (1818-1883) y de Max Weber (1864-1920) son una muestra de la escisión entre ambas dimensiones. Por ejemplo, en el tema de la religión, Marx la consideraba “como un aparato de dominación ideológica, como el *opio del pueblo*”, mientras que “la teoría weberiana de la racionalización es un modelo que aspiraba a repensar el papel central de la religión en la construcción de la modernidad” (Urteaga, 2013: 17).

Elias parte de la noción de racionalidad. La influencia de Max Weber en el pensador de Breslavia puede leerse desde su trabajo sobre la Sociedad de Corte alrededor de 1930, en este, busca equilibrar el enfoque entre control social estructural e individualismo:

Elias se inscribe claramente en la estela de la teoría weberiana de la racionalización y reivindica su superación. En primer lugar, la influencia weberiana aparece en el cuestionamiento de los orígenes de la modernidad y en la necesidad de recurrir a la historia, a la literatura y a las ideas. En segundo lugar, Elias construye sus análisis de la sociedad de corte y posteriormente de la dinámica societal propia de Occidente retomando la noción weberiana del Estado que considera como una organización poseedora del monopolio del ejercicio de la violencia legítima. No, en vano, Elias precisará que este monopolio es la expresión de una doble coacción del uso de la fuerza militar y de la posibilidad de recaudar impuestos. En tercer y último lugar, Elias comparte con Weber la idea del advenimiento de un nuevo régimen de la individualidad en el Renacimiento, pero prefiere vincularlo con el auge de las sociedades estatales. (Urteaga, 2013: 18)

Las aportaciones más retomadas de Norbert Elias son el proceso de evolución e involución y las nociones de auto coacción y coacción externa. En su planteamiento Elias considera la existencia de “una teoría del control social según la cual los controles externos se debilitan al provecho de una racionalización más fuerte de los controles internos. Elias no afirma que el control de la sociedad sobre el individuo ha dejado de existir, sino que tiende a ser interiorizado por el propio individuos” (Urteaga, 2013:19).

La *figuración*, uno de los conceptos centrales de la sociología *elisiana*, como instrumento conceptual permite “sustraerse a la presión socialmente determinada a proceder a una escisión y polarización ideal de la imagen del hombre que constantemente nos mueve a poner una junto a otra una imagen del hombre como individuo y otra como sociedad”, hay una tendencia de colocar las figuras de *individuo* y *sociedad* no solamente como distintas, sino también antagónicas (Elias, 2008: 154).

El juego de cartas, esto es, personas sentadas a la mesa jugando bajo ciertas reglas, *constituye* una *figuración*, porque sus acciones son interdependientes, es posible el juego y su continuidad gracias al *entramado de las acciones* de los jugadores. “El juego [...] en el caso de que los jugadores tengan una fuerza equilibrada, posee relativa autonomía frente a cada uno de ellos. Pero lo que no posee como parece indicar la configuración de la palabra ‘juego’, es una sustancia, una existencia, una esencia independiente de los jugadores” (Elias, 2008: 154-155). Entonces el juego se revela como una figuración constituida o una configuración social, según interpreta Urteaga (2013).

La figuración (o configuración) es un proceso en constante cambio que contiene al individuo y a sus acciones interrelacionadas e interdependientes, que constituyen *cadena de interdependencia*, donde se pueden observar arreglos y tensiones, tejidas en periodos muy largos de tiempo. Existe un “nosotros” y “ellos”, un “yo” y un “el”, es una distinción, pero no una separación, en palabras de Elias, además agrega que:

Lo que se entiende por figuración es el modelo cambiante, que constituyen los jugadores como totalidad, esto es, no solo con su intelecto, sino con toda su persona, con todo su hacer y todas sus omisiones, en sus relaciones mutuas. Como se ve esta figuración constituye un tejido de tensiones. La interdependencia de los jugadores, que es la premisa para que constituyan entre sí una figuración específica, es no solo su interdependencia como aliados sino también como adversarios. (Elias, 2008: 155)

Finalmente, como explica más adelante Elias, el concepto de figuración es aplicable a toda clase de grupos, desde este pequeño ejemplo de jugadores de cartas hasta sociedades de miles o millones de individuos interdependientes que entretejen configuraciones sociales.

III.2 Configuración de circuitos migratorios transnacionales

III.2.1 Perspectiva transnacional

El estudio sobre procesos migratorios se sitúa en distintos momentos, esto es, en las regiones de origen centrándose en las condiciones que contribuyen al desplazamiento, en las características y estrategias del desplazamiento, en la integración a la región receptora y, finalmente, en las condiciones y factores que intervienen en el proceso de retorno.

De acuerdo con Alarcón (2014), en un contexto de inicio del siglo XXI, de un intenso desarrollo en comunicaciones, más eficaces y menos costosas, de mercados comerciales globalizados y migraciones también intensificadas y diversificadas, se observa un cambio en las perspectivas teóricas, las cuales se habían estado focalizado casi de manera exclusiva en los procesos de integración de la población inmigrante y sus descendientes. Es probable que este cambio, señala Alarcón, este asociado no solamente con el incremento de los flujos migratorios en un contexto global, también este desvío en el enfoque teórico a través de “las contradicciones emanadas de los sistemas vigentes de gestión de la movilidad y de la diversidad cultural, que en distintas regiones del planeta han creado amplios grupos poblacionales plenamente integrados dentro de la lógica de los mercados laborales transnacionales, pero sin alcance alguno a la integración política que se deriva del acceso a la ciudadanía a partir del lugar de residencia” (Alarcón, 2014: 44-45).

Un ejemplo de la integración acotada a ciertos ámbitos lo muestra Carolina Stefoni (2004), quien estudió una comunidad de hombres y mujeres del Perú que llegaban al centro de la Ciudad de Santiago, Chile. A partir de la década de los noventa la migración ha venido creciendo de manera sostenida convirtiendo el destino, a decir de algunos, en la “Lima chica”, en su estudio, Stefoni (2014) menciona que la comunidad observada manifestó una integración laboral pero no política.

Por otro lado, el estudio de la integración social de inmigrantes en la sociedad de destino no es novedoso, este ha sido analizado desde distintos enfoques teóricos, principalmente desde la teoría de la asimilación -y sus distintas vertientes-, el multiculturalismo y el transnacionalismo. La perspectiva transnacional, en contraposición con la teoría de la asimilación, sostiene que la incorporación o asimilación a la sociedad destino no es contradictorio con el mantenimiento de elementos culturales del país de origen que derivan y son derivados en estrechos vínculos con la familia y la comunidad. Múltiples estudios han documentado como sentimientos de nostalgia de migrantes mexicanos, con o sin documentación de estancia legal en Estados Unidos, devienen en prácticas que ponen en circulación múltiples productos culturales -y por supuesto económicos- como fotografías, ropa étnica, música y comida (Hirai, 2009, Curiel, 2013, Besserer, 1999).

En el caso de inmigrantes mexicanos, aprender inglés y/o tener un desarrollo económico en Estados Unidos no implica abandonar elementos identitarios y cortar de tajo los vínculos que le unen con su tierra natal. Levitt y Schiller (2006) sostienen que no solo no se contradicen, sino que se influyen y refuerzan entre sí, esta condición de *simultaneidad* es la transnacionalidad.

Stefoni (2004) también muestra, lo que otros estudiosos han señalado, “la inexistencia de contradicciones entre el mantenimiento de vínculos con las comunidades de origen y la incorporación a las sociedades receptoras”. De este modo, el *transnacionalismo* ha sido entendido como las “ocupaciones y

actividades que requieren de contactos habituales y sostenidos a través de las fronteras nacionales para su ejecución (Guarnizo et, al. 2003). La migración transnacional supone la presencia de vínculos entre el inmigrante, la comunidad de origen y la de llegada” (Stefoni: 2004:8), además, este enfoque “no solamente sostiene que los vínculos de los individuos que emigran con sus comunidades de origen no necesariamente se fragilizarán con el tiempo, sino que propone incluso que dichos vínculos pueden coexistir con una integración exitosa en las sociedades receptoras” (Alarcón, 2014: 45).

Sin embargo, aún cuando lo anterior es aceptado, existe un desacuerdo teórico en los estudios sobre transnacionalización: ¿La sociedad y el Estado-Nación son la unidad contenedora de procesos económicos, políticos y sociales? Para Levitt y Schiller (2006) las formaciones sociales transnacionales no son únicas, sino “un indicador, entre muchos, de que la visión de la sociedad en la que el Estado-nación aparece como contenedor no entiende ni adecuada, ni automáticamente la realidad contemporánea” (2006:195). Así que el hecho de las prácticas transnacionales superan los límites geopolíticos, revela un proceso del Estado-nación inacabado, pero no inexistente.

La otra postura, de Michael Kearney (1995) sostiene que el Estado-nación se encuentra en un momento de desvanecimiento como agrupador de las dinámicas políticas, culturales y sociales y por tanto, asegura que en la comprensión de los procesos sociales se tienen una *mejor perspectiva* desde la comunidad.

Besserer (1999) agrupó algunos estudios en estas dos vertientes, por un lado el *transnacionalismo objetivista* agrupa los estudios que consideran a las comunidades transnacionales como aquellas que “traspasan las fronteras” y no ignoran un papel activo del Estado-nación, “son trabajos que destacan el aspecto “migratorio” de las comunidades que estudian, pero cuyo análisis encaja dentro de marcos analíticos fundamentalmente territorializados de la comunidad y sus sujetos sociales. Se refiere principalmente a la presencia y movimiento de

personas, organizaciones, signos y valores más allá de las fronteras territoriales del Estado-nación” (Besserer 1999: 3). En este grupo sitúa a Levvit y Schiller, quienes efectivamente sostienen que el Estado-Nación aún es relevante. Por otro lado, desde la perspectiva *transnacionalidad de ruptura* se considera como un “mejor punto de vista” mirar la conformación de las comunidades transnacionales sin la sujeción del Estado-nación centrándose en los sujetos y no en la espacialidad o territorialidad. Las dos perspectivas se manifiestan en los hallazgos de Besserer (1999) en su investigación en la comunidad de San Juan Mixtepec.

III.2.2 Circuitos

La perspectiva transnacional permitió repensar el proceso migratorio, articulando dimensiones hasta entonces separadas: origen/destino. Los conceptos *circuito* y *redes*, como dimensiones analíticas, hicieron posible la conexión de territorios y el análisis de la materia que cirula en los flujos de las conexiones, es decir, de elementos culturales, simbólicos, signos y prácticas, entre otros.

Los estudios sobre migración se centraban de manera independiente en la migración interna o en la migración internacional, de la misma manera en las entidades de expulsión o en las entidades de destino, ya sea por razones metodológicas o bien, porque se consideraba erróneamente que dichos fenómenos no tenían conexión. Por el contrario, los puntos de destino y los de expulsión, así como la migración interna y la internacional, lejos de ser procesos diferentes, en algunos casos, son “indisolubles” y las conexiones que se generan entre estos puntos a través del flujo de personas, bienes materiales y simbólicos, constituyen circuitos migratorios (Durand, 1986:50). Los circuitos migratorios están ampliamente articulados con las redes sociales, donde la solidaridad moral y económica es un elemento central en su construcción y fortaleza (Rivera, 2007: 186).

De modo que las redes serían, hablando metafóricamente, las venas por donde circulan bienes económicos, simbólicos y emocionales, y al mismo tiempo son el tejido interno que sostiene los circuitos migratorios.

En Estados Unidos, “Roger Rouse (1988) desarrolló el concepto de circuito migratorio transnacional para ‘describir las comunidades y espacios sociales creados por medio de la circulación de bienes, personas e información a través de lugares en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos’ (Roque, 2015: 52). Levvit y Schiller (2006: 198) pensaron este proceso como un campo, es decir, como un “conjunto de múltiples redes entrelazadas, a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos”.

Del lado mexicano, según señalan los estudios de Roque (2015), el precursor en el estudio de circuitos migratorios es Jorge Durand (1986). Durand, buscó dejar atrás las dicotomías origen/destino y migración interna/internacional, identificando las formas como se articulan entre sí estos espacios en su investigación sobre “Circuitos migratorios en el occidente de México” en la década de los ochenta del siglo pasado.

Para Durand, los circuitos son conformados por las conexiones entre entidades expulsoras de migrantes y las entidades de destino, tal como sucede en la región del Occidente de México, la cual integra los estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Colima (Unikel, 1978 en Durand, 1986). El flujo migratorio de estos estados tiene gran alcance en la configuración de circuitos internacionales con destino a Estados Unidos y en la migración interna especialmente hacia la Ciudad de México (Durand, 1986).

En los circuitos de occidente, identificados y estudiados por Durand (1986), se encontró que un importante dinamizador, desde la dimensión estructural, fue el inicio de la modernización de los medios de transporte y comunicación. La amplia

red del ferrocarril que se construyó en el periodo porfirista ofreció mejores condiciones de viaje, por ejemplo, el trayecto se tornó más rápido, más seguro y relativamente a mejores costos (1986: 51). En el ámbito de las relaciones sociales “se redujeron los costos psicológicos”, pues se podía mantener más fácilmente contacto con la familia a pesar del desplazamiento (Coatsworth 1984:65 en Durand, 1986). Además, hubo otra gran ventaja, las compañías ferrocarrileras construyeron una buena parte de la red telegráfica (Durand, 1986:66), lo que impactó en la forma como hacían llegar dinero a las familias que se quedaban en los lugares de origen (Durand, 1986: 52).

El medio rural, las grandes ciudades y los puntos de destino en Estados Unidos son los nodos que parecen estar presentes en la conformación de circuitos. En el caso del estudio de Durand, analizó como punto de origen cuatro localidades de Guadalajara, dos rurales: Altamira y Chamitlán; y dos urbano industriales: Santiago, un pueblo obrero y San Marcos, un barrio de corte popular, se encontró que “numerosas familias de los barrios populares de Guadalajara son al mismo tiempo inmigrantes a la ciudad y participan del mercado de trabajo urbano local, [mientras] mantienen estrechos vínculos con sus comunidades rurales de origen y aportan trabajadores a Estados Unidos” (Durand, 1986: 59).

Guadalajara es la fábrica más grande de América Latina, no solamente cuenta con una fuerte estructura industrial en la producción de zapatos, también hay producción de ropa, joyería y alimentos, entre otros. El soporte de esta producción son la mano de obra y el financiamiento, ambos tienen una estrecha relación con el proceso migratorio. La mano de obra se consigue generalmente a través de familiares provenientes de zonas rurales, mientras que la forma de obtener financiamiento para comprar las máquinas necesarias en la implementación de talleres es migrando hacia los Estados Unidos. Sin embargo, no es la ciudad el eje que soporta los circuitos migratorios, más bien está “entrecruzada” por una “red de relaciones migratorias que están ya formadas y definidas en el medio rural de occidente [...] Las carreras migratorias que se inician en la ciudad en muchos

casos se insertan y dependen de circuitos pueblerinos. De este modo se realiza una especie de triangulación entre el pueblo, la ciudad y los lugares de destino en los Estados Unidos” (Durand, 1986: 59-60).

Esta dinámica origen-campo-ciudad-destino-Estados Unidos, también está presente en el circuito migratorio forjado a lo largo de sesenta años por una familia extensa del Altiplano Potosino que fue estudiada por Carlos Alberto Roque (2015)

En la zona de la Mixteca poblana, Rivera (2007) identificó un circuito migratorio configurado entre Mixteca-Nueva York-Mixteca. Algunas condicionantes que se encontraron en su configuración y dinámica son 1) la continuidad en la movilidad interna de la zona y el flujo internacional hacia Estados Unidos a partir de Programa Bracero; 2) la situación precaria en la agricultura debido a la pobreza de la tierra y la falta de políticas públicas de apoyo y finalmente 3) el engranaje de redes sociales entendidas como “como articulaciones históricas, espaciales y también subjetivas” (Rivera, 2007: 173), para ello utiliza “tanto el concepto de red como el de circuito, dos dimensiones de análisis articuladoras que permiten entender flujos de personas, de dinero, de bienes simbólicos e imaginarios, y en esa dinámica la conformación de espacios físicos, de lugares simbólicos, de territorios emergentes y, finalmente, de campos transnacionales que contienen y expresan esas complejidades locales-globales en tiempos históricos largos” (Rivera, 2007: 173).

La conformación del circuito migratorio Mixteca-Nueva York-Mixteca puede ser comprendida a través de tres etapas. La primera se caracteriza por una migración intrarregional donde los ingenios azucareros representaron una importante atracción laboral, específicamente el ingenio de Atzingo, ubicado en el municipio de Izúcar de Matamoros en Puebla. Otros espacios que atrajeron mano de obra fueron las fincas de café, plátano y cítricos. Estos espacios representaban fuentes laborales, principal motivo de la migración, para hombres y mujeres quienes ocasionalmente se desplazaban con la familia o solo con el hijo mayor (Rivera,

2007: 173-174). Los vínculos son un importante elemento para tener en cuenta cuando se trata de estudiar redes. En el caso del circuito del área de la Mixteca se mantuvieron gracias a múltiples factores, a) el retorno después de al menos seis meses en tiempo de cosecha, b) la familia extensa que permanecía en las comunidades y c) la siembra y cosecha de sus propias tierras.

La segunda etapa se caracterizó por la migración hacia espacios urbanos, especialmente a la Ciudad de México y el cambio de residencia permanente, lo que transformó los paisajes tanto en la zona de expulsión como en la de recepción. Otras particularidades de esta fase fue la integración de mujeres solteras en la migración, ellas buscaban espacios laborales en el servicio doméstico.

Las redes jugaron un papel importante en esta fase, pues fueron un medio para conseguir empleos. Aspectos socioculturales fueron relevantes a la hora de fortalecer los vínculos los cuales se mantuvieron debido a la relevancia que les dieron a las fiestas patronales, a festividades religiosas, a compadrazgos y a la familia extensa que aún residía en la comunidad.

En la tercera fase, Rivera (2007) señala que fueron las grandes crisis agrícolas en México y el programa bracero acontecimientos que estimularon considerablemente la migración internacional, los mixtecos comenzaron a migrar hacia Estados Unidos, especialmente a California y Nueva York. Al igual que otros especialistas (Durand 1986, Kremer 2016), Rivera (2007) encontró que la solidaridad entre migrantes constituyó un mecanismo eficiente para el aumentar el desplazamiento de migrantes. En la fase de inicio de la migración se requería contar con ciertos recursos económicos para el viaje y los gastos antes de la contratación y la paga, quienes ya se encontraban trabajando reunían el dinero necesario a partir de cuotas semanales para poder financiar a otros migrantes, quienes al integrarse también colaboraban con parte de sus ingresos para apoyar a otros. Las dinámicas tuvieron una duración de tres años aproximadamente. Posteriormente, en las comunidades de origen se organizaban “tandas”, una

especie de caja de ahorro basada en la confianza de los integrantes, para reunir el dinero necesario.

Por otra parte, los coyotes y polleros también tuvieron una función sustancial en el fortalecimiento de las redes al conectar personas entre la mixteca y Estados Unidos. Estas personas, que la autora llama conectores, se encargaban de los traslados hacia Estados Unidos y gozaron de prestigio sobre todo por “no haber dejado a nadie en el cruce y de garantizar el paso y la entrega hasta la ciudad convenida” (Rivera, 2007: 185-187).

III.2.3 Redes Sociales. La articulación del individuo con la sociedad

El concepto de redes sociales ha sido pensado de maneras diversas. En forma de capital social es uno de los elementos que utiliza Bourdieu en su análisis de clases sociales y se refiere a la “red personal de amigos y contactos” que los individuos se procuran a lo largo de sus vidas en relación con su posición en la sociedad (Giddens, 2009: 493). La red social personal también es entendida como “la suma de todas las relaciones que un individuo percibe como significativas o define como diferenciadas de la masa anónima de la sociedad (Sluzki, 1993 en Liliana Kremer, 2016: 38).

Otros se han concentrado en las redes mediadas por los avances tecnológicos en información, específicamente por internet, siendo estos elementos los ejes de la “estructura organizativa” de la “sociedad red” contemporánea de Manuel Castell (Giddens, 2009).

En los estudios sobre migración internacional, “las redes sociales se entienden como vínculos que conectan a migrantes, ex migrantes y no migrantes entre las áreas de origen y de destino a través de relaciones familiares, de amistad o por compartir una comunidad de origen” (Liliana Kremer, 2016: 38-39).

Desde la perspectiva transnacional en los estudios migratorios, “las redes son sistemas abiertos -heterogeneidades organizadas- a través de las cuales se produce un intercambio dinámico: sirven para incrementar las relaciones, para apoyarse contenerse y ser contenido, articular, son conexiones que permiten conocimientos que surgen del intercambio” (Liliana Kremer, 2016: 38). El concepto de redes sociales está íntimamente ligado al de circuito migratorio, la articulación de ambos conceptos permite analizar la circulación de personas, valoraciones simbólicas y dinero entre otros elementos, (Rivera, 2007: 173) De los estudios migratorios sabemos que los vínculos entre migrantes y sus lugares de origen no desaparecen, ni con el tiempo ni con la distancia transfronteriza, por el contrario, se fortalecen gracias a la circulación de personas, bienes económicos y simbólicos.

El común de estas concepciones es que se trata de observar y analizar los vínculos y conexiones que establecen individuos u organizaciones y cuál es el efecto de ello. Estudiar entonces las situaciones y no precisamente a los individuos, señalaría Randall Collins, nos permite entender a un nivel micro cómo y qué motiva a los sujetos a conectarse entre sí.

Randall Collins estudió durante muchos años una red especializada, la red de los grandes filósofos, de sus discípulos y de las ideas, todo ello durante un largo periodo de tiempo, los resultados están publicados en su obra: *The Sociology of Philosophies* (1998). En este estudio, Collins da cuenta de las múltiples propiedades de las redes, por ejemplo, la capacidad de estas, a través de las interacciones interpersonales, en la construcción de bienes simbólicos o la generación de nuevas ideas. También encontró que poseen la cualidad de generar su propia estructura, en el caso de su red de intelectuales, había una clara estructura horizontal donde se vinculaban más estrechamente aquellos pensadores con el mismo “prestigio y reputación” y como perdían fuerza esos vínculos a medida que los pensadores gozaban de menor prestigio. La reputación y prestigio, en la sociología de Bourdieu (2001), son elementos que constituyen un

capital incorporado en un periodo de largo plazo y que puede constituir capital simbólico.

La posición de los pensadores en la red estudiada por Collins (1998) dependía de la fuerza que tomarán sus ideas, de los discípulos que las siguieran y del éxito que tuvieran sus discípulos: “cuanto mas importante sea un pensador -o pensadora- más probable es que fuera discípulo de uno o más maestros de alto nivel... los pensadores de segundo nivel tienen menos vínculos directos e indirectos con los principales; y los pensadores menores menos aún” (Collins, 2009: 256). De este modo la estructura de la red está construida por una dimensión horizontal y otra vertical.

Encontró también que la importancia de las ideas o de ciertos símbolos no provenía de las ideas mismas, sino que “era el fruto del trabajo de la red en su conjunto” (Collins, 2009: 257). Asimismo, menciona que en la estructura de la red había formas diversas de participar, aquellos que eran simples seguidores y aquellos que rompían con las ideas de sus maestros para formular las propias.

Otro punto de vista es observar como la socialización construye redes sociales personales a través de las cuales es posible resolver situaciones que idóneamente dependen del ámbito de las instituciones, pero cuando esto no sucede se tienen entonces instituciones con falta de solidez. Esto es, las interacciones que se dan al interior de las redes generan prácticas que pueden sustituir al Estado como señala Birdat:

Si los actores encuentran un empleo por otros medios antes que, por las instituciones encargadas de ello, si tener contactos funciona paralelamente a los procedimientos de evaluación, si es posible movilizar un lazo personal para acceder a un organismo, entonces de hecho las instituciones, las leyes y las organizaciones no son las únicas instancias reguladoras. (Birdat, 2009: 203)

Por otra parte, para operacionalizar el concepto de red, Requena (1989) propone observar la estructura y la morfología de la red. En la estructura la posición del actor es una de las principales consideraciones a tenerse en cuenta, para ello recurre a la estructura topológica de los grafos. Al contrario de Collins (2009), Requena (1989) asegura que no existen posiciones equivalentes en las redes y la posición de los actores determina su posibilidad de acción. Por otra parte, al referirse a la morfología, destaca cuatro elementos: a) El anclaje, se refiere a la utilidad de determinar un punto de localización, un actor, a partir del cual se genera la red; b) la accesibilidad, “esta se puede definir rigurosamente como la fuerza con la cual el comportamiento de un actor está influenciado por sus relaciones con los otros”; c) la densidad, se refiere a la cantidad de vínculos que construyen una red y d) el rango, este toma en cuenta los vínculos directos con el actor, es decir donde no haya intermediarios (Requena, 1989: 141-143).

En el estudio de las redes sociales informales la mirada se pone en un nivel micro, en una situación donde en las interacciones “se desarrolla la acción y el escenario de los actores sociales. Si existe agencia en la vida social, aquí mora” señala Collins, (2009: 17). Sin embargo, habría que considerar que la agencia también es estructurada, a través de un proceso muy complejo de incorporación y exteriorización de pautas sociales que propone Bourdieu (2007) y que trataremos más adelante.

III.3 Cultura (Campo, habitus y capitales)

En su concepción más básica, la noción de cultura se define como “el resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos, así como, el conjunto de modos de vida y de costumbres de una época o grupo social” (Mónica Szurmuk 2009: 71). La cultura entonces, en este sentido, es lo opuesto a la naturaleza porque es construida por el ser humano.

En las ciencias sociales, la noción de “cultura” ha sido central especialmente desde la antropología donde ha sido definida de múltiples formas, como: “un conjunto de conocimientos, creencias, artes, éticas, leyes, costumbres, y cualquiera de las otras capacidades y costumbres adquiridas por los miembros de cierta sociedad, sistema de modos de vida, sistema de ideas, sistemas de significados y símbolos, etc.” (Hirai, 2009: 50).

Durante largo tiempo, hasta las últimas décadas del siglo XX, la “cultura” fue “naturalmente” asociada con la gente y el espacio, esto es, habitualmente, en las densas descripciones etnográficas clásicas, se conceptualizaba la “cultura” como

un sistema de modos de vida, de ideas o de significado y símbolos que comparten personas que viven en ciertos espacios y que tienen límites precisos con el exterior, y por lo tanto, se entiende que en cada uno de estos espacios discontinuos, que se conceptualizan como aldeas, comunidades locales, sociedades y naciones, existe una cultura distinta a la cultura de otros espacios. (Clifford, 1999; Grupta y Ferguson, 1997 en Hirai, 2009: 51)

La “discontinuidad” del espacio no permitía comprender las dificultades de las primeras concepciones que señalaban el estudio “objetivo” del “otro”, de los “nativos” que vivían “allá” y quienes los estudiaban vivían “aquí”, “nosotros y ellos”. También se intentó entender las relaciones entre espacios y culturas en términos ‘folclórico/urbano’, ‘tradicional/moderno’, ‘pequeña tradición/gran tradición’ (Redfiel, 1941, 1950 en Hirai, 2009: 52).

Uno de los autores contemporáneos que relacionó la cultura con las formas simbólicas, a partir de trabajos sociológicos, es Clifford Geertz (2006), en “*The interpretation of Cultures*”¹². Geertz “creyendo con Max Weber, que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, [consideró] que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en

¹² Publicado por primera vez en 1973.

busca de significaciones. Lo que [buscó] es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie” (2006: 20). En este sentido, al analizar la cultura no se esperan predicciones, sino explicaciones.

Según Thompson (1993), quien es afín a la Teoría Crítica, Geertz superó la concepción descriptiva de la cultura, una de las vertientes de la antropología. Sin embargo, la noción de Geertz (2006) tiene múltiples dificultades, entre ellas, “no consigue prestar suficiente atención a los problemas del poder y el conflicto, y de manera general, a los contextos sociales estructurados, en los cuales, se producen, transmiten y reciben los fenómenos culturales” (Thompson, 1993: 201). Para superar esa dificultad, Thompson (1993) formula una *concepción estructural de la cultura*, donde señala que

el *análisis cultural* es el estudio de las formas simbólicas -es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos- en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas. (Thompson, 1993: 203)

El sello distintivo de Thompson (1993) fue destacar el papel central de los medios masivos de comunicación en la cultura “como un rasgo constitutivo fundamental de las sociedades modernas” y en este sentido redimensionó la noción de “ideología” ubicándola como “parte de la circulación extendida de las formas simbólicas producidas por el carácter mediado de la cultura moderna” (Thompson, 1993).

En 1997, Clifford Geertz publicó su obra *Routes: Travel and translation in the Late Twentieth Century* ¹³, en este plantea el concepto de “cultura viajera”, esto es, entender la cultura como un “viaje” que consiste en dos modos de definir al sujeto de estudio dentro de contextos amplios en que varios sitios están interconectados “residencia-en-viaje y viaje-en-residencia” (Hirai, 2009: 58).

¹³ En 1999, se publicó una versión en español con el título Itinerarios Transculturales

Geertz (1999) relata la historia de la familia Moe, un grupo de intérpretes veteranos originarios de Hawaii que tocaban la guitarra hawaiana, cantaban y bailaban. Los Moe eran considerados lo más cercano a la música “tradicional” hawaiana. Sin embargo, resulta problemático comprender desde que lugar la música es “tradicional”. El grupo de músicos había estado en “movimiento” durante cincuenta y seis años, viajaron por todos los continentes realizando presentaciones “exóticas” y en circuitos hoteleros tocando música pop, casi sin volver a Hawaii. Ya octogenarios regresaron a Hawaii donde se impulsaba la “revitalización” de la música “auténtica”. Así que se encuentran ya más estables en Hawaii componiendo música “auténtica” de las dos primeras décadas del siglo XX. Luego, se hace varias preguntas, entre estas “¿De qué modo resguardaban su condición de hawaianos en constante interacción con diferentes culturas, músicas y tradiciones de danza (influencias que ellos incorporaban en sus actuaciones si les resultaba necesario)? ¿Cómo preservaron e inventaron un sentido de "hogar" hawaiano durante cincuenta y seis años en ambientes transitorios, híbridos? Y ¿cómo, en la actualidad, se recicla su música en la continua invención de la autenticidad hawaiana?” (Geertz, 1999: 40). Esta es una historia que retrata el análisis de residencia-en-viaje.

La residencia-en-viaje habla de los “modos en que la gente deja el hogar y regresa” (Geertz, 1999: 42). Se mueven entre varios sitios, pero ¿qué pasa cuando las personas se limitan a un lugar? ¿se puede decir que su identidad y sus prácticas culturales son “localizadas”? Geertz, emplea la noción de viaje-en-residencia como una forma de observar a quienes aún con la ausencia de movimiento, por una decisión o personal o presionados para ello, están insertos en “sitios atravesados por turistas, por tuberías de petróleo, por mercancías occidentales, por señales de radio y televisión” (Geertz, 1999: 42). Todo ello permea en la construcción de sus prácticas culturales e identidades, en este sentido, en la noción de viaje-en-residencia lo que se pretende subrayar es la extendida interconexión que caracteriza a la sociedad contemporánea.

En cambio, para Yúdice (2008) existe otra forma de tratar a la cultura, esta es como “recurso”. Como Geertz (2006), Yúdice encuentra al momento histórico como un factor primordial en el abordaje teórico. Sin embargo, toma en cuenta las estrategias que desde las organizaciones internacionales sobre cultura, permean en las prácticas cotidianas. En este sentido, su enfoque analítico de la cultura como “recurso” se refiere a que es

mucho más que mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buen aparte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcación de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la cultura (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión. (Yúdice, 2008: 13)

Por ello, Yúdice (2008) trae al campo analítico la categoría de *ciudadanía cultural*, esto es, el ejercicio de los derechos culturales que contemplan, entre otros, “la libertad de participar en la actividad cultural, hablar en el idioma de elección, enseñar a sus hijos la lengua y la cultura propias e identificarse con las comunidades culturales elegidas” (Grupo de Friburgo, 1996 en Yúdice 2008: 36).

Precisamente, la documentación realizada por Cruzvillegas (2016) sobre grupos sonideros en la Ciudad de México, desde la perspectiva de los derechos culturales, es un ejemplo de ello. Ser “sonidero” es una práctica cultural urbana muy reciente, consiste en el hecho de organizar y amenizar bailes callejeros a partir de un equipo de sonido. El “sonidero” es el *DJ* o mezclador que selecciona, mezcla y presenta la música con la que se animan los bailes, cada uno de los sonideros se distingue por esa selección y mezcla, así como por la particular entonación de su voz al presentar la música y enviar saludos al público.

En 2009, Cruzvillegas escribió un artículo que tituló *Sonideros y Seudosonideros*, en este señaló que la cultura del sonidero estaba intrínsecamente ligada a un origen tanto de familia sonidera como de barrio popular urbano. Al origen se

sumaba la forma de hablar y presentar piezas musicales de cumbia. Ser sonidero, significa entonces, la “creación y ejercicio de una identidad cultural urbana” (Cruzvillegas, 2016: 11).

A la inconsistencia con estas propiedades, el autor cuestionó la “autenticidad” del Sonido Changorama, un proyecto que no emergió de la calle o del barrio, sino de una “*sociabilité* de la cultura *underground*”. El Sonido Changorama agrupaba a un colectivo de diseñadores y artistas que tenían como líder al escritor Zaratrustra Vázquez, quien además producía un programa de radio en una universidad privada, la Universidad Iberoamericana, precisamente a ellos se refería cuando hablaba de “seudosonideros”. Sin embargo, años después, el propio Cruzvillegas (2016) reconsideró la idea de la “autenticidad”, señalando que “seudosonideros” no es un término que actualmente describa de forma adecuada al proyecto Changorama, puesto que el simple hecho de asumirse como sonidero y apropiarse de la cultura es suficiente para incluirte dentro de esa cultura” (2016: 37-38). Entonces, para este caso, podemos preguntarnos ¿Son las prácticas culturales las que están institucionalizándose o son las políticas públicas las que permean en las prácticas culturales?

Por otra parte, la obra de Pierre Bourdieu (1930-2002) ha sido una de las más destacadas por su influencia en la sociología contemporánea. El sociólogo francés ubicó su obra en el campo del *constructivismo/estructuralista*, perspectiva que definió de la siguiente manera

Por estructuralismo o estructuralista quiero decir que existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o coaccionar sus prácticas o sus representaciones. Por constructivismo quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo *campo* y *grupos*, especialmente de los que se llaman *clases sociales*. (Bourdieu, 2000a: 127)

Con ello buscó un equilibrio entre el *objetivismo* y el *subjetivismo*, es decir, la explicación de la organización de lo social desde un punto que no sean los extremos de la estructura y el individuo, para él “es necesario retornar a la práctica, ámbito de la dialéctica del *opus operatum* y del *modos operandi*, de los productos objetivados y de los productos incorporados a la práctica histórica, de las estructuras y de los *habitus*” (Bourdieu, 2007: 85-86). El paradigma *constructivista*, “busca superar a la vez el “sociologismo” de Emilio Durkheim, que valoriza lo colectivo a expensas de lo individual, y el “individualismo metodológico” que valoriza al individuo a expensas de lo colectivo y estructural (Giménez, s/f).

Junto al *habitus*, las nociones de *espacio social* y *campo de poder* son sus conceptos más destacados. La noción de *espacio* permite ubicar a los individuos, o a grupos, en una posición al interior de ese espacio social o sociedad, la posición esta determinada por diferencias que se asientan en una “estructura de la distribución de las formas de poder o de las especies de capital eficientes en el universo social considerado y que por lo tanto varían según los lugares y los momentos” (Bourdieu, 1997: 48-49). Tal estructura “no es inmutable”, las posiciones al interior de esta pueden conservarse o transformarse, de modo que, continúa Bourdieu, todo ello describe el

espacio social global como un *campo*, es decir, a la vez como un campo de fuerza, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en el, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar la estructura. (Bourdieu, 1997: 49)

Este concepto ha sido recuperado en el ámbito de los estudios migratorios. Levit y Schiller, utilizando la noción de Bourdieu acerca del *campo*, el cual define como una red de relaciones sociales que son estructuradas por el poder y al mismo tiempo por individuos que luchan por mantener sus posiciones en dicho espacio. Las especialistas propusieron una definición de campo social pero que funcionara en la investigación del fenómeno migratorio transnacional, de este modo, lo

definieron como: “Un conjunto de múltiples redes entrelazadas, a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos [...] los campos sociales transnacionales conectan a los actores a través de relaciones directas e indirectas vía fronteras” (2006: 198). Este concepto es considerado por las estudiosas como “una poderosa herramienta” que puede dar cuenta de la gran diversidad de relaciones entre quienes migran y quienes se quedan.

Continuando con Bourdieu, al interior del campo, los individuos se mueven y se relacionan con un “sentido práctico” como *habitus*. Para él, la historia es sumamente relevante. A través de la historia individual y colectiva, el individuo primero incorpora *percepciones, pensamientos, acciones y apreciaciones* que posteriormente exterioriza, alguna veces de manera inconsciente y otras de manera reflexiva, “la historia en el cuerpo, la historia en las cosas”, en otras palabras, “las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas [...] Se trata del doble movimiento, ya expresado otrora por Jean-Paul Sartre, de ‘interiorización de la exterioridad’ y ‘exteriorización de la interioridad’” (Giménez, s/f). Bourdieu (2000) plasma estas ideas en su concepto de *habitus*

Como un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos objetivamente “reguladas y regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas. (Bourdieu, 2007: 86)

Más adelante, continúa explicando

El *habitus* no es difícil de pensar sino en la medida en que uno permanezca confinado a las alternativas ordinarias, que él apunta a superar, del determinismo y de la libertad, del condicionamiento de y la creatividad, de la conciencia y del inconsciente o del individuo y de la sociedad. Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada) unos productos -pensamientos, percepciones, expresiones,

acciones- que siempre tienen como límite las condiciones situadas histórica y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales. (Bourdieu, 2007: 90)

Por otra parte, dado que al interior del campo los individuos o grupo buscan mantener su posición se requieren ciertos recursos, los cuales toman forma de *capital*. “El capital es trabajo acumulado”, puede estar en forma material o incorporada, este permite que “los juegos de intercambio de la vida social, en especial de la vida económica, no discurren como simples juegos de azar” (Bourdieu, 2001: 131). Existen varias formas de capital: económico, social, cultural y simbólico. Al hablar de capital económico, se habla de dinero, para Bourdieu, es el que más poder en cuanto a dominación de los otros.

En cambio, el capital cultural es más complejo, puede presentarse de tres maneras distintas, incorporado, objetivado e institucionalizado. El capital cultural incorporado se adquiere durante largos periodos de tiempo de manera inadvertida, inconsciente. Se precisa el trabajo del individuo, por ello su acumulación esta relacionada con la capacidad de quien la incorpora, no puede ser simplemente tomada del otro, sino que es necesario una responsabilidad de *interiorización*, transita del “tener” al “ser”, esta completamente integrada al cuerpo construyendo el *habitus*. Puede transformarse en capital simbólico, altamente efectivo derivado de su lógica de transmisión, o en económico, cuando se posee un gran capital, cuando el capital incorporado es considerado como “algo especial”, se torna entonces en “valor de escasez” lo que implica la posibilidad de obtención de beneficios inesperados. (Bourdieu, 2001: 139-142).

En cuanto al capital cultural objetivado, una de sus propiedades es que, a diferencia del capital incorporado, este puede ser transferible, pero solamente “a través de un soporte físico (por ejemplo, escritos, pinturas, monumentos, instrumentos, etc.)”, es una transferencia de “propiedad legal”. Sin embargo, una apropiación real requiere un capital incorporado -simbólico- que revele la

capacidad de comprender el disfrute o el uso de un bien cultural, es decir, solo a través de un capital incorporado que ha sido dominado y es utilizado para obtener beneficios (Bourdieu, 2001: 144-145).

El capital cultural institucionalizado, se refiere a los títulos legitimados por instituciones educativas. Existe una distancia entre el conocimiento autodidacta y aquel que se obtiene en una institución formal, esta distancia se desplaza de manera positiva hacia el poseedor de un título académico, toma forma de *garantía* y *valor duradero* del conocimiento, de esta manera el capital cultural es “institucionalizado” (Bourdieu: 2001: 146).

III.4 Configuración del circuito cultural transnacional

Partiendo de la anterior revisión de teorías y conceptos que intentan dar sustento a esta tesis, propongo una actualización de la noción “circuito migratorio” hacia la noción de circuito cultural transnacional. Como se mostró anteriormente, el proceso migratorio es un fenómeno con más de un siglo de duración, aunque actualmente las estadísticas en materia de migración no muestran el dinamismo de algunas décadas atrás, la presencia de personas, elementos y prácticas culturales de origen mexicano está altamente marcada en Estados Unidos, precisamente, por esa larga historia que lo une con México. Además, a esta historia entre ambos países, habría que agregar una de las particularidades del actual momento histórico, me refiero, la veloz y extendida interconexión a través de nuevas tecnologías de comunicación.

Lo que quiero decir, es que se ha utilizado la noción circuito migratorio como una dimensión analítica para observar el flujo de personas, signos, símbolos, prácticas y más, a través de fronteras nacionales o internacionales, pero, sobre todo, se ha subrayado que los procesos en los puntos de origen y destino no son independientes entre sí, por el contrario, en palabras de Durand (1986), son indisolubles. Asimismo, considero que es posible utilizar esta dimensión analítica

actualizada a circuito cultural para observar la circulación de una práctica cultural, específicamente musical, la cual, aunque no viaja necesariamente sobre los hombros de migrantes, sí se sustenta en un fenómeno migratorio de largo plazo que ha permitido que individuos de origen mexicano en otros países se identifiquen con una práctica cultural que les significa sus orígenes. Entonces, al analizar la cultura trato de entender los significados que otorgan los sujetos a elementos y prácticas culturales.

Tomo también, el concepto de *figuración* de Norbert Elias (2008), para dar a entender que el circuito cultural es un proceso, es decir, un “modelo cambiante”, que esta estructurado o conformado por un entramado de individuos o “jugadores” que utilizan todos sus recursos personales para interrelacionarse entre sí. Estos recursos son, para Elias, “el intelecto, toda su persona, todo su hacer y todas sus omisiones”. Sin embargo, Bourdieu (2001) desarrolla con mayor amplitud y precisión estas particularidades de los individuos y las nombra capitales. Las diferentes formas de capital, cultural, social y simbólico al incorporarse primero y posteriormente exteriorizarse constituyen el habitus o “sentido práctico”. Tanto en la perspectiva de Bourdieu (2001), como en la de Elias (2008), las interrelaciones no son siempre conciliadoras, de hecho, constantemente hay una lucha de poder en la primera y tensiones, cuando menos, en la segunda.

A lo anterior, es decir a la configuración del circuito cultural, agrego la noción “transnacional”, para subrayar que en este circuito existe en los sujetos una “simultaneidad” (Levitt & Glick Schiller, 2004) en la apropiación de elementos culturales de distintas sociedades. Como resultado, considero que es posible analizar un fenómeno de expansión de circularidad musical desde la perspectiva de la configuración de un circuito cultural transnacional.

Capítulo IV. ¡Seguir al fandango!

Este trabajo plantea la configuración de un circuito cultural transnacional a partir de prácticas musicales del son jarocho y su fiesta, el fandango, como el acto social donde se expresa. En esta investigación de tipo cualitativo, parto del método etnográfico, a partir del cual se obtuvieron datos en dos etapas, por un lado, a través del trabajo de campo en distintos escenarios que tuvieron en común la presencia la música estudiada, principalmente en la celebración de Fandangos y en la organización de talleres de zapateado y versada, pero también en congresos, conciertos, presentaciones de libros y en las redes sociales. En una segunda etapa, se realizaron entrevistas a personas residentes en México y en Estados Unidos.

IV. 1 El procedimiento teórico

Para comprender este proceso social, desde el inicio, se tomó en cuenta el campo teórico de los estudios migratorios. Se consideró así porque a partir de la primera exploración, encontré una amplia presencia de esta expresión cultural en las ciudades de San Diego, Santana y Los Angeles en California, Estados Unidos.



Fig. 1. California, E.U.

Estas ciudades se encuentran alineadas sobre el mar, justo en el límite fronterizo con el estado de Baja California, México. Dada la vecindad con México, California es una de las entidades estadounidenses con mayor población de origen mexicano. El primer supuesto consideraba que la presencia del son y el fandango jarochos en Estados Unidos tenía como factor preponderante el desplazamiento

migratorio de población veracruzana dado que en esta entidad se consolidó esta expresión cultural. Sin embargo, muy pronto fue descartado ante las estadísticas que demostraban que el estado de Veracruz no tuvo participación de la migración masiva. Su emergencia migratoria sucedió después del año 2000, por lo tanto, los actores que se identifican con esta práctica en Estados Unidos no tienen una relación decisiva con la entidad, aunque sí con la migración de otros estados de México, de pasadas fases migratorias y de perfiles migratorios distintos. Ante el hecho, de que el son jarocho se sitúa como un género musical mexicano de tradición oral se descartó también la vía de transporte de la industria musical, si bien es cierto, que actualmente es posible y con relativa facilidad encontrar discos compactos en tiendas musicales o en formatos digitales, en realidad esta vía tiende a propiciar una modalidad de acceso global a través de nuevas tecnologías de información, pero el tener acceso, por sí solo, no necesariamente implica la identificación o consumo musical por parte de los individuos, se requieren otros elementos socioculturales.

En este sentido, los estudios migratorios seguían siendo pertinentes como marco teórico. Para la expansión de esta música y su arraigo en otros territorios, éstos debían contener un sustrato fértil para que sucediera dicho proceso. Del campo teórico de los estudios migratorios, la perspectiva transnacional, permite observar fenómenos en territorios distantes pero como una unidad, de esta forma las ciudades destino y las de origen ya no son estudiadas de manera separada como si los fenómenos en una y en otra no tuvieran relación, además los múltiples estudios han mostrado que en el campo cultural, ni la distancia, ni el tiempo han logrado desvanecer el arraigo con sus comunidades de origen, por el contrario, los contextos migratorios tienden a remarcar la alteridad y con ello los valores culturales no solamente no se disipan ante el “otro” sino se refuerzan. Esto coincidía con las primeras observaciones, sobre todo de la exploración en internet, de estas prácticas en Estados Unidos, en realidad es fácil ubicar en las distintas redes sociales a quien se identifica con esta práctica, son muy activos y constantemente interactúan entre ellos. Lo que llamó mi atención fue el uso

bilingüe en el espacio de la interacción cotidiana, es decir, en sus publicaciones y mensajes que se envían constantemente a través de las redes sociales, en esta dimensión prefieren el uso del inglés, mientras que en la dimensión de la música es el español el que predomina. Hablan en inglés y cantan en español.

La conexión e interacción, es decir la circularidad de elementos culturales, que se expresaban no solamente a través de la comunicación en redes digitales, sino en la documentación visual que ofrecían a partir de fotografías y videos, de sus viajes y encuentros tanto en México como Estados Unidos, me llevó a la dimensión analítica de circuito migratorio, esta categoría articulada con la de redes definida como “sistema abierto -heterogeneidades organizadas” permite observar el flujo de personas, signos, símbolos, ideas, emociones y prácticas entre territorios distantes pero conectados, precisamente por los flujos a lo largo del tiempo y de los espacios. Esta categoría de circuito fue pensada para superar el análisis dicotómico origen/destino, campo/ciudad en los movimientos migratorios de personas y con estas todo su bagaje cultural, pero en el caso de esta investigación no se trata de migraciones actuales, se trata del movimiento de una expresión musical que está circulando y llegando a otros territorios, por lo tanto planteo un giro metodológico al priorizar en un primer momento el movimiento de la música, pero tomando en cuenta que el movimiento de personas, el fenómeno migratorio entre México y Estados Unidos, es un proceso histórico y masivo. En este sentido, el circuito que aquí se analiza es un fenómeno cultural con un dinamismo actual alojado en un proceso migratorio histórico.

He utilizado también el concepto de configuración, que devine del término figuración de Norbert Elias (2008), para subrayar que el circuito es “un modelo cambiante” y que se estructura, además de los largos periodos de tiempo, por un entramado de individuos o “jugadores” que Elias explica utilizan sus recursos personales en las interrelaciones cotidianas. Bourdieu, también se interesó por los “recursos personales” de los individuos, pero fue más lejos que Elias, desarrolló ampliamente la relación entre la historia del individuo y la estructura social,

explicando que las formas sociales se interiorizan, no siempre de la misma manera, sino están relacionadas con lo que llama “capital”, que puede tener múltiples formas, social, simbólico, económico y cultural. Una vez interiorizadas esas formas sociales hay un proceso de exteriorización esto es un “sentido práctico” o “habitus” que definió como “un sistema de esquemas *adquiridos con la experiencia* por lo tanto variables según los lugares y los momentos. Este ‘*sens du jeu*’ (sentido del juego) es lo que permite engendrar una infinidad de ‘golpes’ adaptados a la infinidad de situaciones (2000a: 22).

Por otra parte, para esta investigación era importante saber cuáles son los recursos o capitales con los cuales se mueven los distintos actores que conforman la red del circuito, porque a partir de estos capitales toman decisiones, así que me interesé por conocer quiénes eran, qué relación tenían con el proceso migratorio, cómo y dónde fue su encuentro con el son jarocho y cómo expresaban esa identificación con la música jarocho. Las respuestas a estas preguntas me llevarían a comprender por qué actualmente hay un dinámico flujo de elementos culturales relacionados con el mundo jarocho y si estos efectivamente forman un circuito y en tal caso cuáles son los espacios que se conectan.

IV. 2 Etnografía multilocal

Como el enfoque está en la circularidad de la música y esta se mueve primero a través de la identificación de los actores y posteriormente a través de sus prácticas, debía seguir, observar, estudiar cómo se encontraban los actores con la expresión jarocho. Entonces, en lugar de aplicar “la observación y la participación etnográfica intensamente centrada sobre una localidad” prioricé el trabajo de campo hacia donde me llevara mi objeto de estudio, las prácticas y experiencias musicales, esta modalidad es la “etnografía multilocal”. Esta forma de hacer etnografía, según Marcus (2001) “se incorpora conscientemente en el sistema mundo, asociado actualmente con la ola de capital intelectual denominado posmoderno, y sale de los lugares y situaciones locales de la investigación

etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso” (2001: 111).

Como puede verse, el objeto de estudio mostró el camino hacia el método ¿cómo observar la circulación de una práctica musical si no es por los lugares o las personas donde circula? Sin embargo, este trabajo no tiene el propósito de mapear exhaustivamente los lugares, sino comprender cómo las prácticas y su experiencia son factores clave en la expansión y arraigo de la música. La táctica de la investigación multilocal es “seguir literalmente las conexiones, asociaciones y relaciones”, con ello se aporta al conocimiento del mundo de los sujetos, pero también al conocimiento de la organización de estructuración social contemporáneo.

Es probable que haya preocupación sobre el alcance y la calidad de la investigación cuando se aleja de la modalidad tradicional para buscar distintos espacios conectados. Efectivamente, Marcus (2001:114) reconoce que “las etnografías multilocales son inevitablemente el producto del conocimientos de varias intensidades y localidades”. Sin embargo, respecto a la preocupación de la pérdida de calidad, subraya que la esencia de la etnografía, esto es, “la función de traducción de un lenguaje o idioma cultural a otro” se mantiene. En este sentido, la investigación multilocal es útil cuando se trata de seguir, metáforas, historias, objetos y demás campos de estudio que la curiosidad científica pueda detectar, señala Marcus (2001), para este trabajo elegí seguir el fandango, la fiesta como el espacio social que cobija al son jarocho.

IV. 3 Observación participante. Los sitios de conexión y cómo me contacté con las participantes de las entrevistas

Taylor S.J., Bogdan R. (1987) señalan que la observación participante es el “ingrediente principal de la metodología cualitativa” (1987:31), esta implica, como los términos lo indican, observar y participar. Sin embargo, como los autores lo señalan, existe una paradoja, entre más se observa menos se participa y entre

más se participa menos se observa ¿cómo superarla?, otra desventaja de esta técnica es que no permite “retroceder en el tiempo para estudiar los hechos del pasado”, tampoco nos permite profundizar en las motivaciones o significados de determinadas prácticas.

IV. 3. 1 Los escenarios y el encuentro con las participantes

Como mencioné anteriormente, la etnografía multilocal implica seguir el fenómeno cultural. Yo debía seguir el fandango, de modo que el primer paso fue ubicar dónde había actividades relacionadas. A través de una exploración por internet encontré tres puntos principales, el sur y el centro de Veracruz, Ciudad de México y algunas ciudades en Estados Unidos que no identifiqué de inicio. Debido a la cercanía comencé por la Ciudad de México, busqué una vez más en internet, escribí en *google* “son jarocho en la ciudad de México”, el resultado fue una serie de noticias relacionadas con eventos culturales de la Secretaría de Cultura y entre éstos se encontraba el “4º. Encuentro de son jarocho. Fiesta de las jaranas y las tarimas” que se llevaría a cabo durante cuatro días, del 21 al 24 de abril de 2016. En el evento me percaté de la heterogeneidad de participantes de esta comunidad. Se destacaban conciertos, conferencias, presentaciones de libros, talleres y fandangos, todas las actividades gratuitas y quienes impartían estas actividades eran hombres y mujeres que pertenecían a agrupaciones profesionales, músicos del campo, colectivos urbanos, académicos, promotores culturales, de distintas generaciones y provenientes, principalmente, de varias localidades de Veracruz y de la Ciudad de México. Además, en los pasillos había ventas de distintos artículos relacionados con el son jarocho, entre los que encontré tesis digitalizadas, libros, ropa, instrumentos y discos compactos de distintas agrupaciones.

Acudir a este evento fue importante para la investigación. Sin embargo, en esta primera inmersión en el campo tuve dificultades para obtener datos a través de una comunicación directa con algunos participantes a los que me acerqué, pensé

en ellos porque estaban entre lo más populares en esa comunidad. Otros, que fueron un poco más accesibles y me dieron sus datos para una posible entrevista, no contestaron mis mensajes posteriores. En realidad, lo que experimenté fue apatía de su parte, pero esto me dio la pauta para cambiar el sector de la comunidad donde debía enfocarme y que ha sido central para esta investigación. No en los más famosos, no en las agrupaciones profesionales, no en los “VIP jarocho” como me comentaron algunos. También cambió la forma de intentar el *rapport* integrándome a algunos talleres. Considero que este panorama “desde lo alto del campanario” fue verdaderamente útil. Cabe mencionar que, hasta ese momento, mi relación con el mundo jarocho más allá de la línea comercial popularizada por la industria cinematográfica se limitaba a la escucha de algunos “sonecitos” provenientes de las grabaciones de campo que realizaba el etnomusicólogo Thomas Stanford, las cuales transmitían los sábados por las mañanas a través de la frecuencia de Radio Educación, en la década de los noventa. Este evento se ha realizado durante siete años consecutivos en el mes de abril. También asistí al 5º. encuentro en 2017. En 2019 se celebró el 7º. Encuentro. En la organización de estos encuentros, el director general y productor ejecutivo ha sido el promotor musical, Eduardo Lizalde Farías y el director artístico, Gilberto Gutiérrez Silva, el primero también es promotor del grupo Mono Blanco, el segundo es fundador y director de la misma agrupación, de la cual ya se ha mencionado su relevancia en la circulación de esta práctica.

En noviembre de 2016, asistí a algunas conferencias en el Primer Congreso de Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, pues como se recuerda la estrategia multilocal es seguir el fandango y en este congreso se presentaron algunas conferencias relacionadas con el son jarocho. En este congreso conocí a Edna Hernández, quien ha sido parte del mundo jaranero por muchos años y se autodefine como artista independiente y promotora intercultural, término que precisa a partir de su colaboración con artistas de pueblos originarios, pueblos indígenas y afrodescendientes, también conduce el programa en versión en línea Ventana Pública. Edna aportó valiosos datos a esta investigación.

Posteriormente, asistí al parque Revolución donde hace más de una década se llevan a cabo talleres diversos, de zapateado, versada, de ejecución de jarana y de otros instrumentos. Estos talleres, son posibles gracias a la organización ¡Qué siga el fandango! en la cual está al frente Miroslava Cruz. En este lugar, al contrario del primer encuentro en el CENART, Miroslava fue muy amable, a toda persona que llega le sonríe y la saluda. Las personas que acuden a los talleres del parque son muy diversas, jóvenes, sobre todo, pero también hay presencia de personas adultas. En una ocasión platicué con una mujer guatemalteca que participaba activamente en el zapateado, en otra, observé a tres jóvenes entre 20 y 25 años, de origen japonés¹⁴, grabando las dinámicas y participando de los talleres. Después de asistir en tres ocasiones y observar la dinámica de los talleres y los asistentes consideré profundizar en esta organización. Miroslava es una de las participantes en las entrevistas, me reuní con ella, en dos ocasiones. La primera en un pequeño local de comida en la Col. Santa María la Ribera, y la segunda en un restaurante en el Centro de Coyoacán.

En febrero de 2017 y 2018, acudí a la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan; Veracruz. Estas festividades son muy relevantes para la comunidad jaranera. Como se recordará a finales de setenta y inicios de los ochenta es que marcan el inicio del “Movimiento jaranero”. En el marco de esta fiesta, desde finales de la década de los setenta se lleva a cabo El Encuentro de Jaraneros. En 2019, se festejo la XL edición.

Mi primer fandango fue fronterizo. El 28 de mayo de 2016, crucé por la mañana la garita en la frontera Tijuana, México-San Ysidro, E.U.A. para asistir a mi primer fandango en San Diego, California. Para llegar al muro de acero donde coincide El Faro de Playas de Tijuana, se debe caminar aproximadamente tres kilómetros de

¹⁴ A lo largo de los últimos dos años, a través de las redes sociales, específicamente en el perfil de Makoto Sozumi, he visto como esos jóvenes se han ido involucrando más con esta práctica hasta formar el grupo de son jarocho, Los Laguitos, con el cual han viajado a su país y han vuelto, incluso han sido presentados en las comunidades veracruzanas.

sendero al interior del *Friendship Park*. En este parque se reúnen desde el 2008 “jaraneros” y “jaraneras” de distintas nacionalidades para realizar un fandango que “logre borrar las fronteras”. En este fandango se puede experimentar toda clase de emociones, es un ambiente festivo musical, simbólico y político donde se mezclan el orgullo hispano, la valoración de la libertad, la evocación al campo rural mexicano, la alusión a la “hermandad a pesar de las fronteras”, todo ello, ante la atenta mirada que la policía fronteriza estadounidense prestaba a todos los acontecimientos.

Además de estos eventos, asistí a conciertos públicos en la ciudad de México y en El Palacio de Bellas Artes.

IV. 4 Entrevistas.

Con la finalidad de explorar lo más ampliamente posible el objeto de estudio, opté por utilizar de manera complementaria la entrevista en profundidad, la cual consiste en

...reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. (Taylor S.J., Bogdan R. 1987:101)

En esta segunda etapa, comprendida entre 2017 y 2018, llevé a cabo 15 entrevistas en profundidad, pero al final. Después de realizar observación participante en distintos fandangos y eventos, realicé una lista de posibles participantes que consideré ofrecerían información relevante para este trabajo. Incluí músicos profesionales, académicos, migrantes residentes en Estados Unidos y participantes que viven en la Ciudad de México y Veracruz. Sin embargo, hubo que ajustar tanto el número de entrevistas como la selección de los

informantes, lo cual era esperado puesto que se empieza con una idea general, pero se tiene que ser flexible, incluso con el número de casos, el cual no resulta tan importante como el potencial que ofrece cada caso en particular como lo señalan Taylor y Bogdan (1987).

En este sentido, después de realizar y explorar la primera entrevista, surgieron nombres de individuos que habían funcionado como conectores entre distintas ciudades. Sus nombres no eran populares, ni consideradas *líderes del movimiento*, en cambio se le considera relevantes por el trabajo que hacen en “su comunidad”, es decir que sus acciones son las que están tejiendo redes transnacionales, y al ser estas parte importante del objeto de estudio de esta investigación, fue necesario cambiar la estrategia de selección y seguir estas “*conexiones*”. Así completé las quince entrevistas.

Nueve de estas entrevistas fueron realizadas personalmente, en algunas se requirió más de una sesión y dos de estas tuvieron seguimiento en línea a través del *FaceTime* de la red social *Facebook*. Las cinco restantes se llevaron a cabo en su totalidad a través de la misma red social. Se optó por este recurso debido a que no era viable por tiempo y recursos desplazarme a varias ciudades estadounidenses, las informantes residen en Nueva York, Chicago, California y Philadelphia, la quinta participante vive en Puebla, pero debido a sus tiempos fue más factible por este medio.

Acerca del uso de un entorno digital en la investigación social, Umpierrez y Dávila (2016:709) exploraron los beneficios y limitaciones al realizar entrevistas en línea, a través de un caso de estudio donde se entrevista a emigrantes malienses acerca de sus derechos humanos, se concluyó que efectivamente el abordaje cualitativo en un contexto *online* es viable y tiene varias ventajas:

- Ahorra costos de movilización,
- Incrementa la flexibilidad de los participantes,
- Mejora la accesibilidad de los participantes,
- Es rápida y direccionada,
- Compromete de mejor manera a los entrevistados

En mi experiencia personal, puedo decir que efectivamente, las y los participantes de mi estudio se mostraron dispuestos, cómodos y colaborativos durante la entrevista. La organización de la “cita”, se realizó a través de *messenger* una vez que una tercera persona nos “presentó” por el mismo medio. En dos ocasiones, en una entrevista, hubo algunos problemas de conexión, sin embargo, para la participante esto pareció no tener la menor importancia retomando la conversación como si dicha pausa no hubiera ocurrido. En otra ocasión, se prefirió participar de la entrevista solamente a través del audio, por que me indicó estaba descansando. Estos datos me sugieren que la entrevista en un entorno *online* favorece un ambiente relajado del participante lo cual considero importante para llevar a buen termino la entrevista.

Sin embargo, existen algunas “preocupaciones éticas” con su utilización, más enfocadas a la información que se le brinda al participante que a la validez de la información obtenida. Estas preocupaciones están relacionadas con “la seguridad y consentimiento informado de los participantes” y por otra parte en “la necesidad de asegurarle al participante, privacidad confidencialidad y autonomía” (Umpierrez y Dávila, 2016:708). Como puede notarse estas “preocupaciones” son igualmente importantes tomarlas en cuenta cuando se trata de entrevistas “cara-cara”. En el caso de esta investigación, en todos los casos, al inicio de la entrevista, se les solicitó su autorización para grabar la entrevista.

Con las entrevistas se obtuvieron datos demográficos como la edad, la actividad laboral, estado civil y el grado académico. Además me permitieron, de la voz de los informantes, conocer cómo “descubrieron” y se conectaron con el son jarocho, qué las ha motivado a continuar “cultivando esta tradición”, cuáles han sido sus razones para la organización de talleres en sus localidades y qué les ha significado a unas viajar a México y especialmente a Veracruz para conocer “la raíz del son jarocho” y a otros viajar al extranjero a “enseñar” su música. También a partir de las dos primeras entrevistas reconsideré mi lista de candidatos debido a que las entrevistadas se ofrecieron a contactarme con personas que consideran

son importantes en la “comunidad” de Estados Unidos. A partir de esa información también se actualizaron las candidatas a entrevistas en México.

Nombre	Lugar de Nacimiento	Lugar de residencia	Edad	Nivel Escolar	Ocupación	Estado civil	Actividad en la Red	Ámbito de conexión con el son	Idioma
Arcadio Baxin	El Nopal, San Andres Tuxtla	El Nopal, San Andres Tuxtla, Veracruz, México	59 años	Primaria	Campesino/Músico	Casado	Músico campesino/Capital simbólico	El campo, su vida diaria	Español
Clara Baxin	El Nopal San andres, tuxtla	Netzahualcoyotl, Estado de México	24 años	Preparatoria	Tejedora, Zapateadora, Ama de casa	Casada	Tejedora, zapateadora	El campo, su vida diaria	Español
Miroslava	Ciudad de México	Ciudad de México	43 años	Lic. en Danza Contemporanea	Tallerista /Fudadora Fandangos Parque Revolución	Divorciada/1 hijo	Tallerista /Espacio de conexión Actor de enlace	En Tlacotalpan, a través de su madre que motivo a tomar clases de zapateado	Español
Natse Nindú Rojas Zarate	Puebla, México	Puebla, Puebla	33 años	Lic. en Diseño Gráfico, Fotógrafa, estudios en música	Musica, en menor medida diseñadora	Soltera	Musica/Tallerista/ Actor de enlace	A Través de estudios de danza folclorica mexicana	Español
Mariana	Guanajuato, México	Cuernavaca, México		Arquitecta	Arquitecta	Soltera	Actor de enlace	A través de redes personales	Español

Nombre	Lugar de Nacimiento	Lugar de residencia	Edad	Nivel Escolar	Ocupación	Estado civil	Actividad en la Red	Ámbito de conexión con el son	Idioma
Aldo	Tabasco	Entre Veracruz, México y Zurich, Suiza	50 años	Secundaria/ y estudios en Periodismo radial en Zurich, Suiza	Gestor Cultural	Soltero	Gestor cultural	A través de una amiga estadounidense en contexto rural	Inglés, Italiano y alemán en distintos niveles
Jorge Castillo	El Paso, Texas, Estados Unidos	Tijuana, México	59 años	Músico	Músico, bibliotecario retirado	Casado Dos hijos	Organizador del Fandango Fronterizo Actor de enlace	A través de estudios de música clásica y espacios académicos	Español/inglés
Ximena	Ciudad de México, México	Philadelphia, U.S	26 años	Licenciatura en Música	Música	Soltera	Música profesional/Tallerista Actor de enlace	Entre su interés por el folclor mexicano, academia y redes personales	Español/Inglés
Maya	Chicago, Usa	Chicago, Usa	23 años	Profesional	Asistente en Despacho de abogados	Soltera	Tallerista, danza, toca la jarana Actor de enlace	A través de su familia que son músicos y promotores multiculturales	Inglés/Español
Paula	Guadalajara, México	Nueva York, Usa	33 años	Lic. en Lingüística, Especialidad en Lengua Inglesa	Maestra Junior High School	Casada	Tallerista Actor de enlace	En un contexto migratorio y su actividad de danza folclórica	Español/Inglés

Nombre	Lugar de Nacimiento	Lugar de residencia	Edad	Nivel Escolar	Ocupación	Estado civil	Actividad en la Red	Ámbito de conexión con el son	Idioma
Edna	Ciudad de México	Ciudad de México, México	44 años	Preparatoria	Artista independiente y promotora intercultural	Soltera	Actualmente Integrante de grupo Son de barranca y promotora intercultural	Descendiente de familia con prácticas musicales en un contexto urbano personal	Español
Laura Reboloso	Ciudad de México	Coatepec, Veracruz	47 años	Maestría en Educación musical	Música, Tallerista presencial y virtual	Divorciada/ Dos hijos	Música, Tallerista presencial y virtual	Talleres de música desde la infancia	Español
Fernando Moran	Ciudad de México	Costa Central, Ventura, California, Estados Unidos	57 años	Carrera Trunca en Música	Cocinero, músico, promotor musical y gestor cultural	Casado	Gestor cultural	Estudios de música en la Ciudad de México	Español, Inglés, Italiano

Capítulo V. Estructura y partes de la Red del fandango

El objetivo de este capítulo es analizar quiénes configuran la red. Analizo las prácticas de los individuos para entender cómo se conectan, cómo se organizan y cómo surgen colaboraciones, cómo establecen los vínculos que configuran y le dan soporte a la estructura de la red. Entender la configuración de la estructura de la red del son y el fandango jarocho implica no solamente observar quiénes hacen la música, quienes bailan o construyen instrumentos, sino es imprescindible entender los mecanismos que hacen posible su circulación, es decir, comprender cuál es el rol o la aportación de cada uno de los actores, lo cual está estrechamente relacionada con su capital cultural. Los músicos campesinos que son símbolo del pasado, del campo y tradición, los actores de enlace que no solamente se apropian de una tradición, sino que con sus prácticas la ponen en circulación y en ese sentido son también productores de cultura lo cual implica prácticas de organización, colaboración, gestión cultural y creatividad, todo esto en un nivel global.

Esta red transnacional esta formada por migrantes, no migrantes, estadounidenses de origen mexicano y latinoamericano que habitan en Estados Unidos principalmente, aunque también en otras partes del mundo comienza a tener presencia, por músicos y poetas que son viajeros frecuentes entre México y Estados Unidos y por aquellos que nunca han salido de su comunidad. La diversidad de actores y su constante incorporación hacen de la red un espacio ampliamente heterogéneo. Esta heterogeneidad no solamente no ha obstruido la conformación de una identidad colectiva a partir de la identificación o gusto por la *tradición* del son jarocho, sino que es precisamente la heterogeneidad una condicionante en la configuración, dinámica y multiplicación de la red.

En un análisis del programa del 4o. Encuentro de son Jarocho en el año 2016, se pueden distinguir distintas partes de las que se compone la red, es decir, los

diferentes actores que la componen y le dan su forma transnacional, me refiero a músicos campesinos, agrupaciones profesionales, músicos aficionados, académicos, talleristas, promotores culturales, instituciones culturales y el público del son jarocho.

V.1 De la fiesta rural a la práctica musical transnacional

Desde su origen, el proceso de expansión del fandango jarocho está íntimamente articulado con otro proceso, el de la migración internacional. En este hay un lugar al que se tiene que “volver”, incluso, si nunca se ha estado ahí, se vuelve porque ahí está la *raíz*, la que llevaron consigo los predecesores cuando migraron. Es un lugar geográfico sí, pero con una propiedad simbólica para una comunidad transnacional, es el centro y sur de Veracruz, reconocido y legitimado por toda la comunidad jaranera de México y otros países. Algunos músicos de tradición oral, llamados “músicos viejos”, “músicos campesinos” o “músicos del campo”, que han habitado y han trabajado en el sotavento veracruzano, les ha tocado vivir la experiencia de un inusitado y creciente interés por la música y el baile que ha sido un elemento más de su vida cotidiana, una actividad de convivencia y entretenimiento y que ahora trasciende de una pequeña comunidad local a lo internacional.

En el tiempo en el que se consolidó la práctica del Son Jarocho los actores que se identificaban con esta práctica tenían más características en común que en la actualidad. Su modo de vida desarrollada en un área geográfica delimitada, el sur y centro de Veracruz, se ve reflejada en las letras de los sones que hacen alusión a la fauna y flora de la región: *La guacamaya*, *La caña* o *El Borreguito*, a su modo de vida relacionada con el campo como la ganadería y la pesca, a las fiestas religiosas y no religiosas.

Como ya expliqué con anterioridad el término *Fandango*, aunque tiene diferentes acepciones, en el contexto veracruzano se refiere a “la fiesta”, es decir el

fandango como un espacio de convivencia y entretenimiento en la vida cotidiana de quienes habitaban aquella región, una fiesta que podía durar varios días (García de León, 2006). Los conjuntos jarochos formalizados no existían entonces, ni los talleres de jarana, laudería o zapateado. Los músicos que ambientaban los fandangos o huapangos¹⁵ hasta muy entrada la madrugada lo hacían por el gusto de tocar y participar de la fiesta, la cual también funcionaba como el espacio de transmisión de conocimientos musicales o de baile, esta quizá sea una de las más importantes actualizaciones de esta práctica cultural, me refiero a la transformación en la forma de transmisión y apropiación de los conocimientos musicales.

En la narrativa de algunos viejos músicos campesinos se percibe la añoranza al pasado, a su vida en el campo, hablan del clima, de la tierra y de cómo estos elementos proveían alimentos, ropa, incluso materiales para la construcción de sus casas. Resalta la vida social comunitaria, por ejemplo, organizarse para abrir un camino que eventualmente llevaba al espacio donde se celebraría el fandango o bien para techar la casa de alguna familia. Hablan de cómo aprendían a tocar un instrumento con la guía de los más viejos y el valor que les daban a sus consejos, hablan también de cómo se “heredaban” tanto el estilo musical como el del baile y como esta herencia proveía de prestigio a determinadas familias. (Del campo Son Vol. 1).

El tiempo en esas tierras, les ha permitido obtener un conocimiento musical a través de la oralidad, la imitación y la práctica en la vida cotidiana. Este “capital personal”, el de la práctica musical del son jarocho y todos los elementos culturales a su alrededor (la forma de vestir, la comida, las valoraciones a la naturaleza), se ha adquirido de manera “encubierta e inconsciente” porque están en el vivir a diario, es un *capital cultural*¹⁶ en un *estado incorporado*, pero que en

¹⁵ Huapango es otro término utilizado para referirse a la fiesta veracruzana y en otros contextos es también un género musical.

¹⁶ En el sentido de Bourdieu, para quien el capital cultural tiene tres estados: el estado incorporado, el estado objetivado y el estado institucional. El capital cultural en su estado incorporado, al

determinado contexto se traduce en *capital simbólico*¹⁷. En la década de los setenta el son jarocho y su fiesta, en su modalidad más apegada al estilo del campo, casi desaparecen de la vida cotidiana en algunas localidades, y es precisamente en estos años donde hay un giro en la línea del tiempo de esta práctica cultural, el cual demarca la posición contemporánea de los músicos del campo en la estructura de la red.

Esa imagen de la vida social del campo ha resistido al tiempo y es uno de los anclajes simbólicos de los fandangos contemporáneos. En uno de los encuentros de son jarocho conocí al músico e investigador panameño Edwin Pitre, mientras intercambiábamos opiniones sobre la multitud que observábamos, la mayoría joven de apariencia urbana de clase media, muy interesados en aprender a tocar un instrumento musical o bailar, pregunté ¿qué tiene el son jarocho que atrae tanto? Pitre respondió -huele a tierra. A la distancia en el tiempo, considero que tenía razón. Ese aspecto simbólico impregnado en esa frase me hace pensar en un discurso recurrente durante mi trabajo de campo. En múltiples ocasiones escuché la frase “tienes que vivir la experiencia” refiriéndose a la diferencia entre asistir a un fandango en la Ciudad de México o en cualquier otra zona urbana y experimentar un fandango en el campo veracruzano con músicos campesinos y lo que implica su vida cotidiana, trabajar y vivir del campo, depender de la naturaleza para llevar adelante la siembra y con esta la comida. A estas actividades los organizadores, entre ellos Aldo Flores, las llamaron “talleres vivenciales”¹⁸.

presentar “un alto grado de encubrimiento” tiende a funcionar como capital simbólico (Bourdieu, 1987).

¹⁷ “El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor.” (Bourdieu, 1997:108)

¹⁸ En el capítulo VI, explico ampliamente cómo surgieron y en qué consisten los talleres vivenciales.

V.2 Los músicos del campo y su contexto. La familia *Baxin* y capital simbólico

Hoy sabemos que nadie volverá a tocar el violín como lo tocó Sabino; que nadie le dará sus pausas y acentos a la jarana como lo hacen Lucio o Arcadio; que nadie le dará su vuelta a cada son en el güiro como Candelario; incluso presentimos que tal vez ellos sean parte de la última generación de guardianes del campo mexicano. (Julián Coss, 2016)

Yo sé que *Los Baxin* tocan sones que no se tocan en cualquier región, ellos tocan ciertos sones de manera que no cualquiera toca, sino que es un estilo muy específico de ellos, yo sé que ellos, en el baile, por ejemplo, tienen mudanzas que no cualquiera hace, que pueden enseñar una mudanza distinta a la que cualquier otra persona te puede enseñar y que, además, te pueden platicar vivencias y experiencias que te hacen entender el son de otra manera, que vivencian (sic) el son, que es parte de su vida cotidiana. (Natse Rojas: 2018).

A Don Arcadio Baxin, actual líder del conjunto *Los Baxin*¹⁹, su papá le enseñó a tocar la jarana y a su papá su abuelo. La transmisión de este conocimiento, de generación en generación es lo que ubica al son jarocho dentro de las músicas mexicanas de tradición oral y distinta de otro de tipo de músicas como aquellas donde la enseñanza se da en escuelas o academias.

Actualmente la práctica del son jarocho tiene una paradoja a través de nuevas formas de aprendizaje, por ejemplo, los talleres que sin duda han tomado relevancia desde que comenzaron a implementarse en la década de los ochenta con la intervención de la Secretaría de Educación Pública en México. Sin embargo, aunque en estas formas contemporáneas se reconozca la calidad de la ejecución, siempre un músico campesino con fama de buen jaranero, guitarrero, bailarín o versador, estará simbólicamente en la más alta jerarquía.

¹⁹ La familia Baxin está integrada por Don Arcadio Baxin, su esposa Juana, cuatro hijos varones y dos mujeres, entre ellas Clara, pero no todos participan en las giras.

El reconocimiento a los buenos ejecutantes siempre ha estado presente. La valoración de la práctica es la que se ha venido transformando, no siempre asistir a un fandango estuvo relacionado solamente con prácticas comunitarias o “nuestras tradiciones”, los fandangos eran momentos de entretenimiento, pero en ocasiones podían traer algunas dificultades. Por ejemplo, Don Arcadio narra como en el pasado asistir a estas fiestas tenía algunas desventajas como encontrarse con posibles conflictos entre asistentes o la ingesta excesiva de alcohol, “En los fandangos se encontraba gente buena y gente mala y había bronca y por eso mucha gente agarraron y guardaron sus instrumentos [...] cuando mi papá me enseñó, me dijo -yo nomas te enseñó pa’ que aprendas... pero para que andes así vagando en los fandangos no- [porque] es una perversidad, se echa uno las copas ...” (Don Arcadio Baxin: 2018). Además, recuerda que desde niño le gustaba la música y siempre estaba atento para aprender: “de 12 años me enseñó mi papá, a bailar, a tocar, afinaciones... que él lo aprendió también de parte de sus abuelos... y sus tíos”. De esa forma acompañó con frecuencia a su papá a los fandangos celebrados por motivos religiosos o sociales, eran músicos y como tal daban servicio a la comunidad, pero no formaban agrupaciones profesionales o comerciales.

Cuando nosotros andábamos tocando no teníamos grupo, [a] mi papá le hablaba algunos compañeros, que, si quería ir a tocar a una boda, entonces se invitaban con un señor que, pues era un poco mayor que él, el mero guitarrero, y ya entre ellos se invitaban y ya nosotros también...nos invitaban, ¡vamos, es una boda! ¡vamos!... lo vamos a traer tocando a la novia desde la iglesia hasta casa de la comunidad... y ya, la traemos caminando, tocando y ya hacían el convivio en casa de la novia y luego nos íbamos en casa del novio, ahí terminaba la fiesta hasta amanecer... con puro fandango, mataban vacas o toros, lo que es un semental, por decir así (Don Arcadio Baxin, 2018).

Otra de las transformaciones en la práctica del son jarocho para Don Arcadio, como para otros músicos de la comunidad, fue el tránsito de ser músico invitado a tocar en celebraciones religiosas y fandangos de su comunidad a pertenecer a una agrupación musical más formalizada. Esta movilidad se originó a partir de una serie de estrategias institucionales para la recuperación de una tradición oral. En

la década de los ochenta, el Estado promovió políticas públicas de “rescate” y “preservación de tradiciones” en los espacios rurales, a estas se articularon actores que con acciones individuales buscaban reivindicar “el autentico” son jarocho dando como resultado numerosas actividades orientadas a la enseñanza del canto, danza y ejecución de instrumentos tanto en espacios rurales como urbanos. Era un momento donde ya tenía cierta fuerza el “Movimiento Jaranero”²⁰, el grupo Mono Blanco²¹ ya se escuchaba en la radio y auspiciado por la Secretaría de Educación Pública -SEP- había tenido una serie de presentaciones en varios estados. En esa misma época, los hermanos Baxin, Arcadio y Félix, fueron invitados por un “maestro de la normal” a formar un grupo

...y ya después nos topamos con un maestro de Tlacotalpan, dando clase... él estaba dando clase en la Normal y nos preguntó, yo y mi hermano, me dice oiga ¿Ya tienen grupo ustedes? No, la verdad no tenemos grupo, andamos así... escuchamos el Siquisirí, el Mono Blanco, a donde iban a estar por ahí a bailar, como que a nosotros nos llamaba la atención cuando escuchamos por la radio no pues el grupo va a hasta tal parte, el grupo Mono Blanco, vamos, ¡pues vamos! Y ya después en Santiago Tuxtla, ya cerca por donde yo vivo... allá en una feria celebran al Señor Santiago Apóstol, y ahí nos lo topamos al maestro de Tlacotalpan... ¿No quisieran que fuéramos un grupo? [nos preguntó], yo no sé tocar muy bien, pero voy a practicar, dice, y quiero tocar con ustedes, porque de ustedes me gusta que tienen un estilo muy particular... Pues sí, si quiere ensayamos y sí, un sábado lo venimos a buscar a Tlacotalpan y ya platicamos, ensayamos, nos invitó de comer [y nos dijo] ¡vamos a hacer el grupo!... y ya. (Don Arcadio Baxin: 2018)

²⁰ En este contexto surgió el *Movimiento Jaranero* como una serie de prácticas y acciones que tenían como objetivo “rescatar el son jarocho” en su estilo más apegado al ejecutado en las comunidades rurales de sur y centro de Veracruz principalmente (actualmente otras entidades, como Oaxaca, están “reconociendo” que al interior de su territorio existen prácticas musicales que pueden describirse como sones jarochos).

Juan Meléndez de la Cruz, músico y promotor de son Jarocho, en su conferencia “El movimiento Jaranero” durante el Cuarto Encuentro de Son Jarocho en el Centro Nacional de las Artes, se adjudicó el origen del término y señala como antecedentes principales la constitución del Grupo Musical Mono Blanco en 1977 y el primer Concurso Nacional de Jaraneros llevado a cabo en Tlacotalpan, Veracruz, en 1979 y que posteriormente se transformaría a Encuentro de Jaraneros. (Notas de campo)

²¹ En 1987 se nombró a Gilberto Gutiérrez, líder y fundador del grupo Mono Blanco, responsable del recién fundado departamento de Música tradicional de Veracruz y que en palabras del mismo Gilberto Gutiérrez realmente funcionaba como un “departamento para difusión del Son Jarocho”. (Notas de campo)

La Candelaria fue el nombre que le pusieron a su grupo y con ello transitaron de músicos de la localidad hacia una agrupación formal, al mismo tiempo que se desarrollaba un proceso de reconocimiento externo hacia la familia Baxin y un intercambio de bienes culturales. “El maestro de la normal” reconoció en ellos el estilo genuino de comunidad, lo cual encajaba con el discurso que circulaba en las presentaciones del grupo Mono Blanco y vio la oportunidad de insertarse en una actividad para la cual el Estado destinaba recursos. En ese momento el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) ya tenía varios programas para impulsar el son jarocho o “revivirlo” como lo expresa Don Arcadio. Los hermanos Baxin y el maestro se mantuvieron aproximadamente seis años como el grupo *La Candelaria*.

Estuvimos como seis años, porque luego, luego ensayamos...ya nos manda el IVEC, vamos a andar tocando, vamos a andar reviviendo los municipios, venimos a Perote, a Puebla, a Zongolica, Alto Lucero, bueno anduvimos conociendo; el municipio nos daba hospedaje, nos daba la comida, viáticos y luego el IVEC nos mandaba nuestro dinerito, nos parecía bien 300 pesos por ese entonces. (Don Arcadio Baxin: 2018)

Aunque en ese caso, cuando el “maestro de la normal” ya no pudo seguir tampoco permitió que Arcadio y Félix continuaran. El intercambio de bienes y capitales será una constante en la construcción de la red transnacional del Fandango, pero en los casos siguientes se pueden observar elementos más solidarios y de reconocimiento hacia los músicos campesinos.

Los contratos con el IVEC se terminaron cuando “el maestro”²², quien era el único que mantenía el contacto con la institución, se fue a vivir a otra ciudad. Sin embargo, a Don Arcadio le había gustado mucho formar parte de una agrupación

²² El maestro de la normal tuvo que mudarse a Orizaba y la lejanía no le permitió seguir con la agrupación, sin embargo, en la percepción de Don Arcadio, el maestro tuvo la oportunidad de dejar que el grupo *La Candelaria* continuara con las presentaciones, pero prefirió terminar los contratos. “Cuando se fue el maestro, pues él decía que... él nos echaba la culpa porque nosotros vivimos en el campo y por nuestros propios trabajos, no teníamos el tiempo, ya luego nos dimos cuenta de que él mentía, de que anulaba las tocadas, ¡pero que nos hubiera dejado... andar!” (Don Arcadio Baxin, 2018).

formal, además tenía la oportunidad de enseñar su música a través de la impartición de talleres, así que buscó otro músico que se les uniera. Este emprendimiento no fue fácil. Según plática, los músicos que conocía ya eran mayores y su edad les impedía tolerar el esfuerzo físico de ir de una a otra localidad. En algunas regiones prácticamente desaparecieron los fandangos como en el caso de Tlacotalpan²³, en otros, por ejemplo, en la comunidad El Nopal se preservaron en la generación de los más viejos, de ahí la dificultad de los hermanos Baxin para encontrar músicos contemporáneos o más jóvenes, incluso los hijos e hijas de Arcadio se involucraron hasta hace poco más de una década con esta práctica.

Ante esta situación, con la intención de mantenerse como una agrupación, finalmente Arcadio, animado por su hermano, enseñó a tocar a sus hijos la jarana y en ese ambiente su hija menor, de catorce años, comenzó a interesarse por aprender a bailar y acompañarlos a los fandangos, con el tiempo ella se integró al grupo y a partir de entonces son conocidos y reconocidos como “Los Baxin”.

Los Baxin se han convertido en una de las familias con mayor reconocimiento social en el mundo del son jarocho. Esta familia es originaria de la comunidad El Nopal, ubicada en San Andrés Tuxtla, la cual no ha tenido en los últimos casi cuarenta años un desarrollo poco significativo. Según datos del INEGI, en 1980, había un registro de 311 habitantes, treinta años después, en 2010, apenas había aumentado a 472. El Nopal es una comunidad rural donde aún se siembra maíz y frijol, ahí continúan viviendo con sus familias los hermanos Félix y Arcadio Baxin y ahí también vivieron sus abuelos y sus padres quienes les “heredaron la tradición del son jarocho”.

A Don Félix, integrante de la familia Baxin, lo conocí en el 2016, en el Encuentro de Son Jarocho en las instalaciones del Centro Cultural para la Cultura y las Artes

²³ Cf. Documental “Conversaciones con Mono Blanco” donde Gilberto Gutiérrez, músico y líder del Grupo Mono blanco, plática como los fandangos desaparecen de la vida cotidiana en Tlacotalpan.

en la Ciudad de México. En el programa del encuentro figuraba una conferencia con “músicos viejos”, en el panel estaba sentado don Félix Baxin Escribano quien en su turno se presentó primero como campesino, habló de la importancia de mantener los cultivos de maíz libres de transgénicos, llevo bolsitas con granos de maíz de su cosecha y mazorcas, las cuales al final de su plática varias personas le pidieron las mazorcas como regalo. Las bolsitas de maíz las vendió en diez pesos. Don Félix remarcó la diferencia entre ser músico (así sin “apellido”) y ser músico campesino.

A Don Arcadio Baxin lo conocí personalmente en un fandango celebrado en un pequeño café en el norte de Cuernavaca. Mariana, una joven arquitecta que tenía unos meses de haberse mudado de Guanajuato a Morelos, había organizado para la familia Baxin, Arcadio y sus hijos, además del fandango, una serie de talleres de jarana y zapateado, así como una presentación en un café en el centro de Cuernavaca.

La organización de talleres y fandangos donde esta familia de jaraneros son la familia protagónica es muestra del prestigio y el reconocimiento que les brindan quienes van integrándose a la red y formando su estructura. Algunos ejemplos del efecto producido entre quienes conocen a Los Baxin son expresados de la siguiente manera “...siento que yo en ese viaje pues fueron muchas cosas porque empecé en diciembre yendo con los Baxin y eso para mí fue, de diferente forma, como más transformativo, más fuerte, de estar ahí en la ranchería, estar con toda la familia Baxin (Ximena, 2017).

En otra entrevista también se manifiesta entusiasmo y reconocimiento por estos músicos del campo

Ya los ven así y a mí... eso me parece maravilloso, que un joven de la Ciudad de México diga vienen Los Baxin, wow! ese día yo voy a estar ahí y voy a participar, como si viniera un grupo...-Susana²⁴: como si viniera U2,

²⁴ En la entrevista con Miroslava ella estaba acompañada de Susana, de profesión arquitecta, quien en un viaje a Canadá se había encontrado un grupo de músicos tocando La Bamba, hecho que la llevó a reflexionar sobre su “mexicanidad” y sus “raíces”. Esta fue la explicación que dio ante

jajajaja -Ándale, sí, como si viniera U2 o cualquiera de esos grupos famosos internacionalmente, cuando yo escucho que un joven se emociona tanto digo que bonito! que padre y no solo el joven, el adulto, que digan: oye somos mexicanos y como mexicanos tenemos que unirnos ese día para que podamos hacer una gran fiesta. (Miroslava, 2017)

Este reconocimiento lo expresan personalmente a la familia Baxin y estos se reconocen en esa expresión “auténtica del son jarocho”.

La referencia a la Familia Baxin es una referencia simbólica al campo, a una herencia de varias generaciones atrás no solamente en la música o el baile, sino en la vida cotidiana de un México rural. En la siguiente narrativa, por ejemplo, se identifica claramente la distinción entre el aprendizaje con músicos del campo del académico, resaltando la importancia de estar y aprender con músicos del campo:

Pues la emoción, tal vez... es que, si tienes la academia y tienes la técnica pues es funcional, tienes buena técnica para rasgueo y no lastimarte la muñeca, por ejemplo; pero el aprender así, con la tradición oral, pues tiene ese conocimiento que ellos traen ya en su cuerpo, que no puedes traducir a una partitura... Estas aprendiendo su cultura, de cierta forma; el hecho de estar con esas personas que ya traen eso, no sé, de sangre, de que su papá era músico, su abuelo era músico... es muy distinto el poder estar con alguien así. (Mariana, arquitecta, 2018)

Los músicos del campo aportan a la red un aspecto simbólico de tradición que “huele a tierra”, con su forma específica de vida cotidiana en el campo que traducen en los verso y en los sones. La música de tradición oral en su forma de propiedad simbólica de los músicos campesinos es el eje sobre el cual se teje la red.

Como magia un poco... yo, dentro de la primera música que estuve escuchando, hay un video que fue muy clave para mí de un grupo que se llama Los Utrera, en donde están en el lugar de donde ellos son, que es una ranchería que se llama El Hato y donde se ve una casa de palma y se

la pregunta de porqué colaboraba de manera solidaria con Miroslava en la organización del Festival Guillermo Cházaro Lagos (Notas de campo).

escucha animales y ellos están tocando, y yo tenía esa imagen como muy referente de lo que quería ver en un fandango tradicional (Natse, 2017).

Por otro lado, quienes realizan las conexiones, quienes organizan, quienes conectan son actores con cualidades diferentes, estos transitan de músico, público o académico hacia la posición de actor de enlace, casi siempre sin ser ese su objetivo.

V.3 Actores de enlace. Acciones que contribuyen a la circulación de bienes culturales

¿Cómo organizaron esa gira, quién la organizó?

Pues, hay amistades... que están tratando de que haya talleres, entre ellos mismos se acoplan, se juntan a la gente... que ya han estado tocando... es muy interesante, según ellos, que nosotros participemos dándoles talleres verdaderamente, así lo toman ellos, todo en esta gira que anduvimos, lo mismo nos dijeron porque hay gente que están tocando, pero no tienen... la dirección buena... (Don Arcadio Baxin, 2018).

Cuando entrevisté a Don Arcadio estaba terminado una gira que empezaron en Guadalajara, después estuvieron en León, Aguascalientes, en San Juan del Río, Querétaro, en Puebla y en Cuernavaca. Viajaron entre en febrero-marzo de 2018. En cada lugar donde estuvieron hubo una o varias personas que organizaron su estadía, es decir, resolvieron temas de alimentación y hospedaje, generalmente lo hacen en la casa de alguna persona que comparte esta práctica, además ubicaron el lugar más adecuado para llevar a cabo los talleres y el fandango. También se ocuparon de la forma de transporte y los gastos, “inclusive los de San Juan nos fueron a traer hasta allá [El Nopal]” me platica contento Don Arcadio.

Propongo la noción actor de enlace para definir a los individuos que se encargan de la gestión de talleres, de la logística de ubicación de lugares, promoción y difusión de

talleres y fandangos y que generalmente vinculan a personalidades de esta práctica cultural con un público que ya mantiene este gusto, pero también contribuyen a la formación de nuevos públicos, especialmente en el ámbito urbano y con ello dan continuidad a nuevas formas de aprendizaje del son y fandango jarocho. Los actores de enlace con frecuencia tienen una formación académica en áreas de arte, música, danza, fotografía, pero también encontré en arquitectura, diseño, historia y por supuesto en música, generalmente se desenvuelven en contextos urbanos. Así mismo pertenecen a un sector con un capital cultural y económico que les permite tener acceso a tecnologías de información digitales, viajes y contacto con otras culturas.

En el caso de Cuernavaca, Mariana fue actor de enlace, es decir, ella realizó la organización del viaje y la estadía, los hospedó en su casa, realizó las acciones necesarias para los talleres y presentaciones y se hizo cargo de la difusión del evento.

Mariana es arquitecta y ejerce su profesión. Cuando conoció el son jarocho en su natal Guanajuato en la casa de una amiga realmente le emocionó el sentido de “comunidad” que percibió en los fandangos. Al principio, su posición en la red se ubicaba en el público, es decir, solo asistía a los fandangos, sin tocar algún instrumento, cantar o bailar, pero con el tiempo se profundizaron sus sentimientos de pertenencia a través de los distintos viajes a la zona de los Tuxtlas que realizó con el objetivo claro de conocer y aprender directamente de los músicos del campo sus formas de cantar, de tocar y bailar. Mariana transitó de público del fandango hacia la posición de actor de enlace cuando organizó para Los Baxin una serie de talleres y presentaciones en Cuernavaca, a donde recién se había mudado por cuestiones laborales. Del mismo modo que Mariana organizó la estadía de Los Baxin en Cuernavaca, las gestiones de Natse, impulsada por un migrante mexicano en Italia, hizo posible que ocho personas viajaran a Europa.

Natse Nindú Zarate, nació en la Ciudad de Puebla, es diseñadora gráfica, tiene estudios en fotografía y en música, también hizo una carrera técnica en danza folklórica mexicana donde se originó su conexión con el son jarocho.

Antes de estudiar danza, ella relacionaba la música tradicional mexicana principalmente con los ballets folclóricos. La conexión con el son jarocho se dio a partir de dos ámbitos, el de su red social familiar y el académico.

...hubo una reunión en mi casa de los amigos de mis papás y vinieron unos chicos de un ballet en donde yo estaba en ese entonces y de pronto se pusieron a tocar, me acuerdo que fue son huasteco... ahí como que un poco se me abrió el panorama de que esa música no era solo de ballets... luego, cuando yo me metí a estudiar danza folklórica mexicana, teníamos clases de música, de teoría musical y de instrumentación de varias regiones del país...dentro de esas regiones que nos enseñaron, que nos mostraron, estaba pues Veracruz... estaba el son jarocho y ahí fue donde yo conocí una jarana, donde tuve una jarana en mis manos y donde empecé a ver de qué se trataba el son jarocho, el fandango y toda la fiesta, entonces, digamos que esa fue como mi conexión más concreta y más directa. (Natse, 2018)

La educación formal universitaria es una característica frecuente entre los actores de enlace que se incorporan a esta práctica cultural. Entre ellos consolidan vínculos a través del intercambio de información y la organización de talleres, fandangos y encuentros, entre otras acciones. Otra característica que comparten es la movilidad en la estructura de la red, esto es, al conocer el son jarocho inician siendo parte del público, pero esto cambia cuando profundizan en la práctica y transitan hacia la ejecución de instrumentos utilizados en el son jarocho, especialmente la jarana, así como la organización de talleres.

Cuando tenía 21 años Natse asistió por primera vez a las fiestas de la Candelaria y lo hizo de manera ininterrumpida durante los siguientes 13 años, durante los cuales cursó una trayectoria común en las narrativas de mis entrevistadas: conocer el son jarocho a través de amigos o en el ámbito académico-viajar a Tlacotalpan a las fiestas de la candelaria-Viajar a Los Tuxtlas para conocer “el auténtico son jarocho”.

En los Tuxtlas, se encuentra la comunidad de El Nopal, antes descrita, ahí Natse conoció a la familia Baxin cuando aún tocaban juntos los hermanos Arcadio y Félix, aproximadamente en 2011 en los talleres vivenciales de los que hablaré más adelante. Actualmente, Arcadio y sus hijos continúan como grupo. A través de los encuentros se consolidó un vínculo con esta familia a partir del reconocimiento y admiración que les brinda Natse, de modo que cuando un “amigo” del grupo de Facebook “Son Jarocho en Europa”, de origen mexicano que “llevaba muchos años viviendo entre Italia y Barcelona” viajó a México para estar en las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan y le hizo saber que deseaba visitar algún músico en su casa, ella inmediatamente lo remitió con la familia Baxin. Cuando Iván conoció a la familia sintió mucha emoción de estar con ellos y plantea a Natse su deseo de llevarlos a Europa

Cuando él [Iván] llega a Tlacotalpan hace dos años...es su primer Tlacotalpan, nos conocemos y me [comenta] que quiere visitar algún músico en su casa y conocer más íntimamente la música o alguna comunidad y pues yo inmediatamente lo refiero con Los Baxin, que es una familia que le iban a abrir las puertas... Iván los conoce, se enamora de ellos... y entonces me dice oye, ¡yo los quiero llevar a Europa! así... a ver qué caramba hago, pero Los Baxin tienen que estar en Europa! (Natse, 2018)

¿Cómo podría financiarse este proyecto? Las dificultades de conseguir recursos para boletos de avión, hospedaje, comida, costo de trámites de documentación y otros no paso inadvertida para Natse, aún así aceptó entusiasmada. A partir de este momento, empezaría toda una serie de acciones que bien podrían ilustrar de qué se trata la red transnacional del fandango jarocho.

V.4 Gestión, becas y acciones solidarias que llevaron a Los Baxin a Europa

En el viaje de Los Baxin a Europa se da cuenta de la capacidad de organización y formas de colaboración en torno a un objetivo común: “preservar una música de tradición oral” y cómo para ello los actores hacen uso de vínculos consolidados y cómo construyen otros, además cómo se valen de las redes digitales en su organización. Así mismo, el viaje da cuenta de la circulación múltiples elementos

culturales relacionados con son jarocho a través de distintas formas colaborativas entre actores.

Una de las formas que utilizan los actores de esta red para llevar adelante los proyectos que se plantean es recurrir a fuentes de financiamiento institucionales o de organismos internacionales. Natse, por ejemplo, tenía información de una beca específica para la conservación y difusión de músicas de Iberoamérica de modo que su primer paso fue aplicar para una beca de movilidad de músicos en Ibermúsicas²⁵. Se contactó con el Centro Cultural “Casa América Catalunya” en Barcelona para solicitarles una carta invitación que le fue requerida en la aplicación de la beca, la organización accedió a extender dicha carta explicando que “darían una fecha de presentación para Los Baxin en sus instalaciones, si se les otorgaba la beca”. La gestión entre Natse en México e Iván en España, dio como resultado el otorgamiento de la beca que consistió en el pago exclusivamente de los boletos de avión desde México a Barcelona.

La emoción de haber conseguido la beca y la reacción entusiasta en las redes sociales ante la noticia del viaje, influyeron en los organizadores para replantear la duración de este. Un viaje de tres días para una pequeña presentación en *Casa América Catalunya* se transformó en un viaje de un mes entre Barcelona, Valladolid, Toulouse, Paris, Ginebra y Zúrich, ciudades donde se encuentran pequeñas comunidades que siguen esta práctica. Así que hubo que considerar la parte del incremento sustancial de los gastos de traslado entre ciudades.

Para financiar los gastos se utilizó una logística que ya es conocida y aplicada entre la red, que incluye la organización de talleres con una cuota de recuperación, presentaciones en cafés o restaurantes, fandangos de cooperación voluntaria y la venta de distintos productos en esos espacios. En este caso se destaca la capitalización de redes en la organización, tanto digitales como reales. Una de las

²⁵ Ibermúsicas es una organización internacional integrada por trece países, México forma parte de esta. Se define así misma como un Programa de Fomento las Músicas Iberoamericanas.

herramientas más importantes para la organización y difusión fue la red social Facebook, a través de esta se difundió la noticia, la invitación a apoyar asistiendo a los fandangos y en cualquier otra forma que consideraran se podría aportar.

Vamos a hacer una serie de fandangos, la familia [Baxin] tiene a la venta esto y el otro... cualquier ayuda, de cualquier manera, si conoces a alguien en Europa que tenga un restaurante a donde podamos ir a tocar y que nos trueque por comida, si conoces a alguien que tenga un hostel, que rente una casa, que tu amigo, tu primo, tu sobrino, lo que sea, cualquier cosa nos sirve... entonces la gente empezó así de oye, yo conozco... oye tengo esto... oye cuándo van... y empezaron... y pues de entrada, la gente empezó a ir a todos los eventos. (Natse, 2018)

Se organizaron cuatro fandangos de recaudación en Xalapa, Toluca, Ciudad de México y Puebla. La organización de estos fandangos cumplió la lógica antes descrita, en cada una de estas ciudades, hubo un encargado, actor de enlace, que de manera solidaria ofreció su espacio o buscó el lugar para el fandango, el lugar de hospedaje y la difusión de los talleres. En algunas ciudades, en Toluca, por ejemplo, quienes participan de esta práctica y dan talleres donaron los ingresos obtenidos durante una semana. En la Ciudad de México la lógica fue diferente debido a que el espacio era más reducido, así que más que presentación del grupo fue un convivio. Gracias a donaciones espontáneas y por invitación se juntaron varios artículos, discos, acuarelas, un morral tejido con telar de cintura, un rebozo, instrumentos musicales, joyería artesanal, blusas tejidas a mano, fotografías y el dinero en efectivo producto del reintegro de los impuestos que recibió una mujer estadounidense quien recientemente había viajado a México para asistir precisamente a un taller impartido por Los Baxin, todo esto, entre otros artículos.

Al otro lado del mar, en Europa, la lógica del desarrollo de talleres y fandangos fue la misma que en México, en cada Ciudad había un encargado (o más de uno) para organizar, procurar los espacios necesarios tanto para los fandangos como para el hospedaje, así como difundir las actividades, solamente que en este caso se trató de migrantes mexicanos incorporados en esta práctica cultural y un par amigos de

muchos años atrás quienes vivían (hasta el momento de la entrevista) en esas ciudades

...Con Eduardo, fue con el que yo contacté [en Barcelona] y con el que estuvimos ahí organizando cosas, los recibió la Asociación de Mexicanos de León y Castilla, fuimos a Valladolid y fuimos algunas otras ciudades; luego de ahí, eh... fuimos a Toulouse, en donde nos recibió el grupo que se llama La Polvareda y donde casi todo lo organizó una chica que se llama Violeta Jarero, que es mexicana, es de Guadalajara, tampoco es de Veracruz, y que lleva pues varios años viviendo en Toulouse y ya ha hecho una comunidad y tiene talleres y tienen al grupo... y entonces llegamos ahí a dar talleres y hacer algunas presentaciones también... en restaurantes de comida mexicana, en un hostel... y también funcionó como muy bonito...

De Toulouse fuimos a París, donde estuvimos en el Encuentro de Jaraneros²⁶... también se hicieron talleres, luego... fuimos a otra Ciudad a Suiza donde llegamos a dar talleres y un concierto con un chico que es de la Ciudad de México, si no me equivoco, eh... y estudia música antigua junto con un chico de Colombia que conocía a Los Baxin de hace mucho, entonces empezaron a tocar juntos y ahí ellos empezaron a hacer una comunidad y compraron jaranas y entonces, todos los instrumentos son de ellos y los prestan... para dar los talleres y, con lo poquito que saben y bueno, siendo músicos, van como descifrando así la música, entonces... dimos estos talleres, que fueron muy interesantes con ellos los talleres, eh... de afinaciones, de zapateado, etcétera, y había una comunidad mucho más grande de lo que esperábamos ¿no?, este... dije van a haber como tres o cuatro personas, y no, eran como quince o veinte... ahí estuvimos un par de días y luego fuimos a Zúrich, en donde hay una comunidad un poco más grande y en donde estaba Aldo Flores. (Natse, 2018)

Para Arcadio Baxin, quien ya había viajado a Tijuana como invitado para el fandango fronterizo, fue una experiencia conmovedora, pues nunca había viajado fuera México. Cuando estuvo en Tijuana no fue posible que cruzara la frontera para dar talleres, como usualmente lo hacen quienes son invitados, debido a la falta de Visa. La distancia y la diferencia del idioma fueron suavizados por las

²⁶ Como una recreación de los Encuentros de Jaraneros que desde las últimas décadas del siglo pasado se llevan a cabo anualmente en las fiestas de la Virgen de la Candelaria, celebradas el 2 de febrero en Tlacotalpan, Veracruz, en el año 2014 se realizó el "Primer Encuentro de Jaraneros en Europa", del 28 marzo al 1 de abril, en el cual se llevaron a cabo talleres, proyecciones, conferencias y fandangos. A partir de entonces se realiza anualmente con la misma logística. Los Baxin estuvieron en el cuarto año de celebración.

atenciones de los organizadores Natse, Iván y los que se encontraban en cada ciudad y el emotivo recibimiento que tuvieron

¿Cómo se sentía en Europa...? [pregunté a Don Arcadio]

Pierde uno el... como que no está ubicado, anda sonámbulo, ¿no? Y este... pues la verdad yo, le digo claro, yo sí me sentía orgulloso y hasta me escurrieron mis lágrimas por mi música, por mi arte, pisar en otras tierras, otros países... fue un orgullo... emoción...

¿Cómo lo recibieron allá?

Bien...bien... nos llevaron a una casa...bailaba de alegría la mujercita, la que nos estaba atendiendo, nos dio de comer, le tocamos y todo...

Otros de los que vinieron acá, ellos fueron los que promovieron, y ya de los que también se juntaron allá, también se portaron muy bien, les gustó mucho nuestra música. (Don Arcadio, 2018)

Estuvo bien bonito ese viaje, muy bien recibidos por la gente de allá, muy bien atendidos, nos sentíamos como que, si estuviéramos, no sé, en nuestra casa, o luego se salían y pues ahí les queda la casa, ahí está la cocina, lo que ustedes quieran... ah, pues muchas gracias... nos vieron por primera vez y nos dieron casa. (Clara Baxin, 2018)

El viaje de Los Baxin comenzó cuando recibieron en su casa a un mexicano que viviendo “entre Italia y Barcelona” recién había viajado a México para su “primer Tlacotalpan”, es decir, era la primera vez que viajaba al sur de Veracruz para las fiestas de la Candelaria. El efecto de esa visita fue un entusiasmo que compartió un buen número, a decir de las colaboraciones, de integrantes de la red. Muchos colaboraron de diferentes formas, difundiendo la información, comprando algún artículo, asistiendo y pagando un taller, donando su trabajo, un producto o dinero en efectivo, comprando un boleto de una rifa, prestando su casa o su espacio comercial. Esta situación es reconocida y valorada por Don Arcadio, de quien Aldo Flores retomó unas palabras: “Rescato de una plática con Arcadio sus sabias palabras ‘a nosotros no nos trajo el dinero a estas tierras, a nosotros nos trajeron las amistades, porque solo así podemos venir a compartir nuestra música’, va pues, que siga la amistad moviendo montañas, transgrediendo fronteras, cultivando las

tradiciones, sembrando la esperanza, por esa red inimaginable que nos teje cada día de norte a sur, de vena a vena, de memorias a historias (Aldo Flores, 2017).²⁷

En este viaje hubo una dinámica circulación de elementos culturales. Con la familia de músicos circularon tabaco, café, discos, tejidos, instrumentos musicales, fotografías, postales y cuerdas para instrumentos musicales, entre otros. Rescato los datos de este viaje porque llama la atención toda la organización, el movimiento y recursos económicos concentrados en una familia que simboliza el campo y “la tradición” musical del son jarocho. “... ese viaje, en específico para mí, fue una especie de agradecimiento, de decir si he de ofrendar este trabajo por alguien, por supuesto que va a ser por la familia Baxin, de toda la gente y de todos los maestros que yo he tenido del son jarocho y dentro de toda esta tradición, a los que están en el *top ten* son ellos, así, hasta arriba” (Natse, 2018).

El viaje de los Baxin a Europa es una expresión de una red transnacional consolidada, pero al mismo tiempo en continua construcción. Una red que tiene un continuum de los “amigos” de las redes a los amigos en la vida cotidiana.

V.5 ¡Qué siga en fandango! Las conexiones de la red

Del parque Revolución
 muchas cosas he aprendido
 tocar el son con amigos
 Respeto a la tradición
 compartir con devoción
 Llegar feliz al huapango
 Estar juntos zapateando
 Preparar muy bien la rima
 echar verso en la tarima
 gritar ¡Que siga el Fandango!

Sigfrido Ozelopan. Versador

¡Qué siga el fandango! es un colectivo de la Ciudad de México que ha logrado durante trece años ser constante en la celebración de fandangos y en la organización quincenal de talleres de jarana, zapateado, requinto y versada. Para

²⁷ Fragmento recuperado de su publicación en su perfil de la red social Facebook el 5/julio/2017.

mantener estas actividades se les solicita a los asistentes una cooperación económica voluntaria. Se llevan a cabo en un espacio público, en el parque Revolución de la Col. Nueva Santa María, en la Ciudad de México. Además, han logrado llevar a cabo durante once años consecutivos el Festival de la décima “Guillermo Cházaro Lagos”. Miroslava Cruz es fundadora y actual directora de esta organización, nació en la Ciudad de México en 1974 y es “hija de tlacotalpenses”, es bailarina profesional de danza contemporánea por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Aproximadamente a finales de la década de los sesenta, como parte de un proceso migratorio interno campo-ciudad, los padres de Miroslava migraron de Tlacotalpan a la Ciudad de México para “ejercer sus profesiones”. Su madre odontóloga y su padre, químico, tuvieron seis hijos, Miroslava es la quinta de los hermanos. Sus abuelos, de ocupación comerciantes, hacían circular múltiples mercancías de una comunidad a otra, esta actividad y el énfasis que ponían los abuelos en los estudios de los hijos no les dejaba tiempo para asistir a los fandangos. Miroslava recuerda visitarlos en las vacaciones de verano y diciembre y no recuerda que fueran una familia con prácticas relacionadas a la tradición del son jarocho. La identificación con esta práctica se dio muchos años después cuando su madre regresó a vivir a Tlacotalpan para cuidar de su abuela.

...los abuelos estaban en Tlacotalpan, entonces visitábamos mucho a nuestros abuelos... mi familia no es de músicos, mi familia más bien... mis abuelos fueron comerciantes, mi abuela vendía carne de cochino, tenía un molino de maíz, era tejedora, hacía dulces... y mi abuelo comerciaba con la gente de las rancherías, agarraba su bote y de Tlacotalpan se adentraba a las rancherías por el río y llevaba a Tlacotalpan todo lo que no había en... pues en la ciudad, pero que traía de las rancherías: queso, naranja, mango... y de Tlacotalpan, él les llevaba a ellos pues lo que no había en las comunidades..., Y el papá de mi papá... tenía una tienda de abarrotes, entonces también vendía queso, frijol, arroz, hacía chiles en conserva... entonces mi familia no era de músicos, entonces nosotros, cuando íbamos a Tlacotalpan, te digo, como cualquier niño, nos íbamos al río a nadar, nos íbamos a jugar al parque, en la adolescencia igual, nos íbamos a bailar a la discoteca, cosas así, ¿no?, de jóvenes... y pues tenía muchos primos allá, primas, amigos, entonces nuestras diversiones eran diferentes, hasta que

mi mamá nos empezó a decir: oigan ustedes son hijos de tlacotalpeños y no han ido a un fandango, no bailan... y nos presentó al maestro Felipe Corro Vergara, tlacotalpeño, él era pescador y bailarín, y él fue quien nos empezó a enseñar a bailar... junto con mi mamá el son jarocho. (Miroslava, 2017)

A partir de 1970 Tlacotalpan tuvo una etapa de “renacimiento”²⁸ caracterizada por la construcción de puentes y caminos, la instalación de escuelas y centros culturales que trascenderían hasta la Ciudad de México. EN 1979, en un contexto de impulso cultural donde contribuyó ampliamente el Arquitecto Aguirre Tinoco, se organizó un concurso de Décimas y jaraneros mismo que años después se transformó en el *Encuentro de Jaraneros* y en la cual participó de manera activa tanto en su organización como difusión Radio Educación. De modo, que cuando regresó a vivir a Tlacotalpan en la década de los noventa la ya jubilada madre de Miroslava se encontró con el naciente fervor por el son jarocho.

Miroslava expresa nostalgia de esperar un fandango hasta las próximas vacaciones “...y cada vez que nos veníamos a la Ciudad de México decíamos - ay! ahora que vayamos hasta diciembre o Semana Santa vamos a volver al fandango” lo cual hizo que comenzara a asistir a actividades relacionadas con esta música en la Ciudad de México donde según recuerda “hay mucha gente que vive y que es tlacotalpeña o de Xalapa o de diferentes partes del Estado y se dedican al son jarocho, aparte se dedican a sus profesiones” (Miroslava, 2017). En ese tiempo, Francisco Ramírez “Chicolín” organizaba talleres y fandangos en el oriente de la Ciudad de México, específicamente en el Ex Convento de Culhuacán. Miroslava motivada por las actividades de talleres y festivales que organizaba el líder de *Los Parientes*, con la ventaja de no tener que viajar a Tlacotalpan y con un círculo de amigos, también de origen tlacotalpense, que se amplió a raíz de su asistencia a estas actividades, deciden organizarse como un grupo musical formal al que llamaron *La Zafra*: “...en ese entonces ya estaba casada con Luis Miguel y participábamos con unos tlacotalpeños; él era Armando, que le dicen Mamut, Pedro, que le dicen El Gallo, Daniel Salas, que le dicen El Bislón, y Francisco

²⁸ Cf. “Renacimiento Tlacotalpeño” en Bernardo García (2016) Tlacotalpan y el Renacimiento del son Jarocho en el Sotavento.

Sandria... todos ellos tlacotalpeños. Ellos viven aún en la Ciudad de México... entonces ahí es donde empezamos a hacer el grupo de La Zafra...” (Miroslava 2017).

La Zafra fue invitado a impartir talleres en Culhuacán, además fueron contratados en las delegaciones. Así que Miroslava repartía su tiempo entre su profesión como bailarina, integrante del grupo la Zafra, maestra de zapateado en el parque y la crianza de su hijo.

Con *La Zafra* y el *Grupo Semilla* se fundó la organización Son de la tierra que fue el precedente del actual ¡Qué siga el fandango! Miroslava comenzó a “replicar” los fandangos a los que había asistido en Tlacotalpan, primero en el Jardín Hidalgo en el centro de Azcapotzalco, donde le sorprendió como las personas llegaban y se organizaba el fandango. Sin embargo, la ocupación de espacios públicos tiene cierta complejidad cuando se comparte con otros usuarios ante la ausencia de las autoridades que son quienes expiden los permisos. El éxito hizo que algunos personas que actuaban de payasos y que también ocupaban ese jardín se molestaran ante la posibilidad de dividir el público, lo que generó un conflicto que casi llega a violencia física. Debido a esta situación, aunque Miroslava ya había tramitado un permiso ante las instancias correspondientes, decidieron irse a otro espacio. Con el conflicto y el cambio de lugar algunos compañeros del colectivo se desmotivaron y se fueron, otros siguieron y ella continuo en el Parque Revolución donde continua hasta este momento.

¡Que siga el fandango! es una verdadera tarjeta de presentación de las prácticas culturales del Son Jarocho en la Ciudad de México. En un proceso inverso al del grupo Mono Blanco, el cual se formó en la Ciudad de México y llevó la promoción y difusión del son Jarocho a su natal Veracruz, Miroslava se involucró con el son Jarocho en Tlacotalpan y lo llevo a la Ciudad de México. Las prácticas de Miroslava no solamente conectan al público urbano del son con los protagonistas del mundo jarocho rural, por ejemplo, Los Baxin quienes se han presentado en el

parque en varias oportunidades, también al ser un espacio abierto genera nuevo público. El parque Revolución es utilizado como “espacio de vinculación” entre la “comunidad jaranera” lo cual lo convierte en un punto en la construcción constante de redes

Después de trece años yo te puedo decir exactamente las personas que sé que desde hace trece años están... que todavía van al parque, aunque van y regresan y hay gente que dejó de ver cinco años pero vuelven al parque en algún momento de sus vidas; y hay gente totalmente nueva, hay veces que, yo así lo veo, llego a la clase y veo “ah, esta es una generación nueva ¿no?”, así como en las escuelas, y esa generación a veces se queda un mes y se va porque empiezan a interesarse más y ven que viene Rubí Oseguera, que viene Liche, que viene Patricio Hidalgo, que vienen pues todos los veracruzanos, Andrés Flores, a dar sus talleres, Los Cojolites, toda la gente que da talleres, entonces la gente empieza a saber que hay más y empiezan a irse²⁹, ya después llegan al parque y hay gente que ya empieza a tocar mucho más bonito, a cantar mucho más bonito de como empezaron en el parque... yo siempre lo he dicho, [los talleres en el parque] son una introducción al son jarocho. (Miroslava, 2017)

De esto se favoreció el público urbano del son debido a la existencia de un espacio para aprender la ejecución de instrumentos o zapateado a través de talleres libres, así como de la celebración de fandangos. De esta forma, la instrucción del son jarocho “tradicional” ya era posible en la ciudad porque las redes que Miroslava tenía en Tlacotalpan se ponían en contacto con ella para ocupar ese espacio. De este modo, músicos, bailadoras y versadores, con trayectoria y reconocimiento en el mundo del son Jarocho se favorecieron al tener un lugar para impartir sus talleres.

En otras acciones orientadas por la práctica del son jarocho, la organización ¡Que siga el fandango! Organiza el festival de la Décima Guillermo Cházaro Lagos, este tiene por objetivo “vincular a la Ciudad de México con la cultura veracruzana”. Este festival es posible gracias a la participación y solidaridad de la “comunidad jaranera”, a la gestión que lleva a cabo Miroslava en instituciones culturales para

²⁹ Cuando dice que se interesan más y empiezan a irse se refiere a la práctica habitual de quienes comienzan a adentrarse a esta práctica cultural de viajar ir al sur de Veracruz, Tlacotalpan y Los Tuxtlas, para conocer “el auténtico son jarocho”.

que se facilite el espacio y equipo de sonido principalmente, también al interés de personas y agrupaciones en tener un escenario en la Ciudad de México para comercializar distintos productos culturales en torno al son jarocho, por ejemplo, las producciones musicales, ropa, tejidos, instrumentos musicales y comida. En el festival también se trata de escuchar “a los músicos tradicionales... la gente que viene de Tlacotalpan, de Jaltipán... de Los Tuxtlas, Santiago, San Andrés... Tratamos de que venga gente de muchas partes...” (Miroslava, 2017).

En 2018, se consiguió que se llevara a cabo el 11o. Festival en el Museo Nacional de Culturas Populares ubicado en el centro de Coyoacán en la Ciudad de México, pero también se ha realizado en el centro histórico. La logística para llevar a cabo este festival involucra a distintos actores con cualidades similares a las de Miroslava, me refiero a un perfil creativo, a educación formal, casi siempre en un nivel universitario, en áreas relacionadas, además de la música, con el diseño gráfico, la fotografía y la comunicación, principalmente. Cada individuo realiza aportes desde su disciplina, es decir, un diseñador gráfico se encarga del cartel del evento, una fotógrafa dona su trabajo para el cartel. Por ejemplo, Fabiola, Lic. en Comunicación Social y estudiante de maestría en Antropología en la Universidad Iberoamericana, creó la página de Facebook de la organización ¡que siga el fandango! en septiembre del 2010, desde entonces la administra, lo cual consiste en la promoción de los talleres y posterior publicación de fotografías, en general realiza todo lo relacionado con la administración de esta red digital. Esta actividad la ha desarrollado desde hace nueve años sin percibir remuneración económica alguna, su motivación ella la explica así: “Me parecía que el proyecto de Miros y Luis era algo muy valioso y que yo podía aportar ayudando a la difusión y registrando también en foto y video todas sus actividades” (Fabiola, 2019)

Por otra parte, la gestión de permisos, la generación de recursos económicos para traslado y el préstamo de templete y sonido, es trabajo que realiza Miroslava:

Me toca la gestión en especie... el autobús, el hospedaje, la comida, todo eso yo lo gestiono con las instituciones, el sonido, el escenario. Cuando lo hemos hecho en el Centro Histórico, tenemos que...ir a Secretaría de Cultura, solicitar con tiempo que nos den sonido, que nos den gran soporte... En algún tiempo, el ayuntamiento de Tlacotalpan nos daba el autobús, entonces ya teniendo el autobús, los músicos ya pueden venir; antes no hospedábamos a los músicos, llegaban los músicos, tocaban y se regresaban ese mismo día, pero ahorita ya van dos años que podemos lograr que se hospeden en la Ciudad de México. El año pasado, la IBERO nos junto con... Fabiola, nos ayudaron a conseguir el hospedaje y así, tienes que ir gestionando con diferentes instancias hasta lograr pues tener todo... participan muchas personas que tienen sus profesiones... Fabiola Gaytán ha hecho durante mucho tiempo el trabajo de la difusión, las redes sociales, eh... hay muchos fotógrafos que han participado en la fotografía de los grupos, para hacer el cartel... está Oscar Iván que hace siempre el cartel publicitario, él siempre está súper disponible, a pesar de que tiene su trabajo, sus hijos, él dice que le gusta mucho la organización porque sabe que somos, eh... personas confiables y que estamos difundiendo la cultura veracruzana y confía mucho en nosotros y él siempre nos hace el cartel...hay gente que hace...los escritos, pues tú sabes que para un escrito no lo puede hacer cualquier persona, tiene que estar muy bien redactado, sobre todo si va a ir a un periódico, si va a ir a la radio, entonces todo eso hay gente que sabe hacerlo y lo hace. (Miroslava, 2017)

Lo que deseo resaltar aquí es cómo a partir de la identificación con la expresión cultural del mundo jarocho, los individuos, desde un ámbito no institucional, pueden generar eventos de mediana escala. Por otra parte, este caso también da cuenta de cómo los individuos a través de sus acciones y aprovechamiento de sus conexiones se apropian del espacio público transformando el paisaje urbano. Tanto los talleres y fandangos en el Parque Revolución como el Festival de la décima son puntos de conexión, interacción y circulación de elementos culturales, además de la consolidación de vínculos entre quienes se identifican como parte del mundo jarocho.

V.6 Tejiendo, recuperando e intercambiando signos culturales (tejedoras)

La primera vez que vi a Miroslava en persona, llamó mi atención el vestido verde tejido con ganchillo que llevaba puesto sobre un fondo negro. Ella bailaba en la tarima y yo estaba colocada entre el público del fandango organizado uno de los

Encuentros de son jarocho en el Centro Nacional de las Artes -CENART-. Las otras mujeres vestían amplias faldas y blusas confeccionadas con tela y tejidos sobre las mangas y hombros. La importancia de los tejidos y textiles en la indumentaria es un distintivo relevante en todas las culturas originarias de México, lo cual ha influido en la actualización de las prendas de vestir utilizadas sobre todo por las mujeres al interior del fandango. Sin embargo, el tejido con ganchillo es en realidad de origen europeo y no es muy claro cuándo comenzaron a utilizarlo las mujeres en los fandangos. Aún así, las prendas tejidas forman parte de los elementos físicos y simbólicos que circulan entre la red construida en torno a la cultura jarocho.

El atuendo propuesto en los años cincuenta, específicamente del famoso ballet de danza folclórica de Amalia Hernández, consistía en un vestido blanco de amplio vuelo en la falda y múltiples holanes, además un mandil negro adornado con claveles rojos amarrado a la cintura. Este traje ha sido sustituido por amplias faldas de flores, blusas y fondos tejidos, también con influencia de otros textiles nacionales. A diferencia de los glamorosos trajes blancos diseñados y confeccionados por especialistas, las prendas tejidas a manos adquieren un valor no solamente económico sino simbólico para las mujeres que los portan. Estas nuevas formas han generado una práctica que articula al menos tres elementos, un emergente estilo de vestir “adecuado” para asistir a un fandango, un acto creativo y una actividad económica generada a partir de la demanda de prendas de vestir. Al mismo tiempo estas prácticas aportan a la red la puesta en circulación de signos relacionados con el mundo jarocho.

El atuendo actual, es confeccionado por mujeres que son parte de la comunidad y que realizan tejidos paralelamente con otras actividades. Lucia, quien también es bailadora, junto a su hermana y sus cuñadas integran un colectivo de mujeres tejedoras en Santiago Tuxtla. Actualmente, a través de las redes sociales ofertan sus tejidos que consisten en blusas, fondos y puntas. En la trayectoria personal de

Lucia al interior de la red transnacional del fandango se puede ver como se incorporan prácticas que con el tiempo se convierten en tradición.

Lucia pertenece a una de las familias más reconocidas de músicos del campo, ella es originaria de la comunidad de Santiago, Tuxtla, es la única de sus 5 hermanos que tiene un nivel educativo de preparatoria el cual le fue difícil conseguir debido a que su papá se negaba a permitirle su ingreso a la secundaria bajo el argumento que siendo mujer la escuela la ponía en una situación de mayor viabilidad para embarazarse, “irse con el novio” y desaprovechar los estudios. Sin embargo, Lucia deseaba asistir a la escuela, la presión social y su insistencia concluyó en su inscripción a la secundaria, pero ¿Cuál es la relación o importancia de esta dificultad de Lucia para asistir a la escuela secundaria con la red del fandango? La relación se encuentra en una de las características de las redes que es la *accesibilidad*, la cual “se puede definir rigurosamente como la fuerza con la cual el comportamiento de un actor está influenciado por sus relaciones con los otros” (Requena, 1998).

La casa de Lucia era frecuentada por personas que se identifican con la cultura del son jarocho y que forman parte de la red social personal de su papá. Los niveles de escolaridad de esta red son muy diversos, pero con mayor frecuencia alcanza niveles universitarios. En este sentido, para las amistades de la familia Baxin resulta “natural” que siendo adolescente se asista a la secundaria, de modo que con cierta frecuencia y “naturalidad” era cuestionada sobre su actividad escolar. Tanto Lucia como su familia escondían el hecho de que no iba a la escuela, pero la presión social de las visitas y la insistencia de ella terminaron por convencer a su papá de inscribirla en la secundaria

Luego empezó a llegar un amigo de él a la casa, creo que era maestro, no me acuerdo muy bien de él, creo que daba clases en la UNAM y su hijo andaba terminando su licenciatura... y luego pues a mí me preguntaba, porque yo era la que me tenía que quedar en la casa con mi mamá, mi hermana trabajaba en Veracruz, me preguntaba ¿y tú cómo vas en la escuela?, y yo bien... ah, bueno, ya mero terminas ¿verdad?, andarás como en la secundaria... y yo ajá... pero pues no iba a la escuela, era como que la mentira ahí, y yo

volteaban a ver a mi papá, el caso fue que se despidieron y dijeron a ver qué día volvemos a venir... o algo así, pero yo ya le decía a mi mamá yo sí quiero ir a la escuela, dile a mi papá... no, pues es que él no quiere, no quiere... y volvieron a ir y me preguntaron ¿cómo vas en la escuela?... pregúntale a mi papá, le dije; me acuerdo que muy grosera me levanté de la mesa y me fui a la cocina y ya nomás escuché que mi papá le dijo ah, pues ahí va, ahí la lleva... y ya se volvieron a ir y esa tarde le dije a mi papá si tú no me metes a la escuela, la próxima vez que pregunten voy a decir que es tu culpa, que tú no me dejas ir a la escuela. (Lucia, bailadora/tejedora, 2018)

Al igual que en otros casos de descendientes de músicos campesinos, este caso muestra una fisura en la reproducción social al acrecentar en el nivel de escolaridad. Lucia concluyó la secundaria y trabajó para poder continuar sus estudios de nivel preparatoria.

Su actividad como tejedora la inició aproximadamente a partir de los 14 años, al mismo tiempo que comenzó a bailar porque para asistir a los fandangos las prendas tejidas son las preferidas por la mayoría de las mujeres al relacionarlas con una costumbre tradicional. Por ejemplo, Miroslava (2017) recuerda "...otras llegan vestidas... yo diría pues tradicional, que es con los tejidos que hacen las lugareñas, que cuando me acerqué al fandango, yo decía, también quiero un tejido, yo quiero una punta, yo quiero que se me vea... mi punta tejida, mi blusa... y muchas todavía nos vamos al fandango así".

Al asistir a las fiestas, Lucia notó las blusas y fondos tejidos de algunas mujeres, pero el costo de estas representaba "un lujo" que no podía pagar. Sin embargo, acudió con su cuñada para aprender algunas puntadas y poder tejer sus propias prendas, después ingresó a un taller de tejido donde aprendió de una maestra. Cuando cumplió quince años su hermana le regaló una blusa tejida, su cuñada un fondo tejido y su mamá una falda confeccionada por ella misma, fue su primer traje para el fandango. Así que llegar vestida con sus blusas y fondos tejidos a distintos actos relacionados con la música jarocho en la Ciudad de México además de hacerla sentir bien y adecuada para la ocasión, también, sin proponérselo, fue una forma de mostrar su trabajo con el tejido y comenzaron a hacerle encargos. Hasta ese momento ella no había considerado el tejido como una actividad

económica, pero al presentarse la ocasión organizó un grupo con su hermana y cuñadas para poder cumplir en tiempo y forma con los pedidos. Sus tejidos con frecuencia son adquiridos por mujeres que se localizan en espacios urbanos, el nombre de Lucia y su colectivo son conocidos y con regularidad les hacen encargos.

V.7 Reflexiones finales

La estructura del Las partes o posiciones de esta red en torno la expresión musical jarocho tiene como eje precisamente la preservación de lo que consideran “las raíces”, “la tradición”, el pasado” y “el campo”. En torno a estas valoraciones simbólicas se configuran una serie de dinámicas en las que los individuos identificados con esta práctica transitan en las distinta posiciones: público-músico-promotor cultural. Estas transiciones convierten a los actores de enlace en agentes sumamente importantes en la propagación de la música jarocho.

Capítulo VI. Música y migración: Prácticas y significados tejiendo las redes del circuito.

Como se ha explicado en el capítulo teórico observar las redes como una dimensión analítica fuertemente vinculada a la dimensión de circuito permite superar el análisis dicotómico entre sociedades origen-destino. Las redes entre individuos son tejidas a través de la interacción de sus prácticas, a través de estas se construyen y consolidan vínculos fuertes que forman la estructura del circuito, el cual es un proceso constituido en largos plazos de tiempo. Aquí examinaremos si efectivamente las prácticas contemporáneas del son y fandango jarocho han formado redes que se sustentan en un fenómeno de migración de largo plazo entre México y Estados Unidos. Las preguntas que queremos responder son ¿cuáles son los espacios sociales donde los actores suelen encontrarse con el son? ¿Quiénes son los actores y cómo se organizan y se conectan? ¿Qué recursos utilizan? ¿qué los motiva a realizar estas práctica?

A modo de antecedente, porque no es el objetivo aquí hacer un recuento histórico exhaustivo, como sí un análisis de las prácticas contemporáneas, diremos que este proceso -o la configuración del circuito- es mucho más antiguo. Parte del proceso se remonta cuando México era La Nueva España y esta era parte de una vorágine económica y cultural de dimensiones intercontinentales. “Los activos y anónimos portadores de ese patrimonio, los que hacían posible ese sistema circulatorio en el que se vinculaban todo tiempo de referentes infiltrando los espacios posibles, los que atravesaban las fronteras culturales y regionales enlazando el conjunto de los sistemas, eran precisamente los que trajinaban de ida y vuelta con las mercancías y los tesoros: los arrieros, los traficantes, marineros, los buhonero y comerciantes vagabundos” (García de León, 2006:14).

VI. 1 Etapas del circuito

Si pensamos este proceso con una mirada analítica actual podríamos decir que ya entonces se trataba de una proceso transnacional pues el término no alude a fenómenos actuales, sino a perspectivas analíticas que son posibles gracias a las características del proceso de globalización de este siglo.

Por otra parte, como se ha dicho anteriormente, el son jarocho y el fandango en la vertiente más apegada a su condición rural, se consolidó a principios del siglo XIX (García de León, 2006). Sin embargo, para términos de este trabajo considero una primera etapa en la historia contemporánea del circuito, las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XX, época que, en un contexto de guerra y posguerra mundial, en México se consolidó la industria cinematográfica y es en esta efervescencia que las expresiones de la cultura jarocho se internacionalizan. Aunque, mucho se ha criticado los intereses de espectáculo de la industria cinematográfica que limitaron y estereotiparon la música jarocho, no podría haber sido de otra manera, su objetivo nunca fue la documentación de las formas musicales nacionales, sino la generación de ganancias propia del mercado capitalista en un contexto de nacionalismo mexicano al estilo vasconselista. Sin embargo, de esa época el

mariachi, la música jarocho y la música huasteca permanecen con gran popularidad hasta nuestros días siendo en diferentes niveles y territorios referentes de identidad cultural. Por ello, considero que esta etapa no solamente conservó la semilla de las expresiones musicales jarochas, aunque sí efectivamente fueron muy limitadas, pero también debe tomarse en cuenta que fue principalmente a través del cine y de las producciones de discos que devinieron de este, que un estilo de música jarocho quedo, por un lado, documentada en las películas y en los discos de acetato y por otro, fue la vía de transporte hacia territorios extranjeros.

Una segunda etapa, la he situado a partir de la década de los setenta, tomando en cuenta que en este tiempo coincidieron una serie de distintas situaciones en el dimensión musical: la manifestación internacional de una euforia por la música latinoamericana, la prohibición de conciertos de rock en México, la conformación del grupo Mono Blanco³⁰, y finalmente, acciones provenientes de las instituciones culturales para promover y financiar el “rescate” de las músicas “tradicionales” en las que se inserta el llamado “Movimiento Jaranero”. De modo que esta etapa la ubico de los años setenta hasta el año 2007.

En la tercera etapa, que es donde me concentró, propongo el año 2008 como su inicio tomando en cuenta que se lleva a cabo el primer fandango fronterizo y es una década donde las redes sociales digitales intervienen de manera importante en la organización de las redes del son y fandango jarocho. Estas fechas no pretenden ser determinantes, son referenciales debido a que los fenómenos culturales tienden a disiparse o a surgir en amplios periodos de tiempo. En este sentido, entre las distintas etapas coexisten dinámicas y prácticas que se entretajan de forma compleja por lo que no es posible determinar con exactitud donde empieza y termina cada etapa, pero nos sirven como referencia metodológica.

³⁰ Importante agrupación de identificación con la expresión musical veracruzana

Debido a que la circulación cada vez más extendida de la expresión musical jarocho no puede sustentarse en industrias musicales porque no existieron grandes producciones de cd's, ni radiodifusoras que programaran insistentemente sonos jarochos, ni conciertos masivos, como el caso de otras músicas de origen local, específicamente, la cumbia, he centrado el análisis en las prácticas y significados de actores que se identifican con esta música de tradición oral, así como en las dinámicas que han favorecido su preservación y consolidación, no sin transformaciones y significados diversos.

Para ello, pensemos en la definición de “campo transnacional” que Levvit y Schiller propusieron a partir de las ideas de Bourdieu, un campo es “un conjunto de múltiples redes entrelazadas, a través de la cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos [...] los campos sociales transnacionales conectan a los actores a través de relaciones directas e indirectas vía fronteras” (2006: 198). Recordemos también, que los actores ha través de su historia individual y colectiva y de su relaciones se hacen de recursos o capitales diferenciados que construyen un “sentido práctico” o habitus y es este con el que se mueven con “total libertad (controlada)” (Bourdieu, 2007).

Como todo individuo, los actores que participaron en este estudio tienen una “historia individual y una colectiva”, pero en este caso la historia colectiva que nos concierne es el hecho de compartir una identificación con prácticas de la cultura jarocho a partir de la heterogeneidad cultural, es decir no comparten el origen local y con frecuencia, ni siquiera el nacional, quizá por ello se construyen de manera consciente y reflexiva:

“¿Podemos los veracruzanos exiliados y los no-veracruzanos (mexicanos y extranjeros) genuinamente identificarnos con la tradición jarocho, con el son y el fandango? Sin pretensiones, nosotros creemos que sí; y cuando decimos nosotros nos referimos a una comunidad dinámica que aloja a un diverso número de nacionalidades: a mexicanos, chicanos, México-americanos de segunda o tercera generación, a inmigrantes de

Latinoamérica y otras partes del mundo, a jarochos trasplantados de pequeños y de grandes también (Muñoz, 2016: 7).

Pero ¿Cómo llegan a identificarse? ¿Cómo y en dónde conocen y por qué se conectan con el son y el fandango jarocho? Y ¿qué hacen con esa identificación? En primer lugar, debe tomarse en cuenta la histórica relación migratoria entre México y Estados Unidos, una historia que ha sido definida, según los especialistas, por su masividad y vecindad (Durand, 2017). Un fenómeno migratorio con más de un siglo de duración, en el cual, junto con las personas, el dinero y las mercancías, ha circulado toda clase de elementos culturales y simbólicos entre los dos países. De acuerdo con Rivera (2017), estos intercambios, producto de los desplazamientos migratorios, han dado lugar a la reconfiguración de territorios, al mismo tiempo que han favorecido identificaciones culturales múltiples.

Para quienes no nacieron en el sur o centro de Veracruz, existen distintos puentes para llegar a la tradición jarocho, el ámbito académico musical, donde el encuentro puede ser a través del interés académico o de la red personal de amigos o pueden encontrarse ambas situaciones. Otro puente es un fondo cultural folclórico, entendido como como las pautas culturales que fueron implantadas en un contexto nacionalista en la primera etapa del circuito, es decir, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, del siglo pasado. Para quienes viven en Estados Unidos o en otros países, el origen mexicano es una condición frecuente, pero no necesaria, que favorece la identificación con estas prácticas, también estadounidenses y latinoamericanos se han sentido conectados con la tradición jarocho.

VI. 2 Música de academia y folclor como espacios sociales de encuentro con prácticas del son y fandango jarocho.

...Como dice Sinuhé, nosotros no salimos de la panza de Martha Vega, entonces nos toca aprenderlo diferente... (Ximena, 2017)

Los músicos campesinos convivieron de manera orgánica con el son jarocho. Los fandangos eran parte de su cotidianidad, era un acto lúdico sin más complejos discursos que los versos que animaban las fiestas y reflejaban su modo de vida en el campo o en sus andares amorosos. Su “encuentro con el son” era un proceso tan largo como su vida misma y por generaciones se transmitía a través de la imitación y de la oralidad. Sin embargo, las tradiciones suelen tener fisuras como sucedió en la última mitad del siglo XX cuando casi desaparece en algunas localidades.

Para quienes “no salieron de la panza de Martha Vega”, es decir, no nacieron en el Sotavento Veracruzano y no pertenecen a una familia de prestigio jaranero de quien heredar “legítimamente” su adhesión a la tradición jarocho en su vertiente más apegada al campo, existen otros caminos de encuentro.

VI.2.1 De la academia musical a la tradición oral: contextos migratorios

La alteridad que caracteriza los contextos de migración produce en los migrantes una serie de reflexiones sobre su repertorio cultural de origen, en el cual la música es objeto primordial de revalorización (Olvera Gudiño, 2012). Quizá por que la música tiene la capacidad de transportar simbólicamente a quien la escucha a su “tierra” y a sus “orígenes” (Simmell, 2003 [1882]).

De los estudios de migración se sabe que cuando los migrantes viajan llevan consigo sus valores, sus costumbres y sus tradiciones, desde la perspectiva transnacional éstos no solamente se mantienen en la sociedad destino, sino se refuerzan ante la asimilación de nuevos elementos culturales. En las experiencias migratorias relacionadas con la música, que aquí se analizan, el significado que los actores le han atribuido se ha traducido, en la etapa actual del circuito, en un verdadero impulso para llevar a cabo acciones que hacen posible ese sistema de circulación de los distintos elementos culturales que acompañan al son y al

fandango jarocho. Esta circulación a cada tiempo se extiende hacia otros territorios quedando conectados a la red. Anteriormente, hemos dicho que a diferencia de otras músicas locales que deben su expansión a circulación a través de los medios de comunicación o a través del desplazamiento migratorio de una población que comparte el lugar de origen, en la circulación de las prácticas musicales veracruzanas no se precisa un origen local común, la identificación está más relacionada con lo nacional o “raíces mexicanas” que es el termino más utilizado.

Se encontraron diferentes perfiles migratorios, en lo nacional, migración interna campo-ciudad, en lo internacional, descendientes de migrantes con origen mexicano, migración sin documentación legal por búsqueda de oportunidades laborales, migración siendo niña en familia con documentación legal y un empleo profesional del jefe de familia bien remunerado, migración por estudios a partir de un contexto transfronterizo, migración después de un casamiento con un ciudadano norteamericano. Salvo el caso de Fernando, el son jarocho se conoció en los Estados Unidos, incluso nunca habían visitado Veracruz.

Fernando Moran, es originario de la Ciudad de México, terminó la preparatoria y curso algunos años en el Conservatorio de Música, desde joven estuvo vinculado a la música y en menor medida al teatro y a la literatura, pero ha sido realmente difícil ganar dinero en ese campo. Trabajó en Teléfonos de México cuando era una empresa paraestatal y en la casa productora de discos “Pentagrama”, ambos empleos le permitían realizar actividades culturales sin remuneración. Después del sismo del 85, Fernando y su esposa perdieron sus empleos y se vio obligado a buscar oportunidades en Estados Unidos.

Eran los últimos años de la década de los ochenta, justo cuando en la periodización del fenómeno migratorio iniciaba la “quinta fase, la era bipolar: de la amnistía al acoso”, en la cual, por un lado, se establecieron dinámicas para disuadir la inmigración y por otro, se abrían posibilidades de legalización (Durand,

Historia mínima de la Migración México-Estados Unidos, 2017). Sin embargo, para Fernando aún fue relativamente accesible migrar a través de empresas que ofrecían empleo, pero las dificultades las encontró en otro campo. “Sabes que vas a ganar en dólares y que va a haber trabajo, pero no sabes que no tendrás beneficios económicos o de salud, y que vas a ser un personaje de tercera clase, ignorado... y además con las cuestiones de un idioma, que también es algo muy difícil, como en mi caso”, recuerda Fernando. El giro que dio su vida al migrar de una gran ciudad, como ya lo era en esa época la Ciudad de México, donde siempre se ha centralizado la cultura, lo llevo a buscar esos espacios que alguna vez formaron parte de su vida cotidiana cuando vivía en México. Sin embargo, Santa Bárbara, California, era más bien una ciudad pequeña que no alcanzaba para la “necesidad cultural” que tenía como migrante. Fernando lo recuerda de la siguiente manera:

Yo no llegué a Los Angeles, llegué a una ciudad más pequeña, bien tranquila, a la orilla del mar, algo para descansar, pero muy difícil para alguien que tiene toda una necesidad cultural, pues no había libros en español, ni televisión, solo había un canal en español y solo transmitía noticias, era el famoso ECO, de Jacobo [Sabludovski], solo había programación en inglés, igual radio, solo había una o dos estaciones en español, tenías que captar la señal de Los Angeles pero era una programación peor, pocos conciertos, todo era para otro tipo de público y había que pagar y en dólares!...

La “necesidad cultural” que sentía lo llevo a utilizar todo el capital, en el sentido de Bourdieu, que había reunido en su experiencia en la música, en el teatro y como promotor cultural, para buscar formas, no solamente en la obtención de productos culturales para su consumo, sino para gestionar y difundir esos productos. El ámbito de las artes no representa una actividad económica, “no se puede vivir de la cultura”, menciona. Desde hace treinta años ha trabajado como cocinero en restaurantes y hospitales, en la actualidad cocina para una escuela preescolar. Paralelamente, realiza una labor de difusión de la cultura mexicana en Estados Unidos, ha impartido talleres de radio donde la mayoría de los locutores son inmigrantes, indígenas que nunca habían tenido acceso a una computadora,

también hace entrevistas que el mismo produce y ha creado el blog “Adictos a las Tradiciones” termino que traduce como “el amor a nuestra identidad”.

Por otra parte, en los casos donde la inmigración ocurrió dos generaciones atrás y se cruza con el ámbito académico y la musicalidad se observan una serie de prácticas características de campos transnacionales y se refuta la perspectiva de la asimilación que sostenía que después de la segunda generación los lazos con su cultura de origen se debilitarían. En Chicago vive Maya Zazhil, ella y sus padres nacieron en esa ciudad. Su origen mexicano proviene de su papá con familia entre Coahuila, Guerrero y Oaxaca, su mamá tiene ascendencia alemana y peruana. Maya considera que el son jarocho ha estado presente en su ciudad y en su familia por al menos dos generaciones. Coincidiendo con otros casos, los espacios de en su encuentro con el son están relacionados con el ámbito profesional musical e instituciones académicas, su padre es músico de distintos géneros y su mamá trabaja en el área de educación, ella gestiona becas y busca programas para financiar la presentación de músicos mexicanos y de habla hispana, pues utiliza la música para mostrar la relevancia de la conservación de las culturas y la superación del abandono intencional del español. Gracias a estos programas varios grupos musicales mexicanos se han presentado en escuelas, incluyendo agrupaciones jarochoas y también le han permitido realizar viajes a las comunidades de las músicas locales, por esta razón, Maya tiene recuerdos, desde los seis años, de fandangos y viajes a Veracruz. En estas idas y vueltas entre Chicago a las comunidades en México, Maya toma consciencia de las diferencias geográficas y del perfil de personas que practicaban que asistían a los fandangos, en su ciudad quienes aprendían eran contemporáneos de su papá o mayores, mientras que en Veracruz los niños, las familias completas también participan del fandango. Según recuerda es aproximadamente a los 11 o 12 años que viendo otros niños en los fandangos decide que sí quiere aprender a tocar jarana.

VI. 2. 2 De la danza clásica hacia al zapateado de tarima

Transitar de la danza clásica hacia el zapateado de tarima es menos complicado que el proceso inverso. El capital cultural incorporado a través del aprendizaje danza en una academia de bellas artes, proporciona herramientas para valorar estéticamente el baile de tarima, como se observa en la narrativa de Miroslava, quien los 20 años con formación avanzada como bailarina clásica quedó impresionada por el zapateado del pescador Felipe Corro: “No, yo creo que a partir de que yo lo vi bailar, antes de ir a mi primer fandango, cuando yo vi bailar a mi maestro, yo me quedé muy impresionada porque él bailaba muy pegado a la tarima, parecía que no le costaba trabajo y su zapateado era impecable, ¡era un sonido... muy exacto!... y él solía verse muy, muy ligero! sus articulaciones totalmente libres ¡se veía que disfrutaba mucho el baile!” (2017). Miroslava aprendió a bailar es estilo tradicional del son jarocho y desde hace más de una década imparte talleres libres de zapateado en el Parque Revolución³¹.

VI. 2. 3 Del folclor hacia el zapateado de tarima

En el campo de la danza folclórica, el referente clásico es el ballet mexicano de Amalia Hernández, compañía dancística que, por más de medio siglo, desde 1959 hasta la fecha, ha tenido como sede principal el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México y donde se han programado ininterrumpidamente presentaciones dominicales desde la segunda mitad del siglo XX. A este ballet, durante el trabajo de campo y en las entrevistas, se le menciona con frecuencia, ya para señalar lo que no es “auténtico”, sino “contrario” a la tradición, y se consideraba lo tradicional mexicano, como en el caso de Ximena, quien habiendo migrado a los siete años del Estado de México a *Philadelphia*, asistió en ocasiones a sus espectáculos en Estados Unidos.

En el tránsito de la danza folclórica hacia el zapateado tradicional hay un proceso donde además de la aprehensión de lo estético se profundiza en la cosmovisión

³¹ Una descripción más extensa del aporte de Miroslava a la Red del son y fandango jarocho en el apartado ¡Que siga el fandango” en capítulo V

de la vida. Por este proceso transitó Natse, quien además de ser diseñadora y fotógrafa, también estudió danza folclórica cuando tenía aproximadamente veinte años. Su mamá y su papá también formaron parte de un ballet folclórico. El proceso dio inicio a través del conocimiento adquirido en sus materias de teoría musical e instrumentación de las distintas regiones del país, ahí conoció la jarana, el instrumento esencial del son jarocho, lo que la llevo a viajar primero Tlacotalpan y después a Los Tuxtlas donde prácticamente “se enamoro” del son, se apropió tanto de lo estético como de los valores que circulan entre quienes lo practican. Desde su primer viaje a las fiestas de la candelaria quedo impresionada y desde entonces asiste a estas anualmente durante los últimos trece años.

El proceso inverso, del zapateado tradicional al de ballet folclórico, es más complejo. Primero decir que es poco usual, pues en la red de esta práctica, entre otros factores sociales y económicos, el valor simbólico de la trasmisión del conocimiento al interior de la familia en un ámbito rural y por generaciones, está por encima del académico. Clara pertenece a la familia de músicos del campo Los Baxin, empezó a bailar desde los catorce años, actualmente tiene 23. Cuando viajó a España impartió un taller de zapateado en Barcelona a un público que de acuerdo con su percepción ya tenían conocimientos de danza. Sin embargo, los años de experiencia y los talleres impartidos no fueron suficientes para ingresar a estudiar la licenciatura en danza. Clara no fue aceptada en la escuela. El capital simbólico, que es valorado al interior de la red, no cumple la misma función fuera del campo, por lo que aún no tiene acceso a un capital cultural institucionalizado.

VI. 3 Talleres y fandangos entre México y Estados Unidos

Los talleres de son jarocho son una transformación en la transmisión de la tradición veracruzana. Siendo una práctica de tradición oral, los sones y los versos se aprendían a fuerza de las festivas repeticiones en los fandangos. En la etapa en que se retomó en el cine, en realidad fue un limitado número de sones que se repetían espectacularmente. Después, a partir de los setenta, cuando la

Secretaría de Educación Pública contrató al grupo Mono Blanco para que se presentara en distintas ciudades de México, como parte del “rescate” de la tradición, además de los conciertos había que encontrar una forma de reproducir los fandangos.

Los conciertos no son fandangos. En un concierto una agrupación formal se sube al escenario e interpreta un número determinado de sones o canciones jarocho, hay una distancia entre el escenario y el público. Un fandango es una fiesta donde todo aquél que quiera puede participar, se sabe cuándo empieza, pero no hay un tiempo límite para su desenlace, puede durar horas o días. Los músicos que llevan el fandango van improvisando versos en los sones que se tocan, ahí se muestra su calidad de guitarrero y versador. Entonces, como en un fandango puede participar todo aquél que llega es necesario que este conozca cuál es la dinámica. En el campo esto no era un problema porque al formar parte de su vida cotidiana, los códigos se iban aprendiendo poco a poco, había tiempo. Además, el problema mayor era precisamente que “se estaba perdiendo”.

Hay varias versiones orales sobre dónde y quién comenzó los talleres, pero estas coinciden en que comenzaron en la Ciudad de México a través de las casas de cultura. En los años ochenta se impartían talleres de jarana y guitarra de son, entre otros, la agrupación Los Parientes de Playa Vicente, impartía talleres de este tipo en el Centro Cultural Culhuacán. Están también los talleres del parque de Revolución que llevan más de una década -y que describimos ampliamente en el capítulo anterior- los talleres del seminario Luna Negra en Jaltipán, Veracruz, pero aquí me concentraré en los “talleres vivenciales” de Tlacotalpan Veracruz, en su etapa entre 2008 y 2012, dada su importancia de expresar manera explícita la dimensión simbólica en que se insertan la tradición jarocho.

VI. 4 Talleres “Vivenciales”: prácticas para la conservación de la tradición

Aldo Flores nació en Paraíso, Tabasco en 1968, muy chico a los nueve años ya vendía empanadas. Las necesidades económicas de la familia solo permitieron que estudiara hasta la secundaria. Comenzó a trabajar muy joven en la industria restaurantera como barman, en la cocina y principalmente de mesero. A los 23 años, aproximadamente, migró de Tabasco a Catemaco, Veracruz. Mientras, trabajaba en un hotel en Catemaco llegó a hospedarse Jenny Escarra Jerez, una mujer estadounidense que viajaba en una combi desde San Francisco California, de donde era originaria, hasta Veracruz. Aldo recuerda que era bailadora y “le decían Juanita... con ella conocí los fandangos de Santiago Tuxtla, a los Baxin, a través de ella yo comencé a tener una relación de amistad con Arcadio hace 25 años más o menos, es por ella que yo conocí el mágico mundo de la música de jaranas, del son, del huapango, todo eso”. ¿Era investigadora? Le pregunté “No lo sé, pero sí sé que tenía un montón de conocimientos de muchas cosas; si no tenía un título como tal, si tenía un espíritu increíble de curiosidad por muchas cosas, entonces, tú le preguntabas sobre Sonora y te decía... era una biblioteca andando, pues...” recordó. “Juanita” fue mencionada en otras entrevistas, era una mujer a la que se le tenía cariño, “era muy solidaria”, mencionaron.

Aldo se quedó diez años en Veracruz, asistió a los talleres de la casa de cultura de Tuxtla que entonces dirigía Andrés Bernardo Moreno Nájera, un personaje también muy importante en la promoción del son jarocho. En estos talleres conoció a Kim Emerson que venía de San Diego a los talleres y fandangos, Kim, como se mencionó anteriormente, formaba parte de un grupo de profesores y artistas universitarios de la Universidad de San Marcos ubicada en San Diego que se reunían constantemente. En 1998, se fue a vivir a Suiza por tres años, desde entonces él vive entre Veracruz y Zurich. En 2001, regresó a México, y organizaron el Foro “Pasado, presente y futuro del son en Catemaco”, donde

discutían las formas antiguas, las nuevas y el futuro. Después se fue otra vez a Suiza y regresó en 2008. Estuvo asistiendo un tiempo a los talleres de Luna de Negra de Ricardo Perry³², fue a partir de éstos que, en 2011, tuvo la iniciativa de organizar “los talleres vivenciales” en Santiago, Tuxtla, junto con Kim Emerson y Eduardo García, dos nombres conocidos en la comunidad de San Diego. De lado mexicano se involucraron Ana Zarina Palafox, Joel Cruz y Andrés Nájera.

La dimensión simbólica que circula en la práctica del son jarocho, podemos decir, se concreta en los talleres vivenciales que pensó Aldo y que describe de la siguiente manera

Los talleres vivenciales tenían la función de enseñar la ejecución de diferentes instrumentos y un poco de la historia local, tenían el formato más o menos como el de Luna Negra... el pago de tu semana contemplaba la enseñanza, el desayuno y la comida, pero había dos cosas que para nosotros eran importantes y eran diferentes, una era, el primer día, ir a casa de un campesino, en este caso Arcadio Baxin en la comunidad de El Nopal, para estar con él, trabajar un poco la tierra, algunos hacer el desayuno, la comida, como “vivenciar” un día de un músico campesino, después, en la tarde, se hacía el fandango y se tocaba, esto era un domingo, de lunes a sábado ya eran clases normales, pero en la tarde íbamos a conocer siete comunidades de San Andrés, donde todavía había músicos activos para ver cómo se ejecutaba la música, esta es la otra particularidad que teníamos dentro de los talleres vivenciales (Aldo, 2018).

Esta idea, de la vida cotidiana de un campesino donde se inserta la música, es una imagen que se evoca constantemente y se expresa en todas las narrativas de quien se identifica con esta expresión cultural. Sin embargo, también se esta consciente que dicha imagen esta desvaneciéndose en la realidad lo que le imprime aún más valor. Por ello, los talleres estaban pensando para la gente de

³² Ricardo Perry es promotor musical del Grupo los Cojolites, una agrupación con una línea comercial que trata de apegarse al estilo tradicional, en dos ocasiones ha sido nominada a los premios *Grammy*. Perry también es un importante promotor de talleres para jóvenes y niños en Jáltipan y gestor del centro de documentación del Son jarocho. En el sismo del septiembre de 2017 el inmueble donde se ubicaba el centro de documentación se dañó y hubo que derribarlo. A raíz de este suceso la cantante Natalia Lafourcade se ha vinculado con Ricardo Perry para la reconstrucción del centro de documentación juntando una importante suma con el que se construirá.

lugar, consideraron que estando cerca tendrían la facilidad para quedarse una semana en la casa de la cultura donde los hospedaban. Sin embargo, no fue así, lograron interesar a los locales hasta el segundo o tercer año, pero en general llegaron gente de Puebla, de México, de Michoacán, de otros estados, luego Estados Unidos, Europa y Asia. Aldo gestionó los talleres durante cinco años, pero aún se comentan las experiencias que se vivieron, tanto los músicos que participaron como los que asistieron. Los talleres fueron espacios de aprendizaje, de música y de intercambios, los lauderos podían vender sus instrumentos y otros pobladores también se beneficiaron de intercambios comerciales.

Como el objetivo de los talleres no era básicamente comercial, el primer año se pidió una cooperación de 300 pesos por persona por toda una semana, implicó llevar a cabo una serie de gestiones para obtener fondos y poder pagar a los músicos por el tiempo que dedicarían a los talleres, además de la comida y el traslado de músicos y participantes. Recibieron mucha ayuda del municipio, obtuvieron un fondo para la comida, los traslados y la remuneración a los músicos, Aldo recuerda “teníamos apoyo del gobierno municipal para comida, imagínate, los alumnos íbamos a las comunidades en patrullas de policías, era una cosa bien chingona porque el maestro iba adentro de la cabina con el policía que nos decía ¿a dónde los voy a llevar? a donde le diga el maestro, entonces, ya el señor le decía llévame a mi casa...”

La organización comenzaba seis meses antes de la semana en que se llevaba a cabo los talleres, había que hablar con las autoridades locales, con el comisariado ejidal o con el agente municipal para obtener los permisos. Otro tema para resolver era la forma en que los músicos del campo impartirían los talleres, “eran maestros que no sabían que eran maestros”, habiendo aprendido de manera empírica no conocían aspectos técnicos de la música. Lo resolvieron explicando a los asistentes que debían primero observarlos y escucharlos para posteriormente irse incorporando poco a poco hasta entender la forma de ejecutar los

instrumentos. También tuvieron una especie de “traductor” que explicaba los movimientos de los músicos con equivalentes a notas.

Aldo es muy detallado en su narración, además parece muy organizado y seguro. Me platicó que en realidad los talleres vivenciales formaban parte de un proyecto más grande relacionado con educación ambiental, y fue entonces que me explicó que lo había aprendido mientras vivía en Suiza de un amigo colombiano “Básicamente de mi hermano, un colombiano, un refugiado político con el que me junté y empezamos, él se metió a estudiar, entonces tenía esa habilidad y el idioma para poder lograr hacer cosas allá, y con la gente de allá, trabajé como ocho años con un colectivo de suizos que se llaman “Solidaridad con Chiapas”, vinculados al levantamiento zapatista, entonces con ellos aprendí un montón de cosas de gestión” (Aldo, 2018).

Por otra parte, al noreste de Estados Unidos, en Nueva York, Chicago y más recientemente en Philadelphia, también hay presencia de la expresión jarocho. De esta región, según la percepción de las entrevistadas, la entidad con más antigüedad es Chicago, después Nueva York y una entidad emergente con estas prácticas es Philadelphia.

En Chicago, en el estado de Illinois, en el 2008, en un ambiente de dos generaciones de circularidad de prácticas de prácticas del son y fandango jarocho surge el colectivo “Jarochicanos”. El término “nació porque se veía relación con el termino de identidad "chicano", pensando en que era música mexicana/jarocho, pero en Chicago, EU”, Maya Zazhil, quien me dio esta explicación, también aclaró que el termino “chicano” tiene connotaciones historicas y politicas³³, pero ellas lo usan como un temino que unificador entre Chicago y Jarocho. El colectivo se integra por jóvenes que desde niñas empezaron a tocar, provienen de familias con

³³ El término chicano fue utilizado de forma peyorativa en Estados Unidos para señalar la ascendencia mexicana. En la década de los sesenta “los chicanos” resignificaron el término utilizándolo para protestar contra las injusticias sociales. Cf. Acuña, América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación.

origenes en los estados de Guanajuato, Michoacan y Jalisco, pero muchas de ellas han nacido en Estados Unidos. Cuando se integró el colectivo “jarochicanos” comenzaron a realizar varias presentaciones, pero después decidieron concentrarse en la organización de talleres y fandangos.

En 2013, comenzaron con sus “Talleres en la 18”, en el frente de la casa de Maya. Desde entonces han continuado con estas actividades tratando de incluir a personas de todas las edades, especialmente a jóvenes y niños. Jarochicanos tiene una fuerte relación con el Colectivo Altepee ubicado en Acayucan, Veracruz, desde Chicago han apoyado en los tramites de la documentación legal requerida para el cruce a Estados Unidos. Asimismo, como es la logística de los actores de enlace, se encargan de recaudar fondos para el viaje, de hospedarlos en su casa, organizar y difundir los talleres que Altepee impartirá, así como sus presentaciones. Los recursos que se generan por estas actividades son para los músicos mexicanos. A la pregunta de porqué se organizan con ellos, Maya respondió “descubrimos que sí trabajamos bien juntos...porque muchos cuando vinieron, que se estaba dando mucho la música aquí, muchos se quedaron con nosotros, entonces existen esas relaciones desde hace mucho tiempo...pero en términos de trabajo vimos muchas semejanzas en nuestras formas de ver las cosas y nuestras formas de ver la música... en el trabajo principal tenía como la misma base, el mismo corazón”.

Además de la música, las prácticas de Jarochicanos contribuyen también a la circulación de otras costumbres, percibiendo que, en distintas comunidades de Veracruz y en general del territorio rural mexicano, los pueblos tienen una fiesta principal anual, se propusieron organizar su propia fiesta que llamaron “Huapango de primavera”, misma que han celebrado por cuatro años consecutivos. En todas sus actividades circulan instrumentos musicales, ropa y comida. Las jaranas son adquiridas en Veracruz con laudereros de comunidades en mayor medida, y tratan de adquirir ropa tejida también desde México, aunque existe una gran diversidad de productos mexicanos en Estados Unidos.

La difusión de la expresión cultural veracruzana que realiza Jarochicanos en Estados Unidos no se limita a la población mexicana, también se ha extendido a otras poblaciones culturales, como la puertorriqueña. En Chicago, las dos comunidades más grandes de latinos son los mexicanos y puertorriqueños, para Maya “históricamente, hay como un mito de rivalidad, hay esa historia aquí de que las dos comunidades no se llevan, que siempre ha habido muchos conflictos entre la comunidad puertorriqueña y mexicana y mucha violencia... que era más cierto como en los sesentas, pero ahora ya no tanto”. Por esta razón, Jarochicanos tiene la idea de juntar a estos dos comunidades a través de las similitudes entre un tipo de música local de Puerto Rico y el son veracruzano y organizan un viaje para llevar a músicos puertorriqueños a Chacalapa, Veracruz, una comunidad con población afrodescendiente. La idea fue que ambas comunidades pudieran reconocer el origen común de las músicas³⁴.

Las prácticas musicales del colectivo Jarochicanos, con sus talleres semanales y la celebración de fandangos, dan como resultado una alta conexión musical y humana entre Veracruz y Chicago, pero también han sido el eje para convivir y tejer redes en su país, ellas asisten con regularidad a los fandangos celebrados por “otras comunidades jaraneras” de las localidades de Madison y Milwaukee, capital y ciudad más poblada del estado de Wisconsin. Por otra parte, siendo Chicago una ciudad multicultural la expansión de la música consolidada en el sotavento tiene más posibilidades de llegar a otros grupos culturales.

³⁴ García de León inscribe el son jarocho en una dimensión afrocaribeña. Cf. García de León (2006). Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.

VI. 5 Tijuana-San Diego: El fandango fronterizo.

El día 22 de Febrero del 2008.... nos encontramos por primera vez frente al muro, y nos llevamos una gran sorpresa al ver llegar gente de Tijuana, San Diego, Santa Ana, Los Ángeles, Ensenada, Mexicali, Tecate y Hermosillo. La cantada duró cuatro horas sin parar; hasta que un oficial de la patrulla fronteriza nos indicó que el encuentro debía finalizar. Sin embargo, permitió tocar un último son, decidimos tocar la Bamba, que duró casi una hora. Al terminar era tanta la adrenalina y emoción, que se improvisó un fandango en Tijuana, en la casa de uno de los asistentes, que atrajo a jaraneros de ambos lados a convivir hasta la madrugada (Muñoz, et. al, 2016)

En los estudios de migración, desde la perspectiva transnacional, se subraya la simultaneidad al mantener distintivos culturales de origen al mismo tiempo que se asimilan otros de la sociedad destino, por ejemplo, el idioma. Sin embargo, debido a la larga duración del fenómeno migratorio entre México y Estados Unidos, la sociedad destino se convierte en el espacio donde pueden conocer aspectos culturales de origen o de “raíces” nacionales y su acercamiento a éstos es por vía de la musicalidad. Se reconocen como aspectos culturales propios por la significación que le atribuyen y estos significados los llevan a realizar verdaderos actos de identidad.

Desde el año 2008 se lleva a cabo el Fandango fronterizo en ambos lados del muro de malla de acero que divide los límites geopolíticos entre México y Estados Unidos. Justo he utilizado esta fecha como referencia del inicio de la tercera etapa en la configuración del son y el fandango jarocho en su historia contemporánea porque es un acontecimiento que marca, simbólicamente, el encuentro entre los que jaraneros que viven en Estados Unidos y los que viven en México. Como ya ha quedado claro, no se precisa ser veracruzano o mexicano para sentirse identificado con esta práctica. Muchos nacieron en Estados Unidos, incluso sus padres, de manera que quienes migraron fueron los abuelos, otros son

latinoamericanos y los menos son estadounidenses sin origen hispano. Toda esta comunidad se ha reunido cada año del lado estadounidense en el *Friendship Park*, San Diego. Del lado mexicano, desde Tlacotalpan, los Tuxtlas y otras entidades mexicanas han viajado, en distintos años, músicos campesinos, jaraneros y jaraneras urbanos y agrupaciones formales que tienen un lugar en la comunidad jaranera, éstos se reúnen en Playas de Tijuana. Las dos comunidades, la de México y la de Estados Unidos, celebran un fandango formando un círculo como si el muro no existiera, es “una forma simbólica de borrar las fronteras que imponen los gobiernos”. Durante algunas horas se canta y se bailan los tradicionales sones jarocho con sus versos alusivos al campo y la lírica amorosa que les caracteriza, también se lanzan consignas la identidad e injusticias sociales.

La iniciativa de este fandango nació en 2007 con Jorge Castillo cuando vivía en San Diego. Él nació en el Paso Texas, aunque su familia vivía en Ciudad Juárez porque “es muy común en la frontera nacer del lado americano y, si tienen posibilidades, pues irte al Paso, [Texas] a tener a tu hijo, igual pasa en Tijuana, mucha gente hace lo mismo”, menciona Jorge. Otras acciones, también parte de esa dinámica fronteriza, son estudiar, contraer matrimonio o trabajar del lado americano, viviendo en México, como ha sido el caso de Jorge.

Entre los factores que concurrieron para hacer posible el fandango fronterizo están la migración histórica, la historia personal de los individuos y las particularidades de la práctica jarocho. En el año 2000 aproximadamente, profesores y artistas de distintos géneros en la Universidad de San Marcos de San Diego, consiguieron una beca para viajar a los Tuxtlas para aprender Son Jarocho. Ahí iba Eduardo Parra, originario de Xalapa, con “un grupo de diez o más maestros, muchos gringos que apenas hablaban español”. Todos quedaron muy impresionados y a su regreso decidieron “¡pues vamos a hacerlo en San Diego, que no se quede así, vamos a continuarlo”. Los fandangos se celebraban en las casas de algunos de ellos, Eduardo García de origen mexicano y la artista estadounidense Kim Emerson son nombres que se mencionan en la organización e impulso en esa

etapa de Fandangos con gente de la universidad en San Diego. Jorge había tocado otros géneros musicales con algunos de los que asistían a esos fandangos y a través de ellos fue invitado. Finalmente, un día pudo asistir “y de repente, pues un día era cumpleaños de uno de ellos y dije voy a ir, sirve que aprovecho y lo saludo, entonces me lancé, fue cuando fui en privado, entré y me sorprendí totalmente, principalmente porque eran puros gringos, ese día que yo llegué eran noventa por ciento gringos y solamente uno de ellos cantaba, porque era bilingüe y el otro era mexicano, entonces ellos eran los que llevaban la base del canto, todos tocaban y zapateaban, y me decían a mí ¡canta, canta!, no pero, pues no entendía, no sabía cómo era la forma, qué repites y en qué forma repites y mejor me quedé callado”.

A partir de este momento se sintió interesado comenzó a asistir con regularidad a “tallerear” y a los fandangos en San diego. En un fandango en los Angeles llego gente de Tijuana, fue emotivo conocerse y decidieron reunirse más seguido, pero la falta de visa de algunos de Tijuana dificultaba cruzar a San diego y por su parte los de San Diego sentían inseguridad de cruzar a Tijuana por la violencia que se vivía en ese periodo. Finalmente, hubo quien se aventuró cruzar a México y como no hubo situaciones de violencia otros continuaron cruzando para reunirse con la comunidad de jaraneros que había en Tijuana.

De estos acontecimientos nació la idea de “borrar las fronteras”. El 22 de Febrero de 2008, se llevo a cabo el primer fandango fronterizo. Ha habido muchas personas involucradas, pero Jorge Castillo ha continuado con la organización gestionando permisos en ambos lados del muro. Cada año es más difícil llevarlo a cabo, los requisitos aumentan y los obstáculos físicos se endurecen, como la malla que paso de ser una “malla de gallinero” a un muro de acero de tres capas en 2014. La patrulla fronteriza cada año es más intolerante pidiéndoles que terminen con la celebración lo más pronto posible.

El Fandango fronterizo ha servido como inspiración para que en distintos lugares de México se celebren simultáneamente otros “fandangos fronterizos”. Muchos jaraneros y jaraneras ante la imposibilidad de viajar hasta la frontera se organizan para que el mismo día y a la misma hora se realicen fandangos en sus comunidades.

VI. 6 Reflexiones finales

Si alguna vez, hace siglos, “los arrieros, los traficantes, marineros, buhoneros y comerciantes vagabundos” fueron los que hacían posible la circulación de sistemas culturales y posteriormente, a la mitad del siglo XX, los medios de comunicación, la radio, el cine y la televisión, fueron elementos importantes en la velocidad de expansión. Como los circuitos migratorios que se configuran en largos plazos de tiempo, este circuito cultural, que tiene como sustento un fenómeno migratorio histórico y masivo, es un proceso que ha necesitado de un periodo muy largo.

Actualmente, los agentes que impulsan esta circulación, si bien con frecuencia tiene un origen común, como en épocas pasadas son diversos. Sin embargo, hoy son conscientes de la función de sus acciones, los significados que le imprimen a la tradición veracruzana los ha motivado a realizar acciones con las que constantemente están construyendo conexiones y consolidando vínculos. La conservación de la música es relevante en la medida que simboliza la convivencia, la solidaridad entre los que conforman la comunidad. Este discurso lo llevan a la práctica, se organizan, imparten talleres en los espacios que disponen, en cafés, en parques públicos, en la banqueta frente sus casas, en sus salas de estar.

Las generaciones de mexicanos que se asentaron en territorio estadounidense han funcionado como tierra fértil para las nuevas semillas musicales, pero no solamente eso, también con sus prácticas han favorecido la conservación de la música en territorio mexicano. Si bien es cierto que en México existe igualmente

una revitalización del genero, este no sería lo fuerte que es sin los viajes a distintas ciudades de Estados Unidos, sin las entregas de instrumentos y sin el reconocimiento constante y genuino de la comunidad del norte.

Conclusiones

El proceso de expansión de lo local a lo global del son jarocho y su fiesta, el fandango, se inscribe en un fenómeno migratorio que comprende la migración interna campo-ciudad, pero sobre todo se aloja en la historicidad y masividad del fenómeno migratorio entre México y Estados Unidos. Insertar el estudio de la circularidad de una música de tradición oral en los estudio de migración permitió dar cuenta de la continuidad de manifestaciones culturales aún en la actual fase migratoria que se caracteriza por las medidas implementadas para disuadir el cruce fronterizo. Asimismo, es posible observar la conexión de distintos puntos translocales a través del seguimiento de prácticas y del flujo de elementos culturales que circulan entre dichos puntos. El análisis de los circuitos da cuenta de las dinámicas “desde abajo”, es decir, de las formas como se organizan los sujetos, pero también aporta información sobre dinámicas globales actuales.

El circuito se sostiene por una red de actores, entre México y Estados Unidos principalmente, que se identifican con esta práctica musical. La red es ampliamente heterogénea, pero tiene un “anclaje” simbólico, se trata de los músicos campesinos o músicos viejos que, junto a las representaciones del pasado, de la vida en el campo y la comunidad, son el eje a partir del cual se teje la red. Entorno al son y al fandango jarocho, músicos provenientes de academias o líricos, bailarinas clásicas o de folclor, antropólogos, sociólogos, historiadores, gestores culturales, diseñadores, comunicadores, conjuntos jarochos profesionales, agrupaciones de aficionados, talleristas, editores, prácticamente de todas las áreas de ciencias sociales y de las bellas artes dan forma a la red. Las menciones en las entrevistas acerca del “enamoramiento” del fandango provienen de las dinámicas de participación en este, de la inclusión, de sentirse parte de algo “muy grande”. Esta dimensión simbólica que le atribuyen a la música jarocho en su vertiente más apegada al campo nace precisamente de la representación de la práctica en la forma como se realizaba en el campo, así como la preocupación ante su inevitable desvanecimiento, como menciona Julián Coss, (2016) “hoy

sabemos que nadie volverá a tocar el violín como lo tocó Sabino [...] incluso presentimos que tal vez ellos [los músicos campesinos] sean parte de la última generación de guardianes del campo mexicano”. Este referente simbólico está muy presente en todas las narrativas de los participantes, pero quienes lo construyen de manera continua no son los músicos campesinos, en realidad estos han venido comprendiendo cuál es la posición que les ha sido asignada en la red, como se observa en el comentario de Don Arcadio: “ellos dicen, que nosotros somos la dirección buena”.

Otra parte importante de la red, son los *actores de enlace*, categoría que he propuesto para describir a mujeres y hombres que llevan a cabo acciones que conectan a los músicos del campo con individuos de contextos urbanos que ya sienten atracción por esta música o buscan espacios donde recrear sus orígenes. Los actores de enlace son grandes promotores y difusores del son y el fandango jarocho. Primero, parten de “un enamoramiento” de esta música, aprenden la ejecución de instrumentos, aprenden a bailar y cantar, después transitan hacia actores de enlace cuando se hacen cargo de toda una logística para organizar talleres, buscar los espacios adecuados, llevar a músicos campesinos o agrupaciones más comerciales para impartir dichos talleres, organizan viajes internacionales de músicos, viajan a Veracruz para continuar su aprendizaje en esta práctica y aprenden a construir instrumentos. Además, contribuyen a la circulación de discos compactos, libros y comida, entre muchas otras cosas.

Desde sus ámbitos personales y laborales impulsan la difusión de esta práctica, organizando foros, festivales, produciendo y gestionando publicaciones relacionados con la cultura jarocho. Los músicos del campo, también se han contagiado del entusiasmo por la preservación de la música y los versos a través de productos culturales, por ejemplo, la publicación de Don Froylan Uscanga, músico campesino, en su libro “Trabajando en el potrero”, donde además de los versos de su autoría, habla de su vida y cómo aprendió a tocar jarana, a bailar y componer versos a fuerza de observar e imitar a otros cuando asistía a los

fandangos. En el pasado se precisaba de una buena memoria porque la lectura y la escritura eran privilegio para cualquier campesino, hoy es posible, para el caso específico del libro de Don Froylan, gracias a acciones “autogestivas” y al apoyo de *Creative Commons* y al Taller de jarana de Santa Ana California.

Su motivación tiene varias dimensiones relacionadas con la música y su significado principalmente, esto es, en la dimensión de capital cultural un objetivo es “aprender más” directamente de los músicos más apegados al ámbito rural, simbólico “conservar nuestras raíces” o económico cuando se considera una actividad laboral o todo al mismo tiempo. En realidad, las motivaciones son muy diversas. El capital cultural y social de los actores de enlace los provee de herramientas para poder llevar a cabo todas las actividades mencionadas, tienen en su mayoría una formación universitaria, acceso a tecnología de comunicación, redes y viajes al extranjero, también saben cómo buscar información sobre apoyos institucionales y cómo aplicar para estos. Quienes viven en Estados Unidos son bilingües, aunque los nacionales también tienen conocimientos de inglés.

Es cierto que esta música no viajó al mismo tiempo que los migrantes y que estos no necesariamente comparten el origen local, ni regional de la música, el son jarocho y el fandango funcionan como espacios sociales donde pensar sobre “sus raíces”. Como se pudo observar, el tiempo no es determinante en la identificación con esta expresión cultural, tanto migrantes de primera generación como segundas generaciones han incluido en su estilo de vida y sus profesiones esta práctica cultural.

Acerca de las prácticas considero que los talleres son una estrategia que tiene una importante contribución a la expansión del son jarocho. En los talleres, no solamente se aprende la ejecución del instrumento o los pasos del zapateado, considero que actualmente se ha convertido en la principal forma de transmisión y circulación de la tradición. Tanto los talleres en Estados Unidos como en México son generadores de nuevo público, sobre todo entre los más jóvenes. Los actores

de enlace, la mayor parte de las veces, funcionan como una especie de promotores musicales sin más pago que la satisfacción de haber vivido todo el proceso de organización y asistencia a los talleres. Son precisamente estos actores los que conectan personas, territorios y distintos géneros musicales, por ejemplo, el encuentro que propició el colectivo Jarochicanos entre músicos puertorriqueños y veracruzanos en México. Quien organiza estas sesiones se esfuerza por transmitir la “esencia” de la música, el significado que le han atribuido dependiendo del lugar donde se encuentren. Los que se autodefinen como jaraneros o parte de la comunidad jaranera tienen distintas perspectivas de lo que implica la tradición, ser parte de la comunidad o el rumbo que debe tomar el son jarocho, pero convergen en la idea de la conservación.

En Estados Unidos está íntimamente relacionado con la hispanidad, “son actividades para evitar el abandono del español”, también es una música que acompaña actos políticos, que se relaciona con la identidad chicana (ni mexicano, ni americano). En los talleres se aprende no solamente de música o de baile, se aprende a convivir, “es una música para hacer comunidad”. Esto se ve reflejado en las distintas funciones que asignan a los fandangos. El fandango “con causa”, se celebra cuando se requiere la colaboración económica o en especie para solventar, por ejemplo, los gastos de un viaje como en el caso de la familia Baxin en su paso por Europa, o bien, cubrir gastos hospitalarios de un integrante de la comunidad. Los fandangos con implicaciones políticas, como el acompañamiento en manifestaciones, es mucho más frecuente en Estados Unidos que en México, esto también se refleja en las producciones sonoras: “Mi jarana es mi fúsil” de la agrupación Son del Centro, conformada por activistas, bailarines y músicos residentes en Santa Ana, California. Por supuesto en esta dimensión, también está el fandango fronterizo, al cual considero una expresión del denso y heterogéneo flujo de esta práctica cultural que por más que se esfuercen en unificar simplemente no es posible. El flujo de la música y todos los elementos culturales a su alrededor van tomando la forma y el sentido de los lugares por donde pasan.

Esta investigación ha planteado la configuración de un circuito cultural transnacional como efecto de un proceso migratorio histórico. La noción de circuito, como dimensión analítica, permitió situar el proceso en un periodo largo de tiempo y entender la importancia del fenómeno migratorio en la recepción y propagación de la música en Estados Unidos. También fue útil para subrayar que existe una conexión entre los actores y los territorios que habitan, así como una dinámica circulación de repertorio cultural en torno a la música del son. Por otra parte, al hablar del “configuración” del circuito, me remití teóricamente al concepto de figuración o configuración de Norbert Elías (2008), este concepto permite entender la realidad como un proceso donde no existe una escisión entre el individuo y la sociedad, no son dimensiones antagónicas, por ello la configuración del circuito no es resultado contundente de procesos estructurales o exclusivo de la agencia de individuos. En este proceso se conjugan aspectos tanto del dominio institucional como el de acciones individuales, esto se expresa en el uso de apoyos y financiamientos de las instituciones culturales.

La perspectiva transnacional permitió observar como las actores se mueven en un ambiente de “simultaneidad”, es decir, que la asimilación de nuevos repertorios culturales no sustituye a los de origen, por el contrario, se refuerzan entre sí (Levitt y Schiller, 2006). En la investigación se identificó que no existe conflicto, por ejemplo, en el uso del idioma, se comunican en inglés y se canta en español. El son y el fandango jarocho, son espacios donde se recrea el campo mexicano y sus costumbres, la ropa, la comida y la forma de convivir.

Por lo anterior, considero fue posible alcanzar el objetivo de esta investigación, que se puede tener la certeza que existe un circuito entre distintos puntos entre México y Estados Unidos que ha sido configurado a lo largo del tiempo por proceso estructurales, como el fenómeno migratorio y aparición de nuevas tecnologías, en estrecha articulación con prácticas de actores que haciendo uso de sus capitales logran llevar a cabo acciones que difunden y promueven esta práctica cultural.

Referencias

- Ávila Landa, H. (enero de 2008). Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento jaranero de Veracruz, 1979-2006. Tesis. Ciudad de México, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ávila, F., Pérez, R., & Rinaudo, C. (2011). *Circulaciones culturales. ILo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Ciudad de México, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ávila, F., Pérez, R., & Rinaudo, C. (2011). *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*. Ciudad de México, México: Ciesas, El colegio de Michoacan, Universidad de Cartagena.
- Alarcón, R., Escala, L., & Odgers, O. (2012). Mudando el hogar al norte. Trayectorias de integración de los inmigrantes mexicanos en Los Ángeles. *Migraciones internacionales*, Vol. 7(Núm. 3), 412.
- Acosta, R. A. (2014). *Mudando el hogar al norte. Trayectorias de integración de los inmigrantes mexicanos en Los Ángeles*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A. C.
- Anguiano, M. (2005). Rumbo al norte: nuevos destinos de la emigración veracruzana. *Migraciones internacionales*, Vol. 3(Núm. 1), 82-110.
- Barcenas, A. C. (11 de Septiembre de 2007). Andrés Huesca, el hombre arpa, es rescatado del baúl del olvido. *La Jornada*.
- Becker, H. S. (2016). Mozart, el asesinato y los límites del sentido común: Cómo construir teoría a partir de los casos. (S. XXI, Ed.) Buenos Aires, Argentina .
- Besserer, F. (1999). Estudios transnacionales y ciudadanía transnacional. en Gail Mummert, *Fronteras fragmentadas*, 215-238.
- Bidart, C. (2009). Estudiar las redes sociales. Aportes y perspectivas para las ciencias sociales. *Miríadas*, 199-211.
- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. (E. Anagrama, Ed.) Barcelona, España.
- Bourdieu, P. (2000a). Cosas Dichas . Barcelona: Gedisa S.A.
- Bourdieu, P. (2000b). *El sentido social del gusto*. Barcelona, España: Gedisa S.A.

- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. España: Editorial Desclée de Brouwer, S.A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. (S. XXI, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Chávez, M. (2014). Experiencias femeninas de migración: Yucatecas en Los Ángeles. *Migraciones internacionales*, Vol. 7(Núm. 4), 69-99.
- Cardona, I., & Rinaudo, C. (2017). Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional. *Desacatos*(Núm. 53), 20-37.
- Castro, C., & Hernández, A. D. (17 de agosto de 2013). ¿Cómo que fandango jarocho en EU? *La Jornada del Campo*(71).
- Levitt, P., & Glick Schiller, N. (2004). Perspectivas internacionales sobre migración. Conceptualizar la simultaneidad. *Migración y desarrollo*(Núm. 3), 60-91.
- Liliana kremer, C. B. (2016). Diálogo conceptual. De las redes nacionales a los territorios. En G. M. Michèle Vatz, *Redes transnacionales. Perspectivas entrelazadas Norte-Sur*. Michoacan, México: El Colegio de Michoacan.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Ciudad de México: UAM, UNAM, ANTROPOS.
- Contreras, I., & Hernández, S. (2013). Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch. *Trans. Revista Transcultural de Música*(Núm. 17), 1-35.
- Cruz-Manjarrez, A. (2012). Música e identidad en contextos transnacionales modernos. En M. Olmos, *Músicas migrantes, la movilidad artística en la era global*. Ciudad de México: COLEF, UANL, UAS.
- Cruzvillegas, J. (2016). *Pasos sonideros*. (P. L. México, Ed.) México, México.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica*. Ciudad de México: Tesis doctoral, El Colegio de la Ciudad de México.
- Douglas, M., & Sánchez, M. (2007). La percepción de la identidad latina y americana por parte de los inmigrantes latinos en Estados Unidos. En M. Ariza, & A. Portes, *El país transnacional: migración mexicana y cambio social a través de la frontera* (págs. 391-419). Ciudad de México: UNAM-IIS.
- Durand, J. (1986). Circuitos migratorios en el occidente de México. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, Vol. 2(Núm. 2), 49-67.

- Durand, J. (2017). *Historia mínima de la Migración México-Estados Unidos*. Ciudad de México, México: El Colegio de México (Edición electrónica).
- Durand, J., & Douglas, M. (2003). *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del siglo XXI*. Ciudad de México: Porrúa.
- Elias, N. (2008). *Sociología fundamental* (1a. Edición ed.). Barcelona: Gedisa.
- Flores, B. G. (2009). Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingmabato, Michoacán. *Cuicuilco*, Vol. 16(Núm. 47), 179-200.
- Fernández, H. (2011). Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. En S. Pablo, & P. Vila, *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina : Ediciones EPC.
- Fernández, M. (2006). *Procesos cognitivos en la construcción de la identidad del son jarocho*. Granada: Tesis Doctoral, Universidad de Granada, España.
- Figuroa, R. (2007). *Son Jarocho. Guía histórico-musical*. Ciudad de México: Conaculta-Fonca.
- Fronterizo, F. (Enero de 2019). *Home*. Obtenido de Blogspot Fandango Fronterizo: <http://fandangofronterizo.blogspot.com>
- García de León, A. (2006). Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. (P. d. Sotavento, Ed.) Ciudad de México, México.
- García, M. (2013). Nostalgia online. El uso de internet en un contexto migratorio. En T. Rodríguez, & Z. Rodríguez, *Socialidades y afectos: vida cotidiana, nuevas tecnologías y producciones mediáticas* (págs. 289-308). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Garrido, C. (2010). *El proceso migratorio veracruzano. Aportes teórico-metodológicos para su estudio e intervención. El casodel campo cañero*. Xalapa: Universidad Veracruzana. Biblioteca Digital de Humanidades.
- Geertz, J. C. (1999). *Itinerarios transculturales*. (Gedisa, Ed.) Barcelona, España.
- Geertz, J. C. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (2010). *Sociología*. Madrid, España: Alianza Editorial .
- Giménez, G. (S/A). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Recuperado el 3 de ABRIL de 2019, de http://www.geiuma-oax.net/Web/docs/gilberto_bourdieu2_sociologia.pdf

- Gutiérrez, G., & Pascoe, J. (. (2003). La versada de Arcadio Hidalgo. (U. Veracruzana, Ed.) Xalapa, Veracruz.
- Hirai, S. (2009). *Economía política de la nostalgia. Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*(Núm. 14), 75-84.
- Kremer, L. y. (2016). Diálogo conceptual. De las redes transnacionales a los territorios. En M. V. Laaroussi, *Redes transnacionales. Perspectivas entrelazadas Norte-Sur*. Morelia, Michoacan, México : El Colegio de Michoacán.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *ALTERIDADES, Vol. 11*(Núm. 22), 111-127.
- Muñoz, G. e. (Junio de 2016). El fandango fronterizo. *La Manta y la Raya, Época I*(2), 7-10.
- Olmos, M. (2012). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Sinaloa, Universidad Autónoma de Nuevo León, Bonilla Artigas Editores.
- Olvera, J. J. (2012). Música e identidad en migrantes queretanos. En M. Olmos, *Músicas Migrantes. La movilidad artística en la era global*. México: COLEF, UANL, UAS.
- Oseguera, R., & García, F. (enero-abril de 2011). El repertorio tradicional de los sones jarochos de la Tarima. Práctica y uso actual. *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*(91), 123-127.
- Palafox, Z. (Febrero de 2003). *Las "letras" del Son*. Recuperado el Enero de 2019, de <http://www.culturatradicional.org/zarina/Articulos/lasletras.htm>
- Paraíso, R. (Enero-Diciembre de 2010). Las redes de globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos. *Revista de Literaturas Populares , Año X*(1 y 2), 151-182.
- Pérez, M. (2013). *Tejedores de caminos. Redes sociales y migración internacional en el centro de Veracruz*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán.
- Pérez, R. (2016). La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva. En G.

- Flores, & F. Nava, *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (págs. 303-334). Ciudad de México: UNAM-IIS.
- Quintero, Á. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Requena, F. (1989). El concepto de la Red Social. *Revista Española de Investigación Sociológica*(48), 137-152.
- Rivera, L. (2007). La formación y dinámica del circuito migratorio Mixteca-Nueva York-Mixteca: los trayectos internos e internacionales. Norteamérica. *Revista académica del CISAN-UNAM*, 171-203.
- Rivera, L. (2015). Las trayectorias en los estudios de migración: una herramienta para el análisis loingitudinal cualitativo. En M. Ariza, & L. Velasco, *Métodos cualitativos, aplicación empírica por los caminos de la investigación sobre migración internacional* (págs. 455-494). Ciudad de México: UNAM-IIS, COLEF.
- Rivera, I. (2011). Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino. *Revista chilena de literatura*, 1-22.
- Roque Puente, C. A. (2015). *Trayectorias sociales de familias migrantes en el Altiplano Potosino*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Rosas, C. (2008). *Varones al son de la migración. Migración internacional y masculinidades de Veracruz a Chicago*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Schutz, A. (2008). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sánchez, Á. (2003). *Mujeres, maternidades y cambio: prácticas reproductivas y experiencias maternas en la Ciudad de México*. Ciudad de México: UAM-UNAM.
- Sassen, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires, Argentina : Katz Editores .
- Semán, P., & Vila, P. (2011). *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones EPC.
- Simmel, G. (2002). *Cuestiones fundamentales de la sociología*. Ciudad de México: Gedisa.
- Simmell, G. (2003 [1882]). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Argentina.

- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Stefoni, C. (2004). Inmigrantes transnacionales: la formación de comunidades y la transformación en ciudadanos. Santiago: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias.
- Szasz, I. (1994). Migración y relaciones sociales de género: aporte de la perspectiva antropológica. *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 9(Núm. 1), 129-150.
- Szurmuk, M., & Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona, PAIDOS.
- Thompson, J. (1993). *Ideología y Cultura Moderna*. México, México : Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tuirán, R., & Ávila, J. L. (2010). La migración México-Estado Unidos 1940-2010. En F. Alba, M. Castillo, & G. Verduzco, *Migraciones internacionales* (Vol. III). Ciudad de México, México: El Colegio de México.
- Umpierrez, S., & Dávila, P. (2016). Entrevistando por sitios de redes sociales: explorando sus beneficios y limitaciones con el caso de la representación política de los malienses residentes en el exterior en Internations. *Investigaciones Cualitativa en Ciencias Sociales*, Vol. 3, 707-714.
- Urteaga, E. (2013). El pensamiento de Norbert Elias: proceso de civilización y configuración social . *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* (16), 15-31.
- Wade, P. (2011). La mercantilización de la música "negra" en Colombia en el siglo XX. En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*. Ciudad de México, México : CIESAS, El colegio de Michoacán.
- Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura* (Primera reimpresión ed.). Barcelona: Gedisa .

Anexos

Ciudad de México



Parque Revolución. ¡Qué siga el fandango ¡
Foto: Estela Angeles D.



Parque Revolución. ¡Qué siga el fandango ¡
Foto: Estela Angeles D.



Talleres en los jardines del
CENART
4°. Encuentro de Son Jarocho.
Fiesta de las Jaranas de Tarimas.
Foto: Estela Angeles D.



Venta de libros, discos compactos,
ropa y otros objetos relacionados
con el son Jarocho. CENART
4°. Encuentro de Son Jarocho.
Fiesta de las Jaranas de Tarimas.
Foto: Estela Angeles D.

Son Jarocho en Chicago, Illinois. Colectivo Jarochicanos



Colectivo Jarochicanos,
Chicago Illinois.
Maya justo en el centro
Foto: Cortesía de Maya



Colectivo Jarochicanos,
Chicago Illinois.
Las primeros talleres se llevaron a
cabo en la banqueta
Foto: Cortesía Maya



Colectivo Jarochicanos,
Chicago Illinois.
Taller de jarana en el
campamento "Son y Arte"
Julio, 2015
Foto: Cortesía Maya

Son Jarocho en Nueva York



Tocando en una manifestación en *Union Square*,
Nueva York, 2014
Paula al centro
Foto: Cortesía Paula



Mural en la pared del restaurante Depot
Barrio Logan, San Diego
Diciembre, 2017
Foto: Estela Angeles