

AÑO X / NÚMEROS 1 Y 2 / ENERO-DICIEMBRE DE 2010 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SONES DE MÉXICO

(Acercamientos múltiples)

Número doble conmemorativo

Coordinado por
Rosa Virginia Sánchez
y
Raúl Eduardo González

Dedicado a
Carlos Montemayor
y
Carlos Monsiváis

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 11-37
- “Al son que me toquen...” La música, los instrumentos
musicales, el canto y el baile en los refranes*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE). 38-78
- Nuevos sones de Manuel Pérez Morfín*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ). 79-102
- “Con esta no diré más”: sones y coplas de la Nueva España*
(MARIANA MASERA, ANASTASIA KRUTITSKAYA,
CATERINA CAMASTRA)103-135
- Ritual de curación teenek por medio de las danzas
Pulikson y Tzacamson*
(CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA).136-147

ESTUDIOS

- Las redes de la globalización y su efecto en las músicas
folclóricas: el caso de los sones mexicanos*
(RAQUEL PARAÍSO)151-182
- La improvisación en el huapango arribeño: temas
y estructura de la topada*
(MARCO ANTONIO MOLINA)183-210

<i>Desde Santiago a la Trocha: La crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho</i> (RICARDO PÉREZ MONTFORT)	211-237
<i>Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí</i> (VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA)	238-269
<i>El son mariachero de La negra: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo</i> (JESÚS JÁUREGUI)	270-318
<i>Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH)	319-345

RESEÑAS

Jesús Jáuregui. <i>El mariachi, símbolo musical de México</i> (JUAN JOSÉ ESCORZA)	349-354
Randall Ch. Kohl S. <i>Ecos de "La bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)	354-361
Guillermo Bernal Maza. <i>Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones</i> (LILIANA TOLEDO GUZMÁN)	361-366
Raúl Eduardo González. <i>Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	366-372
Carlos Ruiz Rodríguez. <i>Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca</i> (GRISSEL GÓMEZ ESTRADA)	373-379

Thomas Stanford. <i>Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH)	379-385
Amparo Sevilla Villalobos, Rodolfo Candelas <i>et al.</i> (coord.). <i>Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente</i> (ANA ZARINA PALAFOX)	386-390
<i>Los Microsónicos de Tancoltzen</i> (JORGE MORENOS)	390-396
Son de Madera. <i>Son de mi tierra</i> (CATERINA CAMASTRA)	397-406
Jorge Morenos. <i>Sones y danzas de Barlovento a Sotavento</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	407-414
<i>Resúmenes</i>	415-431

Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos

RAQUEL PARAÍSO

University of Wisconsin-Madison

Cualquier género musical levanta pasiones entre aficionados y detractores a nivel local, regional, nacional e internacional. Si esto ocurre, es porque la música forma parte de la textura íntima de la sociedad, su cultura y su historia, y lleva en sí los procesos sociales que sus mismos cultores (los músicos, su audiencia y sus promotores) viven.

Considero que el son mexicano presenta 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. Como muchos sabemos, ya desde finales del siglo XX la cultura ha llegado a ocupar un lugar importante para las ciencias sociales y a ser considerada como parte esencial de los procesos sociales, en lugar de ser considerada como un reflejo de procesos económicos o políticos (du Gay *et al.*, 1997: 2). En su misma naturaleza, el son mexicano lleva y articula valores culturales y sociales significativos y, por lo tanto, promueve tales valores en cada una de sus manifestaciones. El fenómeno de la globalización confronta estos valores al imponer otros, establece su influencia y transforma en mayor o menor medida esta y otras manifestaciones musicales y culturales. Esa influencia y su efecto es lo que generalmente se entiende como imperialismo o hegemonía cultural en la sociedad global en la que vivimos. Por lo tanto, si el consumo cultural y los valores sociales están siendo afectados por un proceso global homogeneizador, la importancia de lo local cobra relevancia en esta manifestación musical en cuanto que su producción, interpretación y propagación se ven mediatizadas por factores y circunstancias derivados de la globalización.

Este trabajo presenta la formación y el desarrollo del son como parte de la sociedad mexicana y como manifestación musical sintetizadora

de influencias y producto de una globalización anterior, aborda sus transformaciones en conexión con el marco político y social mexicano y analiza el efecto de la globalización en dicha manifestación musical en el momento actual, enfocándose en los efectos que la hegemonía cultural impone y en la importancia de lo local en el proceso global.

Sobre el son y su trayectoria histórica: etapa formativa

La historia del son mexicano comenzó en una travesía que marca una de las primeras manifestaciones de la globalización. Siendo la combinación de al menos tres culturas y un ejemplo palpable de las tres raíces principales de la música latinoamericana —la indígena, la africana y la europea—, el son supo construir una identidad propia y resumir tendencias extranjeras para crear la suya, lo cual le confiere una indiscutible personalidad e identidad tanto local como regional. Por diversas razones, algunos sones regionales han llegado a convertirse en representativos de *la música mexicana* a nivel mundial, mientras que otros permanecen en el olvido o son conocidos, parcialmente, a nivel nacional, o solo a nivel regional o local.

Autores como Connell y Gibson (2003) y Aguirre Rojas (2001) estudian la globalización actual no solo como un fenómeno en pleno auge en la década de 1980, sino como un fenómeno que ya existió en la historia desde los inicios de los intercambios y el comercio mundial, al igual que con el comienzo de la colonización y su historia de trueque, comercio, venta e intercambio de productos y mercancías entre las Américas, Europa y Asia. Respecto a la globalización moderna, algunos de los argumentos más poderosos los encontramos en la obra de Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (1990). En su teoría social, Giddens define el concepto de globalización como “the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and viceversa” (Giddens en Tomlinson, 1999: 47).¹ Es en este sentido en el que podemos entender el son como parte del fenómeno de la globalización, ya que

¹ La intensificación de las relaciones sociales a nivel mundial; relaciones que

esta manifestación musical es el resultado del proceso de hibridación de elementos y contextos musicales europeos, amerindios, africanos y afrocaribeños iniciado a principios de 1500, y de las identidades culturales y experiencias que se dieron durante y después de la Colonia (Sheehy, 1999: 39).

En términos generales, el son es un género musical que contiene componentes musicales (rítmicos, melódicos y armónicos), líricos y coreográficos específicos. El término *son* puede entenderse como un término genérico que describe las distintas tradiciones regionales mestizas que incorporan instrumentos musicales y canto, que son tocadas por diferentes grupos instrumentales organizados alrededor del canto de coplas —aunque existen sones instrumentales—, y acompañadas por baile, que suele ser zapateado. El son aparece en diferentes regiones de México y cada son regional es asociado con determinadas dotaciones instrumentales, estilos de canto y baile, matices interpretativos y textos específicos. Este género musical tuvo un periodo formativo de casi tres siglos en el que se fueron consolidando las diferentes influencias musicales que lo constituyen.

Si analizamos la trayectoria histórica del son como parte de un proceso global, sus inicios coinciden con la primera etapa que Connell y Gibson establecen para la globalización en el siglo XVI, inicios propiciados por la secularización de la música, la cual contribuyó a exponer al músico de forma más visible y a fomentar la relación de este con la audiencia, relación que ya entonces fue comercial (Connell y Gibson, 2003: 52). Fuentes históricas indican que el son tuvo sus orígenes en un repertorio de música secular que fue importada de España durante el periodo colonial mexicano, de 1521 a 1810 (Sheehy, 1979: xi), siendo las letrillas, coplas, seguidillas y coplillas españolas (versos cantados) consideradas predecesoras directas del son (Saldívar, 1987: 249-250). Fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando la palabra *son* empezó a utilizarse con la acepción que en la actualidad tiene para referirse a la música popular, letras y danza con características rítmicas específicas.

ponen en contacto lugares distantes, de tal forma que los acontecimientos locales se ven condicionados por eventos que ocurren a muchas millas de distancia y viceversa.

En concreto, y utilizada refiriéndose tanto al aspecto musical como al literario, la palabra *son* apareció por primera vez en 1766² en la denuncia que se hizo de unas estrofas cantadas en el puerto de Veracruz (Saldívar, 1987: 249-252), aunque ya antes de esa fecha este término se asociaba con el canto secular, el baile y, especialmente, la ejecución de instrumentos de cuerda (Sheehy, 1979: 23).

Durante la Colonia, los sones – entonces designados con diferentes términos – jugaron un importante papel en las festividades y eventos musicales, y fueron representativos de las tradiciones y costumbres de los mundos indígena, africano y europeo que en ellos se aglutinaban. No solo fueron las letrillas u otras canciones y bailes europeos, o la sensibilidad y una preferencia por determinados sonidos del mexicano autóctono las que desempeñaron un papel crucial en los orígenes y el periodo formativo del son. También la población africana desempeñó un papel relevante en él. Desde el momento en que fueron llevados a la Nueva España, a comienzos del siglo XVI, a los esclavos africanos se les impidió mantener sus prácticas culturales. Sin embargo, ya en el siglo XVII los africanos comenzaron a “hacer bailes públicos en las calles de la ciudad de México, lo que despertó inmediatamente el disgusto de los habitantes y autoridades” (Saldívar, 1987: 220). En la segunda mitad del siglo XVII, los africanos y mestizos comenzaron a organizar oratorios, festividades religiosas que servían para camuflar prácticas religiosas profanas, al tiempo que incorporaban música, danza y ejecución de instrumentos como el arpa o la guitarra y como vehículo para ridiculizar la religión, el poder y la dominación española (Saldívar, 1987: 221). Cruciales en el periodo formativo del son fueron dichos oratorios y los escapularios, otro tipo de fiesta que apareció alrededor de 1680 y que combinaba elementos religiosos y seculares, y que también fueron condenados con

² A finales de dicho año, una flota europea llegó al puerto de Veracruz después de haber hecho escala en La Habana, donde habían abordado pasajeros y marineros procedentes sobre todo de la población mulata y negra de Cuba (Sheehy, 1979: 23). Estos negros y mulatos de Cuba trajeron consigo el son conocido como *Chuchumbé*, el cual fue rápidamente prohibido por la Inquisición al ser considerado obsceno por “las coplas y los movimientos que se juzgaban como deshonestos en el baile” (Saldívar, 1987: 252).

dureza por la Inquisición por considerar lascivos sus bailes y danzas (Aguirre Beltrán, 1971: 7).

Etapas de consolidación

Connell y Gibson sitúan la segunda etapa de la difusión de la globalización en los años que siguieron a la Revolución Industrial de finales del siglo XVIII en Gran Bretaña y que llevó a los europeos a buscar mercados y materias primas en todo el mundo. Esa búsqueda fue acompañada por una conquista colonial y por un asentamiento en “nuevos mundos”, lo que dio como resultado nuevas infraestructuras en el transporte, la educación y los sistemas de salud. La escritura permitió que canciones y música pudieran publicarse y difundirse —especialmente a través de las iglesias y escuelas— y que las mismas canciones y tonadas fueran cantadas y tocadas en diferentes continentes de formas muy parecidas. La invención de la imprenta y la transformación en las comunicaciones fueron cruciales en el proceso de difusión y estandarización, intercambio de productos, comercio, intercambio de músicas y estilos, etc. (Connell y Gibson, 2003: 52). También en México, dos importantes acontecimientos sociales fueron clave en la nueva relevancia que se le dio a la música popular mexicana durante el siglo XIX. Uno de ellos fue el proceso de secularización y la influencia directa que tuvo para que las actividades musicales pasaran del ámbito eclesiástico al de las instituciones profanas. Como consecuencia, la música se hizo mucho más accesible para las clases populares, a través de los nuevos locales públicos en los que se interpretaba. En segundo lugar, la cantidad de estos medios sociales facilitó la profesionalización de un mayor número de compositores e intérpretes, que comenzaron a trabajar en ámbitos de música popular y de música culta (Gómez García y Eli Rodríguez, 1995: 295).

En esta etapa histórica es cuando el son llega a su propia consolidación regional. Mientras avanzaban la industrialización y el urbanismo del siglo XIX, y mientras la profesionalización de la música fue estimulada por la lectura y escritura en el mundo occidental (Connell y Gibson, 2003: 52), el son siguió su propia trayectoria en un país marcado por el imperialismo colonial. Su transmisión se mantuvo de forma principalmente oral

y solo cuando algunas de sus formas regionales fueron incorporadas al repertorio de la música de salón a mediados del siglo XIX, se produjeron, como veremos más adelante, las primeras publicaciones.

Desde mediados del siglo anterior, los sones aparecieron entremezclados con otras formas de música popular, como la seguidilla, el jarabe y el fandango. Saldívar y Reuter, entre otros, establecen las similitudes entre jarabes y sones y señalan los antecedentes comunes de ambos géneros. Los primeros jarabes mexicanos, originalmente derivados de las seguidillas españolas, aparecieron hacia mediados del siglo XVIII, y para finales de siglo, el jarabe

tomó la forma y caracteres de la música vernácula nuestra, dándose la nominación de jarabe a gran variedad de sones, que tenían de común algunos elementos, sobre todo en la parte bailable y adquiriendo esplendor desde esa época y durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán (Saldívar, 1987: 257).

Según Reuter, las similitudes entre el contenido de la letra, la música y la rima del jarabe y del son muestran indicios que apuntan hacia el antecedente común de ambos géneros (Reuter, 1981: 146).

Durante el último tercio del siglo XVIII, el teatro se convirtió en el medio más importante para la transmisión de los sones y danzas del momento. En la mayoría de los centros urbanos, las producciones teatrales comenzaron a incluir géneros de carácter, con sabor local, entonces conocidos como “sonecitos del país” o “sonecitos de la tierra”, junto a boleros, polcas y otras composiciones de origen europeo en boga en dicha época (Saldívar, 1987: 256; Villanueva, 1998: 18; Warman, 2002a: 12). Estos géneros musicales eran interpretados tanto en las tonadillas escénicas — números musicales durante los actos de la zarzuela — como en los intermedios de los actos teatrales en los que, hacia 1790, ya se había establecido la interpretación de sones del país (Mayer-Serra, 1996: 103). Así, la tonadilla escénica representó un paso decisivo en el desarrollo y la creciente popularidad de los sonecitos del país, que fueron adquiriendo un significativo carácter de identidad popular.

Por encima de todo, los sonecitos de la tierra — algunos de los cuales, como *La bamba*, *El bejuquito*, *La indita* o *El gusto* todavía son interpretados hoy en día como parte del repertorio tradicional de algunos sones

regionales— fueron la respuesta popular a la preferencia dominante de las clases altas por la ópera italiana (Villanueva, 1998: 18).

Durante el movimiento de Independencia en la primera mitad del siglo XIX, el son —junto al jarabe— llegó a ser considerado como símbolo nacional o “música mexicana por excelencia” (Villanueva, 1998: 19; Warman, 2002a: 12). Los sonecitos de la tierra y jarabes pasaron a ser “aires nacionales” cuando se adentraron en los salones y fueron incorporados al repertorio pianístico de la época. Sones y jarabes como *Los enanos*, *Las mañanitas*, *El palomo* y *El zapateado* fueron interpretados en los salones (Mayer-Serra, 1996: 127-129) y comenzaron a ser publicados en 1834 (Warman, 2002a: 12).³

Aunque los sones entraron a formar parte de los círculos elitistas de las clases altas, nunca perdieron su carácter popular. A finales del siglo XIX y principios del XX, los sonecitos de la tierra alcanzaron su máxima difusión: acompañaron la turbulencia política del momento, mientras servían como medio para expresar identidades musicales y preocupaciones políticas populares (Villanueva, 1998: 19).⁴ Bajo el régimen de Porfirio Díaz (1876-1910), el son perdió su popularidad entre las clases altas, debido a que la música de salón comenzó a mirar hacia Europa. Al mismo tiempo, el son “florecía como estilo regional, que sintetizaba las influencias recibidas, en formas originales” (Warman, 2002a: 14).

³ Los aires nacionales para piano aparecieron en la primeras décadas del México independiente con un jarabe arreglado por el compositor José de Jesús González Rubio (ver facsímil en Saldívar, 1987: 283-289). Otras composiciones para piano, como *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841) de J. A. Gómez, *Jarabe nacional* de Tomás León o *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega utilizaron melodías y características musicales de jarabes. La composición *Ecos de México* de Julio Ituarte combinó y recreó varios sones como *El palomo*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El perico*, *El guajito* y *Las mañanitas* (Mayer-Serra 1996: 127-129).

⁴ Una pieza muy conocida del repertorio calentano, *El gusto federal*, es el ejemplo perfecto de un son (un *gusto* en este caso) cargado de contenido político. Esta composición celebra la derrota de la dominación francesa en tiempos de Maximiliano y, en la tradición musical de la Tierra Caliente de Guerrero, este gusto representa una especie de himno regional y una pieza casi obligada en el repertorio de muchos grupos calentanos. Fue tocado por primera vez en 1867 en Huetamo, como parte de las celebraciones por el restablecimiento de la República por Benito Juárez (Villanueva, 1999: 136).

No cabe duda de que este género musical es producto de la historia del país y que se vio influido por ella. Nacido de un fenómeno global, supo crear una identidad propia. Es en este sentido en el que me parece interesante señalar, una vez más, algunos de los muchos elementos que se dieron cita en el son, lo cual revela ese proceso global del que emergió. La mezcla cultural provino de varias partes del mundo y desde las principales estructuras sociales y económicas, las cuales fueron cruciales en el proceso de mestizaje que se introdujo en México a través de: 1) los barcos que hacían la travesía del Atlántico y que llevaban y traían cancioneros, libros, el romancero, canciones de niños y canciones de cuna; 2) los intercambios efectuados en el Caribe, como el comercio de la plata y el grano entre Louisiana, Florida, Cuba, Puerto Rico y México, así como fiestas, ceremonias, carnavales, etc.; 3) los contactos que se dieron entre México, Venezuela y España a través del puerto de Veracruz, como el mercado del cacao, en el que se intercambiaban, entre otras cosas, instrumentos musicales, violines, guitarras o libros de versos; 4) los soldados – tanto españoles como soldados de raza negra – en Veracruz y en otros puertos caribeños, que promovían la trata de esclavos, la prostitución, el comercio informal, el intercambio musical y la poesía cantada; 5) los barcos a lo largo de la costa del Pacífico que conectaban canciones populares e instrumentos musicales de Perú, Bolivia, Chile y norte de Argentina con regiones mexicanas en el Pacífico, como Jalisco, Michoacán, Guerrero y Oaxaca: chilenas, marineras, vihuelas, tambores, etc.; 6) el comercio en el interior del país, que sirvió de vehículo para una amplia dispersión de sones de la tierra u otros géneros que tuvieron una influencia directa en los sones regionales y, por último, 7) la continuación, a través de los años, de diversas formas literarias: versos, décimas, decimillas, villancicos, aguinaldos, entre otras (García de León, 2002: 28-37).

Esta relación de influencias y tendencias también confirma la teoría de una globalización que ya existía hace cinco siglos y de la que el son fue partícipe. Aguirre Rojas aporta argumentos al respecto y nos recuerda que cuando hablamos de globalización, debemos recordar que

el comercio transnacional, que traspasa fronteras y que redistribuye los bienes producidos en cualquier parte del mundo hacia cualquier otro

lugar del planeta, es una añeja realidad que comenzó desde el siglo XVI, cuando el planeta se “redondeó” en términos geográficos, realidad que se ha ido expandiendo e intensificando sin cesar, conforme crecía y se ensanchaba también esa realidad ya aludida de la construcción progresiva del mercado mundial capitalista (2001: 32).

El autor se refiere específicamente al caso de la producción de bienes que se llevaba a cabo en Europa, utilizando las materias primas provenientes de América, materias que eran integradas en una “entonces incipiente ‘mundialización’ o ‘globalización’, tanto productiva como comercial, pero también referidas al nivel de los patrones de consumo entonces vigentes” (2001: 32). Es importante destacar que ya entonces la producción cultural encajó en esos patrones y modas vigentes, tal y como lo demuestra la importación que durante la etapa colonial se hizo a las Américas de las diferentes tendencias musicales europeas del momento.⁵ El son asumió elementos de esas tendencias, y, aunque el género se mantuvo principalmente como expresión folclórica popular, no escapó a versiones más sofisticadas para ser interpretadas en los salones de la aristocracia, junto a las danzas de moda que llegaban desde Europa a través, principalmente, de España.

El son en el siglo XX: florecimiento, decadencia y reinterpretación entre lo global y lo local

A la luz del siglo XXI y contemplando el panorama histórico del son, no cabe duda de que este género musical es una manifestación cultural que revela la textura social de su país y que lleva en sí, no solo rastros de

⁵ Durante el siglo XVII, y especialmente durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, los estilos musicales que florecían en Europa eran rápidamente transplantados a las Américas. En México, la influencia española fue predominante durante el siglo XVIII, y géneros lírico-bailables como fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, jotas, tangos o pasacalles llegaron a casi todos los rincones del país (Mendoza, 1956: 63). En el siglo XIX lo hicieron otras danzas muy populares en ese momento en Europa, como el vals, la polca o la varsovia (Reuter, 1981: 64; Stanford, 1984: 18).

una historia de lo global, sino también la huella inequívoca de lo local, lo regional y lo nacional.

Si la segunda etapa de expansión musical a nivel mundial avanzó con rapidez con la invención de los aparatos de grabación a finales del siglo XIX, el cambio musical y la globalización sufrieron un aceleramiento con la difusión de la radio en la década de 1920. No solo fue la posibilidad de grabar música, sino el poder difundirla, lo que transformó el mercado y las sociedades. La radio cumplió la función de difusión que antes había llevado a cabo el gramófono desde su invención en 1870 y que más tarde desempeñaría la televisión, a partir de 1945. Para 1980, la música en televisión ya se había convertido en algo habitual y también para entonces ya aparecían los discos compactos; en 1990 dio comienzo la era digital y, a partir de 1995, formatos de Internet, como el MP3, fueron parte de un vocabulario común en la sociedad de finales de siglo (Connell y Gibson, 2003: 52-54).

Fue en la primera mitad del siglo XX cuando el son mexicano vivió su etapa de oro. Los sentimientos nacionalistas inspirados por la Revolución al comienzo de ese siglo revalorizaron una vez más al son, y en esa época surgió un gran número de músicos populares que comenzaron a incorporar características regionales específicas a este género musical que llegó a definir su identidad regional y se convirtió en parte vital de acontecimientos sociales y políticos de los pueblos y ciudades de México. Los sones no solo estaban presentes en las celebraciones relacionadas con los ciclos de vida (bautizos, bodas, aniversarios, etc.), sino en cualquier tipo de celebración secular, religiosa y política. Además, las fronteras del son se expandieron de lo regional a lo nacional, y tanto la política como la comercialización les dieron nueva vida a ciertos tipos de sones. Así, aparecieron en la ciudad de México mariachis promovidos por el general Lázaro Cárdenas durante su presidencia, de 1934 a 1940 (Ochoa Serrano, 2000: 108); el presidente Miguel Alemán (1946-1952) utilizó el son de *La bamba* como *slogan* para su campaña electoral, y nuevas formas comerciales de los estilos regionales aparecieron en la capital del país, lo cual afectó tanto a los estilos como a los intérpretes locales (Warman, 2002a: 14).⁶

⁶ Muchos músicos regionales se trasladaban a la ciudad de México en busca

En esta época se consolidaron numerosas características en instrumentación, repertorio o estilos interpretativos, y cada manifestación regional fue adquiriendo personalidad propia. En la actualidad, el son mexicano aparece en todo México (ver Figura 1: Mapa de sones regionales), marcado por notables diferencias regionales, tanto en instrumentación como en estilos interpretativos. Debido a estas diferencias, los sones constituyen una genuina expresión de las idiosincrasias de la diversidad de culturas y tradiciones mexicanas. Entre los principales sones regionales se pueden mencionar: sones de tarima o sones de Costa Chica y Tixtla; sones istmeños, del Istmo de Tehuantepec; sones jarochos, de Veracruz; sones jaliscienses, de los estados de Jalisco y Colima; sones huastecos, de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas y Puebla; sones calentanos, del valle del río Balsas en Guerrero; sones calentanos, del Tepalcatepec; sones abajeños, de Michoacán, y sones de Río Verde y Cárdenas o sones arribeños, de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Otras tradiciones de son incluyen los sones de marimba de Chiapas, el zapateo o sones de Tabasco, las chilenas de la Costa Chica de Guerrero y el son de maya pax del estado de Quintana Roo.

Los sones de cada región son interpretados de forma diferente, dependiendo del estilo musical de cada tradición. Las características de los distintos estilos se manifiestan en la forma de tocar, de cantar, en las composiciones musicales en general, en el conjunto instrumental utilizado, en el repertorio y en la organización métrica de las coplas en relación con la estructura musical de las composiciones. Similitudes en la temática y en el contenido de los textos demuestran la existencia de un repertorio común de música popular secular que llegó desde España durante la Colonia y que se fue transformado y adaptando para ser utilizado en los repertorios de los sones. La identificación de los intérpretes con sus regiones de origen ofrece un fuerte componente social y antropológico a cada tradición.

de oportunidades para tocar. Un ejemplo es el del violinista Juan Reynoso, quien, junto a dos músicos con quienes formaba el trío Los Purépechas, consiguió un trabajo fijo tocando en la estación de radio XEX en 1948 (Juan Reynoso, comunicación personal, 2003).



Figura 1: Mapa de los principales sones regionales

En la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el último tercio del siglo, el son experimentó los efectos de la comercialización, la globalización y el empuje de otras expresiones musicales que se expandieron con la misma rapidez con la que los medios de comunicación masiva alcanzaron casi todos los puntos del planeta. Diversos fenómenos afectaron a la sociedad musical global en esa segunda mitad de siglo. Entre ellos, considero que fue particularmente importante el impacto de los cambios tecnológicos y comerciales que se dieron, acompañados por la consolidación de corporaciones transnacionales en la industria musical y en la de las comunicaciones.

A pesar de que a mediados de siglo los sones regionales abrieron sus fronteras y alcanzaron una proyección nacional, las diferentes tradiciones del son se mantuvieron y desarrollaron principalmente en un ámbito regional, tanto en la producción como en la distribución. Además, para entonces, algunas tradiciones estaban empezando a decaer en popularidad. Podemos comprobar el relativo *aislamiento* de las tradiciones del son al comparar la difusión de estas con la proyección de otras músicas en el mercado mundial. En la década de 1970, la industria mundial de

“world music” estaba dominada por cinco compañías,⁷ con base en el hemisferio norte y con un sistema propio de producción, manufactura, promoción y distribución controlada, que involucraba a determinados artistas y géneros musicales elegidos por esas mismas compañías (Connell y Gibson, 2003: 62). Mientras eso estaba en juego en el mercado mundial, la primera grabación de sones mexicanos con más amplia difusión no vio la luz hasta 1983, con la publicación de la *Antología del son mexicano / Anthology of Mexican Sones* (Llerenas, Ramírez de Arrellano y Lieberman); esa antología incluyó sones de las más conocidas tradiciones regionales.

Para la década de 1980 la tradición del son ya había perdido fuerza; muchos de los músicos que fueron sus mejores exponentes a principios de siglo habían muerto o eran muy ancianos. En sociedades en las que la movilidad y emigración habían ascendido sobremanera y donde a través de la radio y la televisión se difundía otro tipo de música, los jóvenes no solo no querían aprender a tocar la música de su región, sino que no se sentían identificados con ella o con sus mayores (Juan Reynoso, comunicación personal, junio, 2003). Algunas tradiciones – como la de los sones de artesa de la Costa Chica – incluso llegaron a ser olvidadas y más tarde reconstruidas a instancia de investigadores y antropólogos, hacia finales de esa década (Moedano, 2002; Ruiz Rodríguez, 2005: 20-21; Lewis, 2000: 912). Sin embargo, dentro de las diversas tradiciones del son, algunas no solo han sobrevivido la invasión de músicas comerciales, sino que han experimentado un empuje y popularidad extraordinarios. Este es el caso de los diferentes sones tocados por grupos de mariachi y el caso de los sones jarochos del sur del estado de Veracruz. Sonos como los calentanos del Balsas o de la cuenca del río Tepalcatepec, o sonos como los istmeños o los abajeños de Michoacán han permanecido más en mercados locales, regionales y, ocasionalmente, nacionales. Sonos como los huastecos también han experimentado un renovado impulso en los últimos años, aunque su popularidad no llega a ser tanta como la de los mariachis o los sonos jarochos, cuya popularidad, con

⁷ BMG, EMI, Sony, Universal y Warner / Time. Para más información al respecto, véanse Feld (1994, 2000) y Stokes (2004), entre otros.

un importante elemento de identificación, sin duda alguna ha sobrepasado las fronteras nacionales.

Por qué unos sones sí y otros no

Si entendemos la globalización como sinónimo de “producción, distribución, intercambio y consumo ‘mundializados’ de cada vez más bienes” (Aguirre Rojas, 2001: 29), podemos hacer una clara conexión con algunas formas de sones mexicanos y cómo estas han adaptado su imagen al mundo exterior para poder entrar a formar parte de un mercado mundial. Si esto es así, sostengo que algunas manifestaciones del son han comenzado a formar parte de un mercado de productos estandarizados, entre los que las diferencias tienden a ser mínimas y que incluso ya forman parte del proceso global de una economía de productos que han llegado a convertirse en *commodities*. Este es el caso, principalmente, de algunos géneros de son (huapangos huastecos o sones jaliscienses, por ejemplo) interpretados por mariachis y, con menor proyección, de ciertas formas de son jarocho.

Tal vez la historia del mariachi sea más conocida que la de otros grupos musicales. Brevemente diré que la agrupación que hoy conocemos como mariachi en su imagen más comercial no apareció hasta la década de 1950 y que su sonoridad, con la instrumentación que actualmente conocemos, se fue consolidando por entonces, y tras haber sido frecuentemente difundida durante los años cuarenta, en emisoras de radio mexicanas como XEW, XEB o XEQ (Sheehy, 2006: 14). Es el sonido de mariachi actual el que se busca (tanto en Estados Unidos como en México o en otras partes del mundo), al igual que sus coreografías y su sonoridad más *pop*, junto a arreglos más adaptados a un determinado gusto *popular*. Este sonido y esta forma de interpretación de mariachis más comerciales están afectando a su vez a las agrupaciones más tradicionales:

La influencia de los mariachis que han logrado grabar discos y de los que se presentan en la radio y en la televisión es definitiva, pues los grupos regionales entienden que parecerse a ellos significa un reconocimiento amplio, y por ello mayor posibilidad de trabajo y consideraciones y respeto en su región (Vázquez Valle, 2002: 6).

Aunque no todo el repertorio que utiliza el mariachi son sones, estudiosos de esta agrupación y su música sostienen que la música de mariachi es un bien de consumo, que se compra y se vende: “a commodity. It is bought and sold” (Sheehy, 2006: 62). Clave para entender la realidad actual es la razón económica en que se apoya el argumento de Daniel Sheehy: “Economic factors have long contributed to shaping the mariachi’s musical repertoire and performance style, the places it is played, its image, and much more” (2006: 62). Y es también debido a esto que, tanto grupos de mariachi como otros grupos de sones con menor proyección, están tendiendo a vender una imagen y a asumir un determinado repertorio y coreografías que hagan su música más atractiva para un público más numeroso y generalizado, y que los sitúe dentro de un circuito musical de más amplia difusión.

El éxito comercial del mariachi y el argumento anteriormente citado ofrecen un ejemplo claro de la mediatización que ejercen las compañías discográficas, los medios de comunicación y una economía mundializada que genera gustos masivos. Los grupos de mariachi en sí se ajustan a estas demandas. Un ejemplo lo menciona Cándida F. Jáquez al hacer algunas consideraciones respecto al repertorio de este *ensemble* y al señalar que “the goal is to meet audience expectations and render as well-executed a performance as possible” (Jáquez, 2003:169). Y continúa diciendo que no solo los grupos que trabajan *al talón* están especialmente motivados a aprender piezas del gusto popular, sino que los grupos más estables también responden a lo que espera el público para así poder seguir manteniendo sus compromisos musicales y seguir obteniendo nuevos contratos (2003: 161).

Otra de las formas regionales del son que ha alcanzado gran difusión y popularidad en las últimas décadas es el son jarocho, del sur del estado de Veracruz. Es un género rico y variado que, por diferentes circunstancias, se ha dado a conocer ampliamente en México a través de los canales comerciales de difusión (Warman, 2002b: 2).

Varias son las causas que han contribuido a su popularidad, pero lo cierto es que solo algunas variedades dentro del género han sido difundidas y que partes del repertorio e incluso zonas geográficas han quedado al margen de la comercialización (Warman 2002b: 2). En la actualidad, la tradición es rica y aglutinante e incorpora diferentes corrientes

interpretativas dentro del género. Uno de los mejores ejemplos de tal variedad se puede ver en el Encuentro de Jaraneros anual que se organiza en Tlacotalpan (Veracruz) y que en el 2010 celebró su trigésima segunda edición. Ya en el año 2000, Juan Pascoe señala que “el son jarocho sí está en una especie de auge” y que hay grupos de toda índole (2003: 107). Entre otros, menciona a grupos como Chuchumbé, Son de Madera, Los Utrera, Zacamandú, Los Cojolites o Mono Blanco, grupos que han llegado al mercado internacional no solo por contar con grabaciones, sino también porque su oferta musical es de calidad y se adapta a escenarios contemporáneos. Incorporan música y baile en un espectáculo que toma en cuenta las demandas del público nacional e internacional, para poder tener acceso a un mercado más amplio de festivales de músicas del mundo y diásporas culturales, e igualmente, para tener acceso a los círculos educativos de las instituciones estadounidenses.⁸ La explosión del son jarocho es un fenómeno para estudiar en detalle en futuros trabajos. Si en la década de 1990 se consolidó a nivel nacional, sin duda a partir del año 2000 la música jarocho manifestó una fuerte presencia en diversas esferas musicales a nivel no solo nacional sino internacional.

En ambos casos —sones ejecutados por mariachis y sones jarochos— vemos que estos sones han entrado en un circuito mucho más comercial y han sabido reconocer los hilos del funcionamiento de las redes económicas del mundo musical. Muchos otros sones permanecen al amparo de patrocinios estatales o de iniciativas privadas, para organizar festivales, encuentros o jornadas educativas que ayuden a difundir los sones de una u otra manera, o que rindan homenaje a algunos de sus intérpretes que han llegado o están llegando al final de sus vidas sin apenas haber recibido un merecido reconocimiento.⁹

⁸ Véase, por ejemplo, la programación de los últimos seis años de la organización cultural Arts Midwest, la cual siempre incluye un grupo de música jarocho.

⁹ Tal es el caso de diferentes iniciativas que el gobierno y la universidad de Michoacán están lanzando para recuperar, promover e incentivar la música calentana como, por ejemplo, jornadas de homenaje a diferentes músicos calentanos (a José Corona, diciembre 1-3, 2007; a Juan Reynoso, junio 22-24, 2007), publicaciones etnográficas sobre la música de la región y producciones de gra-

En casos aislados, es a través de artistas individuales que ciertas formas de son llegan a hacerse tan populares que trascienden la propia forma folclórica para convertirse en grandes éxitos de música popular. Tal es el caso de *La bamba*, en la versión de este son jarocho que el grupo Los Lobos popularizó en 1987. Esta versión incorporó elementos musicales de R&B y rock (Loza, 1992: 184) y ese año obtuvo un triple platino por los millones de copias que vendió. Además de haber estado tres semanas como número uno en las listas de música popular de Estados Unidos, llegó al primer puesto de esas listas en al menos otros 26 países (Loza, 1992: 191). Recientemente y tras la obtención de un premio *Grammy*, la cantante Lila Downs está llevando a escenarios mundiales versiones de diferentes tipos de sones, tales como el son michoacano *El relámpago* o el son istmeño *La llorona*, sones que son presentados con mayor o menor parecido a sus formas de ejecución tradicionales, pero siempre para un escenario y dentro de un marco de sonoridad más *contemporánea*. En los últimos años, los trabajos de reinterpretación y búsqueda de diferentes tipos de sones han sido varios y de alta calidad. Otros trabajos que merecen especial atención por su tratamiento, principalmente sones huastecos y jarochos, son los del compositor Jesús Echevarría (2003), los del Ensamble Tierra Mestiza y del multi-instrumentalista Ernesto Anaya (2009) o el del grupo Son de Madera (2009), entre otros.

La importancia de lo local y la hegemonía cultural en los sones mexicanos

En esta nueva trayectoria que están viviendo los sones, cobran fuerza dos de las cuestiones inherentes al fenómeno de la globalización que en este trabajo planteo. Por una parte, la problemática de lo local, es decir, cómo sobrevive una música enraizada en lo local dentro del mundo global en el que vivimos. Por otra parte, la cuestión de la hegemonía cultural manifestada en dos aspectos: el son como medio para promover

baciones de campo de diferentes grupos de música y baile. CONACULTA también ha realizado jornadas de homenaje a otros músicos de la región calentana.

ciertos valores culturales y sociales y su producción, interpretación y propagación en un mundo mediatizado por lo global.

No cabe duda de que la globalización está transformando el orden de lo local y que el significado de estas transformaciones va más allá de la comunicación o el transporte. Uno de los muchos efectos que la globalización provoca y que afecta directamente la producción y difusión de las músicas folclóricas es el fenómeno de la homogeneización cultural, es decir, una sincronización de las demandas de la cultura estandarizada del consumidor y una conectividad que aumenta la proximidad funcional y que crea espacios globalizados y conectados que facilitan el flujo del capital (incluyendo *commodities* y su personal) (Tomlinson, 1999: 6-7). La conectividad también provoca un cambio en la naturaleza de lo local, tanto en lo cultural, como en las economías y políticas de los estados-naciones y su aproximación al engranaje mundial (Aguirre Rojas, 2001; Ornelas Delgado, 2004; Tomlinson, 1999). Como ya hemos visto anteriormente, el son nació de un proceso de globalización y evolucionó resumiendo influencias de muchas partes del mundo hasta encontrar su propia expresión e identidad regional. Durante su periodo formativo, se mantuvo como género permeable que asumió influencias de músicas extranjeras y las hizo propias a través de una poderosa capacidad de síntesis y creación de un estilo mestizo único. Bajo el prisma de los movimientos sociales de finales del siglo XX e inicios del XXI comenzamos a ver de nuevo que solo aquellas manifestaciones del son que de una u otra manera han sido reinterpretadas y han experimentado, asimilado en algunos casos, otras influencias exteriores, son las que han alcanzado mayor difusión y han llegado a tener mayor popularidad fuera y dentro del país. Aquellos géneros que han permanecido más aislados o más localizados en sus regiones están sufriendo el olvido o la falta de músicos que los aprendan y los sigan tocando.

Sin embargo, el proceso no es lineal y, al igual que Veit Earlmann, pienso que tanto la homogeneización como la diferenciación no son elementos excluyentes sino constitutivos de la estética musical del capitalismo. Para Earlmann, la producción de la diferencia es algo inherente al sistema capitalista (1996: 469). Es esperanzador también escuchar argumentos que sostienen que la globalización,

neologismo proliferante para designar la interdependencia e interpenetración de lo global y lo local, no es más que un proceso que revela que la expansión de la economía de mercado no supone mecánicamente la homogeneización cultural, ya que cada cultura hace una síntesis diferente y concreta del proceso (Pérez Castro, 2002: 89).

Tomlinson, quien considera la globalización íntimamente ligada a la cultura, entiende este fenómeno como “an empirical condition of the modern world” (1999: 9), algo que él también llama “conectividad compleja”, aludiendo al hecho de que la globalización hace referencia al rápido desarrollo y a la densa red de conexiones e interdependencias que caracterizan a la sociedad actual, esas conexiones que enlazan nuestras prácticas, experiencias y destinos políticos, económicos y ambientales en el mundo moderno. Desde ese punto de vista, también su argumento coincide con el de Earlmann al sostener que

Thinking about globalization in its cultural dimension also discloses its essentially *dialectical* character in a particularly vivid way. The fact that individual actions are intimately connected with large structural-institutional features of the social world via reflexivity means globalization is not a ‘one-way’ process of the determination of events by massive global structures, but involves at least the possibility for local intervention in global processes (Tomlinson, 1999: 26).¹⁰

Este argumento abre la posibilidad de pensar en la existencia del son en sus manifestaciones regionales y locales dentro de un mundo global que, a pesar de una tendencia a conectar y homogeneizar, todavía puede marcar las diferencias. Y sin embargo, la realidad es que, como este autor afirma, la compleja conectividad debilita los lazos que existen

¹⁰ Pensar en globalización en su dimensión cultural revela su carácter especialmente dialéctico de una forma particularmente vívida. El hecho de que las acciones individuales estén íntimamente conectadas con características estructurales e institucionales del mundo social a través de la reflexibilidad significa que la globalización no es un proceso de una sola vía en el que los acontecimientos están determinados por las estructuras globales masivas, sino que involucra al menos la posibilidad de intervenciones locales en el proceso global.

entre cultura y lugar. Es cierto que, coincidiendo con el antropólogo James Clifford, la cultura es algo esencialmente móvil y no estático. Tal movilidad construye significados culturales y estos pueden ser creados por personas que van de un sitio para otro y por el fluir y las conexiones que se dan entre diferentes culturas (Clifford en Tomlinson, 1999: 28-29). La movilidad crea otras versiones de una tradición y la transforma en la medida en que tanto los músicos como su audiencia experimentan otros contextos sociales y viven otras realidades. Los cambios no solo se manifiestan en aspectos musicales, como puede ser la composición musical o la letra, sino en aspectos extra-musicales, particularmente en las prácticas interpretativas y el contexto social en que estas se llevan a cabo. Como ya se ha estudiado ampliamente, la noción de tradición como algo fijo y como una convención atemporal ha sido objeto de reformulaciones desde que Hobsbawm y Ranger presentaran en su libro, *The Invention of Tradition* (1983), la concepción de tradición como prácticas culturales en constante proceso de cambio y en permanente estado de negociación y redefinición. El punto que aquí planteo es cómo la globalización acelera la transformación de esas tradiciones y la constante negociación entre una tendencia a homogeneizar y una respuesta diferenciadora de las mismas tradiciones.

Estoy de acuerdo con Tomlinson en que la globalización conlleva mucha más movilidad física que la que hubo en el pasado, pero que la clave del impacto cultural está en la transformación de lo local y que la penetración de los lugares que la conectividad produce tiene un doble sentido: por una parte hace desaparecer la seguridad de lo local y, por otra parte, ofrece un nuevo entendimiento de la experiencia en términos más amplios y globales: “the penetration of localities which connectivity brings is thus double-edged: as it dissolves the securities of locality, it offers new understandings of experience in wider-ultimately global-terms” (Tomlinson, 1999: 30). Esto es lo que, en definitiva, afecta a los sonos regionales: un desplazamiento de los valores culturales (esencialmente ligados a la región) y un replanteamiento de los mismos al ser confrontados por otros valores culturales actuales. El arraigo del son con lo local no solo ha estado presente en la producción musical y poética y en los contextos sociales —creación, ejecución y vivencia—, sino en los valores culturales explícitos o implícitos que conlleva. Ese arraigo

va desapareciendo en la medida en que lo local es transformado por la penetración de lo global y general.

Ante tal paradoja, es interesante acercarse al son desde la perspectiva de la necesidad producida por la globalización de redefinir lo *local*, ya que, como sostienen Connell y Gibson, a pesar de geografías fabricadas y de otros elementos de la globalización, los lugares continúan dando significado a las vidas y a la música de las personas: “despite fabricated geographies and various elements of globalisation, places continue to give meanings to people’s lives and music” (2003: 70).

El aporte de Jocelyne Guilbault respecto al tema es crucial para entender esa necesidad de redefinir lo local frente a la globalización cultural, las industrias culturales y las nuevas tecnologías involucradas en el proceso de cambio de las dos últimas décadas. Frente al empuje de lo global y tras el olvido al que diversas tradiciones de son han sido sometidas en años recientes, es ahora cuando empieza a haber una presencia más notoria de iniciativas privadas o estatales que tratan de redefinir ese algo *local*. Como por ejemplo, el gobierno y la universidad de Michoacán en su esfuerzo por el estudio y la recuperación de la música de Tierra Caliente de tal estado, o algunos proyectos de Conaculta e iniciativas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que han promovido la investigación del son mexicano y otras músicas tradicionales.¹¹

Pudiera parecer que, como sostiene Jocelyne Guilbault, la necesidad de redefinir lo local ha generado dos tipos de reacciones, una dirigida a la protección y otra a la promoción de culturas locales e identidades en un contexto de producción y distribución descentralizada (Guilbault, 2006: 138). En el caso del son, la necesidad de redefinir lo local cobra importancia a la luz de la presencia o ausencia de algunas de sus formas regionales en circuitos de festivales internacionales. Tal presencia o ausencia condiciona y crea ciertas expectativas en los países de donde estas

¹¹ Diversas publicaciones (Hernández Azuara, 2003; García de León, 2006; Ochoa Serrano, 2007, o INAH, 2008) son prueba de este esfuerzo. Congresos y conferencias sobre músicas regionales se han estado llevando a cabo con cierta regularidad desde 2004. En septiembre de 2010, por ejemplo, tendrá lugar en la ciudad de México el VI Congreso sobre Músicas Tradicionales Mexicanas, organizado por el INAH.

músicas proceden, ya que por una parte se establece un replanteamiento de la conexión de estas músicas con el mercado mundial y, por otra, el hecho de que estas músicas estén presentes contribuye al deseo que todos los países tienen de ser reconocidos y participar en el proceso de un poder y una economía globales (Guilbault, 2006: 143). ¿Significa eso que es necesario vender un determinado producto para poder participar en el sistema del poder? La homogeneización tanto de productos de comercio y servicio como de los elementos culturales que la globalización promueve debido a las “estructuras de interconexión supranacional” (Ornelas Delgado, 2004: 62) que genera, obligan a utilizar un lenguaje del sistema dominante (tecnología, formas de presentarse, conciertos con un determinado formato, etc.). Igualmente, la necesidad de vender algo en concreto ha obligado a la clase dominante a incluir muchas músicas étnicas dentro de una categoría única de música étnica o *world music*, con lo cual establece su poder y disminuye el de “los otros” al colocarlos bajo la misma etiqueta y desconocer las diferencias particulares de las mismas (Guilbault, 2006: 143).

El control de los mercados por parte de patrocinadores es el punto de encuentro donde se dan cita los dos argumentos centrales de esta sección, la necesidad de tener que crear una imagen para poder participar en el proceso global y la imposición de determinadas músicas como manifestación de una hegemonía cultural establecida por quienes ostentan el poder. En el mundo actual, los patrocinadores están preocupados por la promoción de músicas que propongan experiencias culturales válidas para diferentes culturas (Shannon, 2006: 29), lo cual homogeneiza y etiqueta tradiciones locales bajo un mismo denominador. Por último, a nivel discográfico, la sociedad también obliga a los productores a etiquetar discos de una determinada manera y, de acuerdo con Mark Slobin, si esto ocurre es porque existe una ideología dominante que habla de poder y de cómo la música se ajusta o no a ese poder (1993: 27). El efecto de todo esto trae consigo el que los intérpretes que quieran entrar en el circuito mundial busquen el ser catalogados como intérpretes de música étnica o cualquier otra etiqueta que les permita participar en festivales, conciertos y sesiones educativas que cada vez son más populares en Estados Unidos y en Europa desde que la música étnica se convirtió en una de las banderas de la sociedad actual y del mundo global.

El otro efecto que tanto se ha discutido al hablar de globalización es lo que se conoce como teoría etnocentrista o hegemonía cultural. En este planteamiento se dan cita varias posturas respecto a la globalización. Por una parte están quienes culpan a la globalización del usurpamiento y aprovechamiento de los recursos económicos y la utilización de las músicas del “tercer mundo” para beneficio propio, es decir, que los países capitalistas utilizan la idea de la diáspora y la idea romántica de “etnicidad” para sus propios beneficios económicos (Paul Gilroy en Pacini Hernández, 2003: 20). Por otra parte, autores como Guilbault (2006), Slobin (1993) o Tomlinson (1999) conceden el beneficio de la duda y aceptan que la globalización conlleva algunos efectos positivos, tales como impulsar y estimular la producción y circulación de músicas locales – aunque la subordinación al sistema esté presente o el sistema impuesto siga siendo un marco de referencia constante. En el caso de los sones, debemos tener en cuenta el efecto negativo que la globalización ejerce, ya que al ser selectiva y depender de factores que controlan un mercado mundial, no todas las manifestaciones de sones – ni todas las músicas latinoamericanas u otras músicas del mundo – han recibido la misma atención, lo cual se puede entender como consecuencia del gusto y elección de la audiencia, pero, al mismo tiempo, por el hecho de que son los productores y programadores culturales los que promueven unas músicas y no otras (Pacini Hernández, 2003: 20-21).

Shannon comparte esta misma opinión y comenta que tanto artistas como agentes y productores que trabajan al amparo de la industria multinacional construyen un escenario propio en el que caben exclusivamente los gustos que ellos imponen y que esa elección construye una determinada imagen cultural (Shannon, 2006: 28). Por otra parte, y esto es especialmente notable en cualquier tipo de música folclórica, además de la elección de grupos o músicas que la clase dominante elige, es significativo que los conciertos no suelen reflejar la realidad del contexto social en el que estas músicas se ejecutarían¹² y que los conciertos son preparados

¹² En escenarios tradicionales, el son de la Tierra Caliente del Balsas, por ejemplo, era bailado sobre una tarima que se construía en el suelo con una tabla de madera de hasta dos metros de largo y de 60 cm de ancho, colocada sobre un hoyo de un metro de profundidad en el que había dos vasijas con agua,

para escenarios que la mayoría de las veces no se realizan en los lugares de origen de las músicas que se ejecutan, “sino que generalmente tienen lugar en el contexto de festivales y programas culturales que se llevan a cabo lejos de sus lugares de origen y que en muchos sentidos están contruidos para un escenario mundial” (Shannon, 2006: 28).

Junto a Shannon, muchos otros comparten esta crítica y sostienen que lo “local” y lo “auténtico” en los circuitos de músicas del mundo son a menudo esas prácticas culturales que pueden ser vendidas y presentadas como un paquete a nivel global (Erlmann, 1996; Garofalo, 1993 en Shannon, 2006; Guilbault, 2006).

Es evidente la conexión que podemos establecer con las músicas folclóricas cuando se habla de etnocentrismo o de imperialismo cultural, en parte porque las expresiones folclóricas no disponen de medios suficientes para valerse por sí mismas y siempre parecen estar a disposición de quienes controlan los mercados y escenarios para que estas músicas sean promocionadas o no. Y es a la luz de las programaciones en los escenarios del mundo y de lo que en la actualidad se vende donde esta influencia aparece como mediatizadora de las músicas folclóricas. Tony Mitchell describe esta teoría claramente:

the cultural imperialism thesis, which claims that the power of market capitalism – dominated by the USA, Japan and Western Europe – not only ‘dumps’ its own cultural products on an unsuspecting world but

todo ello contribuyendo a la sonoridad del zapateado (Martínez Ayala, 2002). Existen numerosas variantes de tarimas, ya sean las construidas a base de un tablón sobre un hueco en el suelo o del tipo cajón cuadrangular. Un ejemplo de estas últimas son las de algunos lugares de la Costa Chica, de unos tres a cuatro metros de largo, un metro de ancho y 50 cm de altura, colocada sobre el suelo, y sobre la que se bailan los sones de artesanía (Ruiz Rodríguez, 2005: 17-18). Actualmente, en presentaciones de conciertos, una plataforma de madera se sube a los escenarios para que una o dos parejas bailen. Fuera de los escenarios – en los fandangos populares –, tarimas más grandes son utilizadas para que varias parejas puedan bailar a la vez. Solo en contextos más informales, las parejas se colocan alrededor de la tarima esperando su turno y alentando a los bailarines con diferentes exclamaciones. Para más información acerca de la tarima, sonoridades, usos y simbolismos, véase Jáuregui, 2008.

appropriates, technologizes, contaminates and commodifies the cultural products of Third World and economically weaker nations and channels them into a global economy which denies recognition or reward to the products' originators (Mitchell, 1996: 49).¹³

La tesis del imperialismo cultural o el que ciertas culturas dominantes asuman el control sobre otras contiene varias capas de proyección, ya que implica diferentes tipos de dominación, de Estados Unidos sobre Europa, del Occidente sobre el resto del planeta, del mundo moderno sobre el tradicional, del capitalismo sobre todas las cosas y personas (Mitchell, 1996: 49; Tomlinson, 1999: 80). Mark Slobin también comparte estas ideas, y añade que la hegemonía cultural que se manifiesta en esa corriente común que recorre las sociedades y que es internalizada como ideología por parte de los gobiernos, industrias, subculturas e individuos no es monolítica, sino que puede ser formal e informal, explícita o implícita, consciente o inconsciente, burocrática e industrial, central y local, histórica y contemporánea. Además, esta hegemonía no es uniforme, sino compleja, a menudo contradictoria y quizás paradójica (1993: 27).

Es evidente que es difícil competir con el poder hegemónico que ejercen algunos centros culturales, tanto fuera como dentro del país. Por todo ello, los sones y su difusión están a expensas de iniciativas tanto oficiales como privadas que apoyen su estudio, investigación, conciertos, grabaciones, etc. Con el son en mente, podemos revisar algunos de los terrenos del sistema hegemónico que Slobin critica duramente, y comprender que esta manifestación musical entra dentro de esa categoría que este autor califica de "micromúsica" y que, como otras muchas músicas étnicas, sufre los efectos de un sistema social, económico y político mediatizado por lo que Slobin denomina "superestructura". Los arquetipos que el sistema establece aparecen en diferentes áreas de lo musical. Como ya

¹³ La tesis del imperialismo cultural, la cual sostiene que el poder del mercado capitalista — dominando por Estados Unidos, Japón y la Europa occidental — no solo coloca sus propios productos culturales en un mundo ajeno, sino que se apropia, impone tecnología, contamina y mercantiliza los productos culturales del tercer mundo y debilita económicamente las naciones, canalizándolas en una economía global que niega el reconocer o compensar a quienes crean los productos.

vimos anteriormente, el contexto de conciertos y el marco en el que se realizan es uno de ellos, pero el sistema hegemónico también establece estilos y repertorios (Slobin, 1993: 33).¹⁴

Si la presencia del son en mercados extranjeros tiene que competir con otras expresiones musicales también minoritarias, en México la situación es, en muchos casos, precaria. La competencia no es solo con otras músicas mexicanas (canción romántica, norteña o música de conjuntos, por citar alguna), sino también con músicas extranjeras (salsa o reggaeton, entre otras). Fuera de México, en Estados Unidos, hay iniciativas aisladas que promueven uno u otro tipo de sones, pero como ya mencioné anteriormente, estas iniciativas siempre están mediatizadas por promotores o por otros agentes marcados por ese mercado mundial que exige una determinada imagen y una forma de vender para complacer los gustos del consumidor. También, a nivel transnacional, el poder político-económico y su alcance global van acompañados de un poder ideológico para definir la realidad global cultural. Asimismo, las grandes corporaciones forman parte del sistema capitalista y tienen una función clave en la expansión del mismo (Tomlinson, 1999: 81). Por lo tanto, podemos pensar que el capitalismo determina la cultura global y que, como dice Shiller, la distribución de productos globalizados lleva en sí la visión y los valores del consumismo y del capitalismo corporativo (Shiller en Tomlinson, 1999: 81) y que la evidencia más clara de esta hegemonía global a nivel político-económico es la convergencia y estandarización que existe en los productos culturales del mundo.

La hegemonía cultural se manifiesta a nivel étnico, tecnológico, ideológico, financiero y a nivel de los medios de comunicación — es decir, los “espacios” propuestos por Appadurai (1990) en su visión de la economía cultural global. El poder que establece delimita los espacios en los que la cultura se mueve y en los que intervienen muchos factores (económicos, técnicos, etc.) sobre los que los músicos y las músicas minoritarias

¹⁴ Observando la trayectoria musical de algunos grupos mexicanos de son, se pueden ver los cambios que han introducido en sus presentaciones musicales en los últimos años: incorporación de bailarines, piezas donde el virtuosismo de uno de sus ejecutantes es resaltado por una coreografía particular, utilización de repertorios que incluyan sones o temas que el público espera, etcétera.

tienen muy poco control. Esta dominación es reconocible no solo por lo que está presente o por lo que se vende, sino por lo que no está presente debido a que no encaja dentro de un patrón financiero para convertirlo en producto de mercado global.

A un nivel regional, también los mercados locales se han convertido en reflejo del mercado mundial y se han integrado al funcionamiento de la economía nacional y mundial: “los medios de comunicación han permitido la construcción de un mercado mundial donde el dinero y la producción de bienes y mensajes se han desterritorializado” (Pérez Castro, 2002: 88). Por una parte, las opciones se han multiplicado pero por otra, las posibilidades de elección — establecidas de antemano por otros — han contribuido a transformar los valores de lo autóctono.

Conclusiones

No cabe duda de que el efecto de la globalización afecta a cualquier manifestación cultural en el mundo global en el que vivimos. Concretamente, su efecto en el son mexicano se puede percibir claramente en la popularidad que algunas manifestaciones regionales han experimentado frente al olvido que otras parecen estar viviendo. La globalización, a través de la hegemonía cultural que establece, no solo mediatiza los géneros musicales que promociona, sino que obliga a otros géneros a ser reinterpretados para que estos puedan obtener mayor proyección a nivel nacional o internacional. La permeabilidad de mercados que la globalización provoca y la invasión de productos musicales impuestos por un mercado de consumo mundial han replegado la presencia de algunas manifestaciones musicales regionales, las cuales han sido sustituidas por otras más comerciales impuestas por un sistema hegemónico. A través de esto vemos cómo tal sistema no solo impone valores culturales sino contextos sociales, repertorios y estilos interpretativos que a su vez condicionan la producción de ciertas músicas regionales.

Las rápidas transformaciones de la sociedad actual y el consumismo están acelerando un proceso de modernización en el que las prácticas culturales aparecen cada vez más homogeneizadas y donde cada vez se tiende más a crear una imagen ajustada a un modelo impuesto por un

sistema hegemónico, que, a su vez, está marcado por la necesidad de perpetuar el sistema capitalista al que pertenece. Los medios de comunicación están acelerando este proceso de cambio y las músicas folclóricas están sufriendo el efecto de la movilidad social y los gustos cambiantes, de las transformaciones en los contextos sociales y del conflicto que se produce en ese estadio en el que se tratan de mantener los marcos de referencia tradicionales y, a la vez, adaptarse a las nuevas circunstancias.

La emergencia de una cultura capitalista monotemática y uniforme como producto de la globalización no es algo lineal o sencillo. Múltiples procesos se dan cita en este fenómeno, procesos que implican diferentes conexiones entre lo local y lo global, y que conllevan un replanteamiento de las tradiciones musicales dentro de un sistema impuesto por un poder hegemónico cultural que establece sus definiciones y valores en aspectos musicales y extra-musicales, itinerarios y escenarios de conciertos, producciones discográficas, repertorios, etc. El imperialismo cultural manipula imágenes y productos, y condiciona la producción y propagación de expresiones musicales folclóricas. Sin duda, la globalización afecta a las culturas locales y traspasa muchos aspectos de la vida musical y cultural de la sociedad global en que vivimos; domina y no es sensible a las diferencias culturales, pero no podemos ignorar el hecho de que cada cultura musical tiene una respuesta diferente a la globalización y a la modernidad, y que, en definitiva, las tradiciones musicales forman parte del tejido cultural de las sociedades y debemos seguir estudiándolas en sus transformaciones a medida que se mueven con su gente y su circunstancia. El son mexicano nació y vivió como expresión musical mestiza de un país marcado por intensos cambios sociales, recorrió una etapa, y en la actualidad vive una nueva fase en la que los contextos culturales y sociales que nutre y le nutren están sufriendo considerables cambios. Así, el son sigue siendo una poderosa expresión musical portadora de una fuerte identidad cultural.

Bibliografía citada

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1971. "Baile de negros". *Heterofonía* 3-7: 4-10.

- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, 2001. "Para una crítica del concepto de 'Globalización'". *Aportes* 16: 29-42.
- APPADURAI, Arjun, 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* 2-2: 1-24.
- CONNELL, John y Chris GIBSON, 2003. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. Nueva York: Routledge.
- DU GAY, Paul, et al., 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications.
- ERLMANN, Veit, 1996. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture* 8: 467-487.
- FELD, Steven, 1994. "Notes on World Beat". En *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, 238-246.
- _____, 2000. "The Poetics and Politics of Pygmy Pop". En *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 195-208.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. "Historia y tradición: retablos del barroco popular americano". En *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 25-37.
- _____, 2006. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA.
- GAROFALO, Reebee, 1993. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". *World of Music* 35-2: 16-32.
- GUIDDENS, Anthony, 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- GUILBAULT, Jocelyne, 2006. "On Redefining the 'Local' Through World Music". En *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post. Nueva York: Routledge, 137-146.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila y Victoria ELI RODRÍGUEZ, 1995. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER, ed., 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- En el lugar de la música. Testimonio musical de México 1964-2009*, 2008. México: INAH-CONACULTA. [Estudios de diversos autores, acompañados de cinco CD].
- JÁQUEZ, Cándida F., 2003. "El Mariachi: Musical Repertoire as Sociocultural Investment". En *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin America*, ed. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. Nueva York: Palgrave Macmillan, 13-32.
- LEWIS, Laura A., 2000. "Blacks, Black Indians, Afromexicans: The Dynamics of Race, Nation, and Identity". *American Ethnologist* 27-4: 898-926.
- LOZA, Steven, 1992. "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the *Son Jarocho*". *Latin American Music Review* 13-2: 179-194.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2002. *De tierras abajo vengo: música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano* (folleto de CD). México: El Colegio de Michoacán.
- MAYER-SERRA, Otto, 1996. *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad [1941]*. México: El Colegio de México.
- MENDOZA, Vicente T., 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta Universitaria.
- MITCHEL, Tony, 1996. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania*. Nueva York: Leicester University Press.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel, 2002. *Soy el negro de la Costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica* (folleto de CD) [1996]. México: CONACULTA / INAH.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, 2000. *Mitote, fandango y mariacheros [1994]*. Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio de Jalisco.
- _____, ed., 2007. *Michoacán: música y músicos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ORNELAS DELGADO, Jaime, 2004. "Aproximación a una visión crítica de la globalización neoliberal". *Aportes* 25: 61-81.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah, 2003. "Amalgamating Musics: Popular Music and Cultural Hybridity in the Americas". En *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latino America*, ed. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. Nueva York: Palgrave Macmillan, 13-32.
- PASCOE, Juan, 2003. *La mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- PÉREZ CASTRO, Ana Bella, 2002. "La identidad cultural y la venta de ropa usada en la Huasteca". *Regiones de México* 1-2: 81-89.
- REUTER, Jas, 1981. *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, 2005. *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*. México: El Colegio de México.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987. *Historia de la música en México* [1934]. Toluca: Ediciones del Gobierno del Estado de México.
- SHANNON, Jonathan H., 2006. "Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage". En *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post. Nueva York: Routledge, 17-32.
- SHEEHY, Daniel E., 1979. *The Son Jarocho: Style and Repertory of a Changing Regional Mexican Musical Tradition*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of California.
- _____, 1999. "Popular Mexican Musical Traditions: The Mariachi of West Mexico and the Conjunto Jarocho of Veracruz". En *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, ed. John M. Schechter. Nueva York: Schirmer Books, 34-79.
- _____, 2006. *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- SLOBIN, Mark, 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: University Press of New England.
- STANFORD, Thomas, 1984. "La música popular de México". En *La música de México. Vol. 5. Periodo contemporáneo*, ed. Julio Estrada. México: UNAM, 9-78.
- STOKES, Martin, 2004. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* 33: 47-72.
- TOMLINSON, John, 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 2002. *El son del sur de Jalisco. Vol. 2* (folleto de CD). México: CONACULTA / INAH.
- VILLANUEVA, René, 1998. *Música popular de Michoacán* [1976]. México: Instituto Politécnico Nacional.
- _____, 1999. *Guerrero: música y cantos*. México: Instituto Politécnico Nacional.

- WARMAN, Arturo, 2002a. *Sones de México. Antología* (folleto de CD) [1974]. México: CONACULTA / INAH.
- _____, 2002b. *Sones de Veracruz* (folleto de CD) [1969]. México: CONACULTA / INAH.

Fonografía

- ANAYA, Ernesto, 2009. *Huapangueando*. México: FONARTE.
- ENSAMBLE TIERRA MESTIZA, 2009. México: FONARTE.
- ECHEVARRÍA, Jesús, 2003. *Cantes Huastecos*. México: CONACULTA.
- LLERENAS, Eduardo, Enrique RAMÍREZ DE ARELLANO y Baruj LIEBERMAN, ed., 1985. *Antología del Son Mexicano / Anthology of Mexican Sones*. 3 CD. 5^a ed. México: Corason.
- SON DE MADERA, 2009. *Son de Mi Tierra*. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, SFW 40550.