



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TESIS

**EL REDESCUBRIMIENTO DE LA ETNICIDAD:
Nuevas identidades y etnicidades en la fusión musical**

Que como parte de los requisitos para obtener el título de
Licenciado en Sociología presenta:

Jesús Salvador Estrada Milán

Querétaro, Qro., México

2014

*A mis padres,
por su paciencia y apoyo incondicional*

CONTENIDO

Resumen / 5

Summary / 6

Agradecimientos / 7

Presentación / 8

Introducción

Planteamiento del problema / 11

Justificación / 13

Hipótesis y objetivos / 14

Método, técnicas y fuentes de información / 16

Antecedentes / 18

1. Hacia un nuevo orden en la configuración de identidades

Globalización cultural: la diversidad en la uniformidad / 24

Cultura, identidad y etnicidad / 28

Música e identidad / 32

De la crisis de identidad a la búsqueda de raíces / 37

La configuración de nuevas identidades y etnicidades / 42

2. La dimensión instrumental de la fusión musical

Apropiación e hibridación cultural: una aproximación al contacto entre culturas musicales / 48

Sobre el concepto de fusión musical / 53

La relevancia de la *world music*: ¿una nueva manera de redefinir lo local? / 58

Hacia una tipología de las fusiones musicales / 63

3. “Qué bonita es mi tierra”: Nuevas identidades y etnicidades en la fusión musical

Descripción y contexto de los grupos musicales / 69

La revaloración de la tradición musical / 75

El sentido de fusionar la música tradicional / 81

Práctica musical y configuración identitaria / 87

La persistencia de la tradición / 95

Conclusiones / 99

Discografía / 103

Entrevistas / 104

Bibliografía / 105

RESUMEN

No cabe duda que la creciente globalización ha favorecido un mayor contacto entre diferentes manifestaciones culturales. Esto ha generado un debate, particularmente entre sociólogos, antropólogos y etnomusicólogos, sobre si las recientes fusiones e hibridaciones, conllevan a una homogeneización o pérdida de autenticidad de las culturas musicales. Sin embargo, si consideramos que es erróneo valorar algunas músicas como más auténticas que otras, así como también, el aumento de los localismos como algo sintomático a la globalización, no podemos descartar la idea de que la tradición musical y el sentido de identidad, bien puede ser reafirmada y conservada a través de las innovaciones. En ese sentido, el presente trabajo tiene como objetivo, estudiar los significados en torno a estas fusiones de música tradicional mexicana con otros géneros más contemporáneas como el *rock* y el *jazz*; indagar si en los intérpretes se produce un sentido de pertenencia con esta práctica, como parte de un proceso de revalorización de lo local. Estas agrupaciones que retoman la música tradicional mexicana como un elemento de auto-reconocimiento, al momento de reelaborarlas con otras músicas de la globalidad, crean un nuevo lenguaje con el cual pueden sentirse identificados. Con otras palabras, los intérpretes por medio de las fusiones articulan y negocian sus múltiples identidades, alcanzando muchas veces una mejor apreciación y valoración de la propia cultura; por lo tanto, son parte de un proceso de configuración de nuevas identidades y etnicidades.

SUMMARY

There is no doubt that the growing globalization has favored a major contact between different cultural manifestations. This has created a debate, particularly between sociologists, anthropologists and ethnomusicologists, about if the recent fusions and hybridizations, can lead to a homogenization or loss of authenticity of musical cultures. Therefore, if we considered that is wrong to value certain music as more authentic than others, as well as the increment of localisms like something symptomatic to the globalization, we can't discard the idea, that the musical tradition and sense of identity can be reaffirmed and conserved through innovations. In this way, the present research had as objective to study the meanings around the fusions of traditional mexican music with other genres more contemporary like *rock* or *jazz*; investigate if in the interpreters there is a sense of belonging with the practice, as part of a process of revalorization of the local. These bands retake the traditional mexican music as an element of self-recognition, that at the moment of recreating them with other global music, they create a new language with which they can feel identified. In other words, the musicians through the musical fusions negotiate and articulate their multiple identities, leading them to a better appraisal of their own culture; therefore, they're part of a configuration process of new identities and ethnicities.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento, a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo. En especial quiero agradecer al Dr. Víctor Gabriel Muro, mi director de tesis, por el seguimiento, la motivación y el apoyo recibido durante estos años. Agradezco mucho a la Dra. Alma Patricia Barbosa Sánchez, con quien he discutido muchos de los planteamientos que aquí sostengo. A los integrantes de *La Manta* y *Son Tenochca*, en especial a Eloy Fernando, por su disposición, interés y confianza. También a todos aquellos cuyos valiosos comentarios enriquecieron mi reflexión sobre el tema: Dr. Pablo Vila, Dra. Marina Alonso, Jorge Morenos, Mtro. Enrique Jiménez, Rodrigo Lomán y Fernando Lagunas. Doy gracias también a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, por el apoyo que me brindaron a lo largo de la carrera, así como a varios de los profesores que hicieron mi jornada allí muy placentera y próspera, en especial al Mtro. Carlos Praxedis, Dr. Stefan Gandler, Dr. Daniel Hiernaux, Dr. Alfonso Serna, Mtro. Antonio Flores, Dra. Ana Isabel Roldán, Dr. Ramón del Llano, Dr. Juan José Lara, Mtro. Emmanuel Domínguez y al Mtro. Pablo Concepción. Finalmente, agradezco mucho la comprensión, paciencia y el ánimo recibido de mi familia, amigos y compañeros durante todo este tiempo.

PRESENTACIÓN

Ha sido un largo camino para poder concretar este trabajo de investigación, que más allá de ser una tesis de licenciatura, es el resultado de una incipiente búsqueda para poder desempeñarme en los temas que de verdad me apasionan en la vida. Todavía recuerdo antes de adentrarme en la sociología, como incluso durante mis horas de trabajo en la contabilidad, me dedicaba mejor a investigar y averiguar nuevas cosas en torno a la música. Ya desde aquellos años, puedo decir, empezaba a cultivar las primeras semillas de esta aventura que apenas está comenzando.

Curiosamente fue la música lo que en un principio me llevó a la sociología. No fue hasta que descubrí esa insoslayable conexión entre música y sociedad cuando decidí empezar de nuevo. Una vez iniciada la licenciatura, me entusiasmé con las diferentes líneas temáticas, puesto que todas ellas significaban un nuevo universo de conocimientos de sumo interés. Pero de alguna manera, conforme fueron pasando los primeros semestres, tanto la cultura como la música, pasaron a ser el centro de mis formulaciones intelectuales.

Quizá mi primera reflexión más formal en cuanto al tema, me vino estando de intercambio en la Universidad de Buenos Aires. Fue en el curso “Economía de la cultura”, impartido por el Dr. Rubens Bayardo, cuando encontré una buena oportunidad para ensayar un análisis sobre la música como fenómeno social. Se trataba de una aproximación a las posibilidades económicas de la música folclórica y tradicional de los países, en el contexto de una sociedad de consumo sumida en la diversidad cultural, la catalogación de

la *world music* o “músicas del mundo”, y las nuevas tecnologías y medios masivos de comunicación.

Posteriormente me decidí a leer trabajos propios de la sociología de la música, muchos de ellos realizados en otros países. Debido a que esta temática ha sido poco abordada desde la sociología en México, me vi en la necesidad de revisar investigaciones elaboradas desde otras áreas como la antropología y la etnomusicología. Sin embargo, el interés realmente por estudiar los significados en torno a esta práctica sociocultural me vino en la medida en que fui conociendo un mayor número de agrupaciones dedicadas a fusionar la música tradicional mexicana con otros géneros musicales contemporáneos.

Por último, quisiera agregar que el presente trabajo está lejos de ser concluido, todavía existen algunos desafíos e imprecisiones que me gustaría poder abordar en el futuro. Espero que el contenido de estas páginas, pueda ser un aporte pertinente para la reflexión sociológica sobre las identidades y culturas musicales en México.

El hombre es sobre todo espíritu, o sea, creación histórica, y no naturaleza.

Antonio Gramsci

La continuidad histórica de las sociedades, pueblos o comunidades, sólo es posible cuando existe un núcleo de cultura propia, en torno a la cual se reinterpreta el universo de la cultura ajena.

Guillermo Bonfil Batalla

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del problema

La interacción entre diferentes culturas musicales ha sido una constante a lo largo de la historia. En el caso de México, por ejemplo, algunas tradiciones como el *corrido*, los *jarabes*, el *huapango* y la música de *marimba*, connotan diferentes mestizajes musicales, producto de una mezcla de estilos y materiales de diferente procedencia, particularmente de las culturas indígena, española y africana.¹ Por otro lado, la revalorización de las culturas subalternas que comenzó con la modernidad europea, tuvo como consecuencia otro tipo de hibridaciones, en las cuales compositores como Manuel M. Ponce, se apropiaron de la música popular y folclórica para reinterpretarla desde los cánones de la música de vanguardia.

Actualmente, la creciente globalización debido a los movimientos migratorios, la industria cultural y la circulación digital de archivos, ha favorecido aún un mayor contacto entre diferentes culturas y bienes simbólicos. Esto ha generado un debate entre sociólogos, antropólogos y etnomusicólogos, sobre si las recientes fusiones conllevan a la homogeneización, erosión y pérdida de autenticidad de las tradiciones musicales. Pero esta preocupación, cabe señalar, radica fundamentalmente en aquellas hibridaciones espontáneas, intencionadas y conscientes, que no corresponden a un proceso adaptativo y gradual como es la cuestión del mestizaje musical.

¹ Véase CHAMORRO, Jorge A. (1995), "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes", en JACINTO, Agustín y OCHOA, Álvaro, *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, CONACYT/El Colegio de Michoacán.

Sin embargo, teniendo en cuenta las posibilidades existentes para apropiarse y mezclar materiales sonoros de diferentes partes del mundo, me parece poco acertado que exista una resistencia extendida frente a las fusiones musicales. Quizá sea necesario preguntarnos primero ¿qué significados se producen cuando se combina la música folclórica y tradicional mexicana con otros géneros transnacionales? Si consideramos que es erróneo valorar algunas músicas como más auténticas que otras (ya que no hay forma alguna de comprobar esta pretendida autenticidad), así como también, el aumento de los localismos como algo sintomático a la globalización, ¿no pudiéramos pensar que la tradición y el sentido de identidad, bien puede ser reafirmada y conservada a través de las innovaciones?

Cada vez son más las agrupaciones como *La Manta*, *Son Tenochca*, *Sistema Bomb*, *Chéjere*, entre otros,² que al retomar la música tradicional mexicana y fusionarla con otros estilos más contemporáneos como el *rock*, la *electrónica*, el *jazz* o la *salsa*, logran alcanzar una mejor apreciación y valoración de la propia cultura. Es precisamente la globalización la que ha impulsado esta praxis dialógica, a partir de la cual, los actores negocian su propia representación conciliando sus múltiples identidades y gustos musicales. Por lo tanto, ¿no podríamos pensar estas fusiones como parte de un proceso de reidentificación y configuración de nuevas identidades sociales?

De ahí la necesidad de estudiar los motivos y fines por los cuales, las agrupaciones deciden fusionar la música folclórica y tradicional mexicana con otros géneros de la globalidad. La presente tesis, en ese sentido, plantea una mirada optimista sobre las nuevas formas de interpretar la tradición musical,

² Véase al final del texto la discografía que contiene algunas de estas agrupaciones que recientemente han llevado a cabo fusiones de música tradicional mexicana con otras músicas foráneas.

donde mediante fusiones y traducciones, las personas crean un nuevo lenguaje más próximo a su realidad social. Si tomamos esto en cuenta, ¿estas nuevas versiones no pudieran abrir nuevas posibilidades para que las personas revaloren su propio patrimonio, descubriendo el sentido de identidad o pertenencia a su contexto sociocultural?

Justificación

Si bien es cierto que las hibridaciones no son un fenómeno reciente, cada vez son más los grupos que se interesan por mezclar el folclor y la tradición del país con otras músicas mundializadas. Nuestro interés está en averiguar lo que motiva a los músicos a llevar a cabo estas fusiones intencionadas y conscientes; indagar en su dimensión instrumental y conocer si estas reelaboraciones trascienden a los intereses del mercado. Así, podremos saber si las nuevas formas de interpretar la tradición, pueden ser el punto de partida o resultado de un proceso de reidentificación social.

A pesar de que existen varios estudios sobre el contacto entre culturales musicales, la relevancia del presente trabajo estriba en que no tenemos ningún interés en establecer juicios dudosos sobre la aparente decadencia de la tradición musical, ni tampoco decretar si una interpretación está bien o mal hecha. Me parece pertinente profundizar en el análisis de las fusiones pero sin caer en una concepción de la música al margen de sus mismos portadores, es decir, sin desestimar su concepción como fenómeno social en virtud de su relación con la sociedad. Finalmente, la tradición no es un parámetro inmóvil, sino está sujeta a un constante proceso de readaptación y refuncionalización según las condiciones existentes.

Para no caer en un conflicto de perspectivas sobre una supuesta “autenticidad patrimonial”, nos hemos centrado en el significado y valor que tiene dicha práctica para los actores, tomando en consideración los patrones culturales que los definen y sus condiciones locales de producción. Los intérpretes y consumidores al no estar atentos al sentido inmanente de la música (como lo estarían por ejemplo los etnomusicólogos), recrean y resignifican los materiales sonoros de la tradición a partir de sus necesidades y sensibilidades emergentes. Considero, por tanto, que el presente trabajo será un buen aporte al análisis sobre las identidades y culturas musicales en el país.

Hipótesis y objetivos

Algunas agrupaciones que realizan fusiones como por ejemplo *La Manta* y *Son Tenochca*, han decidido recrear la música tradicional mexicana como parte de un proceso de revaloración de su propia cultura. Creo por tanto, que esta práctica sociocultural trasciende a los intereses de la industria cultural, siendo el principal interés, la reivindicación de un sentido de pertenencia particular. Cuando las identidades locales parecen no ser muy claras, la “búsqueda de raíces” coadyuva a caracterizar una cierta diferencia respecto de otras culturas y sociedades. En la medida en que la música tradicional es una forma simbólica que hace posible la identificación con un grupo social, su apropiación y ejecución proporciona muchas veces una especificidad étnica a las identidades de las personas.

Pero esto no quiere decir que exista un interés generalizado por la repetición o imitación. Si los intérpretes se lanzan a recrear la tradición fuera de los marcos de la misma, es porque consideran también la enunciación

creativa como parte fundamental en sus producciones culturales. El sentido de la fusión, por tanto, tiene que ver con un interés de los actores por conciliar o articular sus múltiples identidades musicales. Así, al incorporar elementos más significativos para ellos, propios del contexto en el que viven, generan una autorrepresentación de las músicas tradicionales, con las cuales éstos puedan sentirse identificados.

Me parece que la vitalidad de la tradición recae en su potencial para poder ser incorporada en nuevas expresiones culturales situadas en el momento actual. Su relevancia se encuentra en el legado que pueda tener en la experiencia del presente, resultado de un proceso de ajuste entre su valor intrínseco y sus nuevas potencialidades. Estas nuevas versiones al integrar otros elementos de la globalidad, cultivan tanto en los jóvenes como en otros sectores de la sociedad, una primera aproximación a las músicas tradicionales. Sostengo, en ese sentido, que las fusiones contribuyen a la difusión, popularización y formación de nuevos públicos.

Por último, considero que mentalidades como el tradicionalismo, al concebir las culturas musicales como algo que debe ser preservado y valorado bajo una supuesta “autenticidad patrimonial”, han actuado en detrimento de la creación de nuevas producciones que contribuyan a la persistencia de la tradición y el enriquecimiento de las culturas musicales del país. Es menester entender que lo tradicional y lo moderno no están peleados, que la música es parte de un constante proceso de cambio y readaptación cultural, a partir de las necesidades y sensibilidades emergentes.

Para poder comprobar las hipótesis anteriormente mencionadas, nos hemos propuesto como objetivo general, estudiar los significados que se

producen a partir de estas fusiones de música folclórica y tradicional mexicana con otras músicas transnacionales. Para ello, me he basado en los productores (intérpretes) más que en los consumidores, teniendo en cuenta sus condiciones individuales y colectivas de producción.

Para ser un poco más específico, la presente tesis tiene como principales propósitos: interpretar cuáles son las motivaciones o el principal interés que lleva a los músicos a fusionar la tradición musical del país; indagar si en los músicos se produce un sentido de pertenencia a partir de esta práctica, como parte de un proceso de revaloración de lo local; examinar si estas reelaboraciones o recreaciones, en la medida en que suponen una adaptación y traducción a las condiciones existentes, contribuyen a que la tradición sea valorada y apreciada por las recientes generaciones; y, finalmente, evaluar la postura “apocalíptica” de quienes predicán la supuesta destrucción y erosión de las músicas locales y regionales.

Método, técnicas y fuentes de información

Como ya se ha dicho anteriormente, cuando hablamos de hibridaciones musicales no nos referimos a un fenómeno reciente, por lo tanto, los actos de reidentificación con la propia cultura no radican en la fusión en sí, sino en su dimensión instrumental, en los fines por los cuales se llevan a cabo estas reelaboraciones creativas. En ese sentido, se trata de una investigación de corte cualitativo, centrado principalmente en las motivaciones y sentidos de los sujetos a analizar, considerando su contexto sociocultural. Para ello, la metodología sigue los postulados de la teoría weberiana, esto es, interpretar

mediante la comprensión explicativa y argumentativa, los significados que los actores sociales confieren a esta práctica intencional.

Las unidades de análisis son principalmente los grupos y músicos que interpretan la música tradicional mexicana, con otras músicas transnacionales tales como el *jazz*, la *salsa* o el *rock*. Los grupos con los que se trabajó son *La Manta*, originarios de la ciudad de Xalapa, Veracruz, y la banda *Son Tenochca*, con base en la Ciudad de México. Estas dos agrupaciones poseen intereses y aspiraciones muy distintas: mientras los primeros poseen un contrato discográfico y se han presentado en diferentes foros del país, los segundos, hasta el momento han realizado estas fusiones como un asunto más bien recreativo. Las características con las que cuenta cada una de las agrupaciones me parece pueden aportar una mayor amplitud a este estudio sobre las relaciones de sentido que se constituyen en torno a esta práctica sociocultural.

Para conocer el significado de estas fusiones y su relación con la construcción identitaria, se examinaron mediante historias de vida y entrevistas a profundidad, las narrativas o tramas argumentales que organizan la producción simbólica de la identidad. También se llevó a cabo un análisis de de las producciones musicales, con la intención de identificar aquellas alteraciones más significativas, practicadas sobre el repertorio de las músicas tradicionales. Esto con el propósito de conocer cómo se expresa la configuración identitaria de los intérpretes, a partir de sus maneras de pensar y practicar una sensibilidad particular. Asimismo, acudimos a presentaciones en vivo de los grupos, para observar la respuesta del público ante sus interpretaciones.

Las demás fuentes de información fueron principalmente estudios afines publicados en libros y revistas científicas, artículos periodísticos, revistas de

música, así como discusiones con académicos y músicos relacionados con la temática de investigación. Por último, también se tomaron en cuenta entrevistas publicadas en otras fuentes y comentarios posteados en redes sociales, sobre todo porque estos espacios son importantes en la producción y el consumo musical.

Antecedentes

El tema de investigación se ubica dentro de la sociología de la música y los estudios culturales, particularmente en relación con la configuración de identidades sociales. En cuanto a los trabajos que anteceden concretamente esta temática de investigación podemos decir que son pocos. Por ello, se han tomado como antecedente algunos trabajos sobre hibridaciones e identidades musicales realizados en México y otros países, así como también, análisis sobre *world music*, categoría que agrupa las músicas folclóricas, de origen étnico y fusiones de música tradicional con materiales sonoros contemporáneos.

Algunos de los trabajos que se han realizado en nuestro país, son las investigaciones de José Juan Olvera (2002) y Darío Blanco (2005), sobre las evoluciones e hibridaciones de la *cumbia* y el *vallenato* en el noreste de México. Estos géneros originarios de Colombia, con los años y tras una serie de innovaciones que responden a las expectativas del público mexicano, han dado origen al surgimiento de nuevas formas musicales como la *cumbia norteña* y la *cumbia tropical*. Al incorporar elementos propios de la cultura mexicana tales como el bajo sexto y la estructura responsiva del *corrido*, la *cumbia* se ha convertido en una manifestación de la cultura regional que moviliza un sentido de pertenencia particular. En la medida en que se incorporan referencias

locales y nacionales, una práctica sociocultural puede pasar a ser parte del proceso identificador de una nueva colectividad.

Siguiendo esta temática en relación con los procesos identificatorios y la transculturalidad de la música, se ha tomado como antecedente un estudio acerca del surgimiento del *rock* israelí. De acuerdo con Motti Regev y Edwin Seroussi (2004), la creación de este género musical durante los años setentas, tuvo lugar al incorporar elementos propios de la cultura del país como fue cantar en hebreo, hacer uso de la jerga local, recrear temas tradicionales y componer letras vinculadas a la cotidianidad y realidad política del país. A pesar de que el *rock* en principio era un género que no estaba dentro del imaginario cultural de Israel, los intérpretes a través de este proceso de síntesis, crearon un sonido diferente al *rock* angloamericano, razón por la cual dicho género pasó a ser considerado también como una forma musical auténtica y propiamente israelí.

Por su parte, en un trabajo sobre la transculturalidad y etnicización en la música popular gallega, Luis Costa (2004) reconoce las tensiones que provoca la modernización de la tradición musical. En el contexto de las sociedades desarrolladas, el autor sostiene que la música es parte importante en la construcción de una cultura nacional, por lo tanto, ante la idea de autonomía de la obra de arte, la música es un espacio simbólico sobre el que se inscribe una representatividad étnica.³ En ese sentido, no es extraño que los tradicionalistas desde su posición ideológica, conciban la modernización como una forma de imperialismo cultural. No obstante, el etnomusicólogo señala que en los últimos

³ En este proceso se selecciona un conjunto restringido de formas musicales, a partir de ciertos criterios de ruralidad y/o antigüedad, ya sea constatada o presumida, rechazando todas las demás músicas populares que no se encuentran dentro de esos marcos de representación y realización.

años, se ha redefinido la identidad regional de manera más flexible, lo que ha llevado a recuperar y mantener vigentes algunas tradiciones musicales olvidadas.

Ahora bien, se han revisado otros estudios desde la economía política, orientados al análisis de las relaciones que establecen estas prácticas de fusión con los intereses de la industria cultural. John Connell y Chris Gibson (2004) sostienen que la emergencia de la *world music* en la industria de la música, responde principalmente a la “demanda de la diferencia” que caracteriza a la sociedad de consumo. La inserción de los actores a este mercado está sucedida por una desterritorialización, en tanto que se ven en la necesidad de adoptar con ello instrumentos, escalas, afinaciones y formas estéticas de los países hegemónicos. Según los autores, dicha categoría busca principalmente la comercialización de etnicidades, así como también, la celebración de la autenticidad y diversidad de una manera alienada. La razón de esta alienación yace en la ruptura que sufre el significado de las músicas de origen étnico al salir de su contexto local.⁴

No hemos dejado de lado otros análisis que adoptan una perspectiva que trasciende a la categoría de mercado de la *world music*. Veit Erlmann (1994) sostiene que las fusiones musicales tienen su origen en la conformación de un sistema-mundo. En su análisis sobre los recitales del *South African Choir* en el Reino Unido, a principios del siglo XX, el autor afirma que en su intento de plasmar la experiencia del nuevo mundo, los intérpretes sudafricanos se vieron en la necesidad de negociar por un lado las imágenes de una África moderna y

⁴ Para poner un ejemplo, en el caso del *reggae* de origen jamaicano, los autores afirman que su significado se vio tergiversado cuando se le comercializó, ya que se convirtió a esta expresión crítica y contestataria, en una mercancía cultural. En otras palabras, cuando el *reggae* se transformó en un bien de consumo, toda su motivación política panafricanista pasó a ser simplemente hedonismo político.

civilizada, sin perder al mismo tiempo su carácter local y autóctono, por lo que el grupo coral decidió resolver este dilema al adoptar elementos propios y de la cultura occidental. Sus conclusiones apuntan a que las fusiones en la música, son resultado de la conformación de un sistema cada vez más global y de la condición precolonial (el discurso de la diferencia y otredad) que posteriormente fue naturalizada.

Siguiendo con esta línea de análisis sobre la transnacionalización de la música, Jocelyne Guilbault (2006) reconoce que la producción cultural de los intérpretes caribeños influenciados por diferentes lenguajes musicales, es consecuencia de una vida transnacional, ya que de manera muy similar a los migrantes, su día a día transcurre más allá de los límites geopolíticos y culturales. Digamos que sus experiencias transnacionales se articulan en sus decisiones artísticas y en la construcción de su sentido identitario. Como asegura la autora, las obras musicales de estos artistas del Caribe, han contribuido a reafirmar las identidades locales y a hacerse de un espacio político ante la discriminación racial (particularmente en los Estados Unidos). Por tanto, dichas prácticas transnacionales pueden verse también como una forma de nacionalismo o reclamo identitario.

Haciendo eco en los aportes de Enrique Jiménez (2009), muchas de las transformaciones en la música vernácula son consecuencia de las migraciones y la urbanización de la cultura tradicional. Actualmente, las posibilidades de acceso a una mayor diversidad de música, así como también, las diferentes maneras en que uno puede relacionarse con la tradición (según la edad por ejemplo), están propiciando que la tradición musical esté sujeta a un constante proceso de transformación. En su estudio sobre el *rock* indígena en México, el

autor da cuenta de cómo algunos grupos étnicos son capaces de crear nuevas expresiones culturales con las cuales se identifican, al incorporar a sus propios elementos simbólicos como cantos y danzas tradicionales, músicas de la globalidad (*jazz, rock, punk*) en principio ajenas a su cultura. Por ejemplo, podemos mencionar el caso de *Sac Tzevul* y *Hamac Casiim*, bandas de *rock tsotsil* y *rock seri* respectivamente.

Quizás uno de los trabajos que más se aproxima a los objetivos de esta tesis, es el de Berenice Corti (2009) sobre el “jazz argentino”, convención que alberga una fusión de elementos de *jazz* con otras músicas locales como el *tango* y la *chacarera*. Si en las fusiones comúnmente lo que importa es el resultado final de esa síntesis, sin hacer realmente una valoración de las músicas que intervienen en ella, la autora argumenta que en el caso específico del “jazz argentino”, el *leit motiv* es una revalorización de lo local en contraposición a lo global, donde lo que se busca es reafirmar la propia identidad. Para ello se invocan estilos musicales que son parte del imaginario nacional, que pasan por un proceso de relectura y reinterpretación a partir de las condiciones existentes de los actores sociales. En ese sentido, dicha fusión responde a un proceso de construcción identitaria y no necesariamente a la cristalización de un género musical.

Por último, me parece pertinente destacar el reciente trabajo de la socióloga Patricia Oliart (2013), en donde afirma que las fusiones actualmente practicadas, al menos en los casos del *rock quechua* y *rock aymara*, son producto de un desafío a las fronteras establecidas entre diferentes estéticas o culturas musicales diferentes. Según la autora, los actores interesados en esta corriente estética, no necesariamente reclaman una identidad indígena, sino

más bien, simplemente buscan confrontar el racismo poscolonial y los argumentos tradicionalistas. Estas bandas (*Uchpa, Las Mojarras y La Sarita*) aprovechan la maleabilidad de géneros como el *rock* y el *jazz*, para explorar la relación entre culturas, y así proponer una nueva experiencia que abra nuevas posibilidades a la multiculturalidad.⁵

Como puede verse, en los trabajos anteriormente citados, las aproximaciones a la sociología de la música se enriquecen a partir de varias formulaciones: una de ellas orientada más a la dimensión social de la sonoridad, esto es, en aquello que expresa la música; la otra, teniendo en cuenta las consecuencias de la mediatización, aborda los procesos sociales (producción, circulación, utilización) y la repercusión en su significado. Por lo tanto, me gustaría destacar que el progreso en los estudios sobre las identidades musicales, no está familiarizado con la necesidad de suplantarse o desacreditar antiguos estudios, por el contrario, yo diría que lo que se busca es complementarlos.

⁵ Agradezco al Dr. Pablo Vila por facilitarme este texto tan pertinente aún inédito.

CAPITULO 1

HACIA UN NUEVO ORDEN EN LA FORMACIÓN DE IDENTIDADES

Globalización cultural: la diversidad en la uniformidad

Es obvio que la globalización no es un fenómeno reciente. No obstante, este proceso ha alcanzado históricamente nuevas dimensiones, porque ya no hace referencia únicamente a la expansión de un modelo económico, sino también a la circulación de productos y estilos de vida. Cada una de estas referencias culturales como es la gastronomía, la religión, la música, etc., se mundializan a partir de dinámicas muy diferentes. En ese sentido, el análisis debe situarse en las diferentes formas e imperativos que alcanza el fenómeno de la globalización, según la manifestación cultural de que se trate y el momento histórico determinado.

Actualmente, nos encontramos frente a un escenario donde el internet y la digitalización de la información, las migraciones y la creciente industria cultural, proporcionan una enorme cantidad de identidades imaginarias y recursos simbólicos, disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todo tipo de personas. Como Arjun Appadurai (2005) ha enfatizado, en la medida en que estos referentes de la globalización y mediación masiva, sirven de materia prima para inventarnos a nosotros mismos, se ha generado un nuevo orden de inestabilidad e indeterminación en la configuración de identidades sociales.

Las implicaciones del nuevo orden global hacen inevitable el contacto con otras culturas ajenas a la propia. En consecuencia, nos ubicamos dentro de una variante significativamente nueva en donde las producciones culturales y los sentidos de pertenencia, ya no están necesariamente enraizados a un espacio

determinado, ni tampoco se encuentran circunscritos a la cultura local, sino más bien operan bajo la lógica de la globalización. Siguiendo los aportes de Appadurai (2005), los materiales simbólicos mundializados son anexados por los actores a sus prácticas a través de un “trabajo de la imaginación”, entendido como el elemento constitutivo principal de la creatividad y subjetividad contemporánea.⁶

Sin embargo, no quiero que se piense la globalización como sinónimo de homogeneización y uniformidad.⁷ En nuestro caso, algunos géneros musicales como el *rock* y el *jazz*, son parte de ese conjunto de expresiones que nos hacen *parcialmente* similares unos a otros. Como Renato Ortiz (1994) ha señalado, estas convenciones son parte de un “conjunto bibliográfico”, al cual las personas recurren para incorporarlas a sus creaciones artísticas y culturales. En ese sentido, lo *local* podría ser definido como aquellas manifestaciones que trascienden y se diferencian de ese cúmulo de prácticas y referentes simbólicos universalizados.

La diferenciación y pluralización de las manifestaciones culturales, son resultado de estos actos de apropiación mediante los cuales los actores redefinen y resignifican la cultura globalizada, a partir de sus condiciones existentes de producción. De ahí que la música no pueda expresarse sólo en la homogeneidad, porque mediante procesos de hibridación y traducción, se crean

⁶ “El trabajo de la imaginación [...] no es ni puramente emancipatorio ni enteramente disciplinado, sino que, en definitiva, es un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno” (Appadurai, 2005:4).

⁷ Cuando se habla de homogeneización cultural por lo general se alude a la erosión del Estado-nación y las identidades nacionales. No obstante, es a partir de estas posturas como han surgido actitudes defensivas y regresivas en torno a la identidad y etnicidad, como son por ejemplo los gestos raciales, separatistas y fundamentalistas.

nuevos materiales sonoros que movilizan un sentido de identidad particular entre productores y consumidores.⁸

Mucha de la música popular que está siendo elaborada actualmente es resultado de estos procesos de interacción cultural. Esto quiere decir que lo local y lo global no son categorías de análisis diametralmente opuestas, porque la globalización se despliega a través de la diversidad y semejanza. En su escrito sobre la “rockización de mundo”, Motti Regev (2003) argumenta que los mismos patrones artísticos y culturales, se han vuelto herramientas para la producción de diversidad y unicidad. En todo caso, creo más bien que las diferencias han dejado de ser tan extremas, porque músicas globales como el *rock*, *jazz*, *reggae*, etc., permiten la creación de nuevas expresiones musicales por medio de dichos procesos de apropiación e hibridación.

José Manuel Valenzuela y compañía (2004) reconocen un buen ejemplo de esta mediación entre lo local y lo global, en el caso de *Nortec Collective*,⁹ grupo originario de Tijuana, que ha incorporado a la música *electrónica* establecida sonidos acústicos obtenidos principalmente de grabaciones de música *norteña*, *grupera*, *narcocorridos* y *banda sinaloense*. Esta agrupación retoma por un lado una música desterritorializada como es la música *electrónica*, para redefinirla tomando en consideración sus condiciones locales de producción. Al adicionar a sus canciones la música popular regional del norte del país, *Nortec* ha logrado crear un sonido similar y al mismo tiempo

⁸ Este dinamismo en el proceso de globalización se opone diametralmente a la noción de imperialismo cultural. La perspectiva del imperialismo cultural de acuerdo con Renato Ortiz (2005), presupone una visión dicotómica de lo nacional y lo extranjero, al mismo tiempo que establece también una clara delimitación entre centro y periferia. Es por eso que este enfoque no concuerda con los procesos aquí planteados de redefinición, resignificación y localización de la cultura global.

⁹ Nortec Collective (2000), *Tijuana Sessions Vol.1* [CD], México, Palm Pictures; Nortec Collective (2005), *Tijuana Sessions Vol.3* [CD], México, Nacional Records.

diferente, a las que están llevando a cabo otros *disc-jockeys* y agrupaciones de música *electrónica* alrededor del mundo.

Lo que ocurre es que a partir de esta interrelación entre diferentes culturas, se desarrolla una cultura híbrida o parcial que no es del todo autónoma, pero que tampoco está subordinada a una lógica homogeneizante. Homi K. Bhabha (2003) en sus aportes a la teoría poscolonial, denomina a esta hibridación el “entre-medio” (*in-between*) de la cultura, en la cual se expresa la imposibilidad de inclusión de una cultura en otra y al mismo tiempo el límite entre ellas. Si la música nos suena desconcertadamente parecida y desigual a la vez, es porque este intersticio se constituye mediante las relaciones que establece una cultura con otra, por causas migratorias o por la mediación simbólica de los medios de comunicación y la industria cultural.¹⁰

Para hacer eco en los aportes al análisis cultural de Antonio Gramsci, la hegemonía es a *grosso modo* definida como el proceso por el cual, los intereses de un bloque histórico se articulan con los diferentes intereses de la sociedad civil. La globalización cultural, en este sentido, pudiera pensarse como un tipo de hegemonía, en tanto que las prácticas simbólicas transnacionales (muchas de ellas pertenecientes a los países centrales) se articulan y coordinan con las de los grupos locales. Con esto quiero decir que las personas establecen fuertes lazos con la propia cultura, pero sin descartar aquellas otras con las que cohabitan o están en constante relación. De la misma manera que la hegemonía, la globalización cultural es un proceso nunca terminado en el que

¹⁰ Si el *rock* argentino de bandas como *Soda Stereo* y *Los Redondos*, tiene un sonido familiar y al mismo tiempo diferente de agrupaciones mexicanas como *Caifanes* y *Café Tacvba*, es porque nos encontramos frente a una diversidad dentro de la misma uniformidad, en la que una convención cultural globalizada como el *rock* de origen angloamericano, es redefinida según las condiciones individuales y colectivas de producción. Quizá el *rock* mexicano y argentino no nos suene idéntico, pero el sonido tampoco será para nuestros oídos desconcertadamente diferente.

los actores en ningún momento se asimilan por completo, ni tampoco pierden su identidad local, sino son parte de un constante proceso de negociación y redefinición.

Dicho de otra manera, la mundialización implica una dialéctica entre lo local y lo global, por tanto, no se produce una cultura estandarizada sino una relocalización de los diferentes patrones socioculturales universalizados. De acuerdo con Stuart Hall (1997), la globalización históricamente se ha visto en la necesidad de incorporar y reflejar las mismas diferencias que ha buscado articular. En nuestro caso, géneros como el *rock* y el *jazz* penetran en diferentes sociedades bajo una forma homogeneizante, pero en las prácticas y dinámicas de lo local, se resuelve en una diversidad y pluralidad de nuevas formas musicales con las cuales nuevos sujetos se sienten identificados.

Cultura, identidad y etnicidad

Gilberto Giménez (1994) define la cultura como el conjunto de formas simbólicas (acciones, objetos, ritos, expresiones) ubicadas en contextos específicos y socialmente estructurados, a partir de los cuales dichas manifestaciones son producidas y transmitidas. Esta concepción, sin embargo, no está relacionada con la configuración de nuevas identidades y etnicidades en el contexto actual. El concepto de cultura como recurso heurístico en el estudio de reivindicaciones identitarias, tiene que ser pensada ya no como sustancia sino como una dimensión de las diferencias.

Según afirma Arjun Appadurai (2005), cuando la cultura es parte de la identidad social de un grupo, ésta deja de ubicarse en los patrones socioculturales pertenecientes a una colectividad, para pasar a ser el conjunto

acotado de contrastes simbólicos que se articulan y seleccionan para caracterizar una cierta diferencia respecto de otras culturas y sociedades. En otras palabras, se puede decir que es el tránsito de la *cultura en sí* a la *cultura para sí*, donde un agregado de prácticas y recursos (rituales, música, religión, historia), son escogidos de manera consciente por los actores sociales para reforzar y mantener una diversidad cultural en un mundo pretendidamente homogéneo.¹¹

Este conglomerado de referencias culturales que constituyen la identidad étnica de una persona, se conforma por una serie de rasgos y prácticas simbólicas que se ubican históricamente dentro de un contexto específico. Cuando la globalización nos proporciona una diversidad de productos culturales y estilos de vida, son los emblemas nacionales, las tradiciones¹² y el conjunto sistemático de lo que consideramos como la propia cultura, lo que conforma el cúmulo de signos diacríticos que son utilizados en la gestión de reivindicaciones identitarias (Pérez, 2003).

Esta concepción de la cultura está asociada a la idea de etnicidad, porque ya no hace referencia únicamente a la posesión de ciertos atributos, sino destaca también una toma de conciencia de ellos y su naturalización como elementos esenciales de una colectividad. Siguiendo esta definición de cultura,

¹¹ Aquí recupero el concepto de clase en sí y clase para sí de George Lukács. La noción de clase en sí misma hace referencia a la conciencia de formar parte de un grupo diferenciado de la sociedad, con una posición determinada en la estructura misma, donde se comparten prácticas, hábitos y experiencias vitales. Mientras que la noción de clase para sí misma hace referencia al ejercicio consciente de reconocerse como sujeto colectivo diferenciado, para empezar a entender su lugar por definición y articular sus intereses con los de su clase social (Lukács, 1985).

¹² Me refiero a la “invención de la tradición” señalada por Eric Hobsbawn y Terrence Ranger (2002), fenómeno relacionado con la creación de prácticas y símbolos de legitimidad y cohesión social por parte de las élites dirigentes, que hacen posible adscribir a los sujetos un pasado común.

la etnicidad sería por definición “la construcción y movilización consciente e imaginativa de las diferencias” (Appadurai, 2005:14).

El concepto de etnicidad por lo general ha sido asociado a los pueblos originarios y grupos sociales marginales. Pero no debe sufrir esta contención ya que como Gutiérrez (2008) ha reconocido, hay personas que viven en la ciudad, o bien, no pertenecen a una comunidad indígena, que también buscan reivindicar su sentido de pertenencia en un momento determinado. La búsqueda de raíces y la revaloración de la tradición, como parte de ese reclamo identitario que viven los actores sociales, debe ser considerado como punto de partida en el proceso de etnicización.¹³

Por su parte, la identidad refiere al proceso de autopercepción y autodiferenciación que los actores sociales utilizan para reconocerse y distinguirse en contraposición a los otros, con base en atributos, categorías y rasgos que son seleccionados y valorizados, para delimitar el espacio de la mismidad identitaria (Giménez,1994).¹⁴ Sin embargo, para estudiar estos actos de reidentificación, es menester precisar y repensar este concepto para que adquiera una mayor fuerza explicativa.

¹³ De acuerdo con Gilberto Giménez (citado en Pérez, 2003) existen diferentes formas de etnicización: a) cuando un grupo social ocupa un territorio nativo, la colectividad local es etnicizada porque un grupo dominante o colonizador se niega a reconocer sus vínculos morales y religiosos con dicho territorio; b) cuando una colectividad dominante se niega a darle participación a una colectividad inmigrada; c) cuando de manera voluntaria una colectividad plenamente establecida, considera que sus raíces están fuera o no corresponden con dicho territorio; d) cuando se decide integrar y homogeneizar diferentes colectividades bajo una sola; e) cuando a un grupo de migrantes se les niegan derechos humanos y de ciudadanía; f) y cuando los inmigrantes son aceptados como connacionales pero éstos rechazan su identidad que se les ofrece y retornan a su lugar de origen.

¹⁴ Entre las principales características de la identidad podemos destacar fundamentalmente: su permanencia a través del tiempo (sin dejar de lado sus variaciones y adaptaciones), la percepción de ciertos límites a partir de los cuales se organiza la diferencia respecto a los otros, y, por último, la capacidad de reconocer y ser reconocido por la otredad.

La identidad ya no hace referencia a ese núcleo estable del yo que permanece inmutable al margen de la historia y la cultura, sino más bien se trata de un proceso nunca terminado de disputas y negociaciones simbólicas. Aquí ya no nos referimos a una esencia, sino a un sistema conformado por relaciones y representaciones que “emergen y varían en el tiempo, instrumentalizables y negociables, que se retraen o se expanden según las circunstancias y, a veces, resucitan” (Giménez, 1993:28). Más concretamente, la identidad es producto de una articulación permanente a partir de las diferentes dimensiones sociales que constituyen nuestra individualidad en el transcurso del tiempo.

Como asegura Stuart Hall (2010), la construcción de la identidad es una estrategia antiesencialista que no garantiza una unicidad o pertenencia cultural sin cambios, porque en ella se articulan las prácticas y discursos que intentan interpelarnos (raza, género, nación, subcultura, edad), y los procesos subjetivos que llevan consigo la marca de la historia y nuestras experiencias de vida. Dicho de otra manera, esta configuración connota en cierta medida una conciliación entre las diferentes afiliaciones y sentidos de pertenencia que constituyen nuestra identidad social.

En un estudio de Maritza Urteaga (1996) sobre las chavas *punk*, podemos encontrar un buen ejemplo de esta articulación de discursos y prácticas en la formación de identidades. Cualquiera pensaría que la subcultura *punk* hace referencia exclusivamente a un tipo de identidad colectiva. Pero cuando los grupos de chavas *punk* configuran sus propios modelos de identificación-diferenciación a partir de varias categorías como el ser mujer, *punk*, madre y feminista, construyen una alteridad no nada más con

el sistema, sino también en relación a los hombres, los arquetipos de la misma subcultura y la situación social impuesta a las mujeres. Las diferentes dimensiones de su identidad colectiva es lo que hace que su “punkitud” sea diferente de la de otros colectivos *punk*.¹⁵

En nuestro caso, las recreaciones e innovaciones que realiza por ejemplo el grupo *La Manta*, donde incorporan elementos de otras culturas a la tradición, es en realidad resultado de una identidad dual, ya que los intérpretes se identifican con un campo artístico (*jazz y rock*) y también con lo que ellos consideran como su propia cultura (*son huasteco y son jarocho*). En conclusión, podemos decir que la configuración de identidades es producto de repensarnos a nosotros mismos desde de una concepción más diversa, subjetiva y no coercitiva, donde ajustamos lo que creemos ser y como somos representados en los sistemas culturales que nos rodean.

Música e identidad

Hace algunos años los estudios sobre identidades musicales se encontraban circunscritos al paradigma de la homología estructural.¹⁶ Esta teoría adoptada por la escuela subculturalista inglesa en la década de 1970, supone que la música representa de algún modo a la gente, es decir, considera que existe una correspondencia entre las expresiones producidas y consumidas por un determinado grupo social, y sus expectativas de clase, raza, género, nacionalidad, etc. Sin embargo, considero que la configuración de identidades a

¹⁵ Véase URTEAGA, Maritza (1996), “Chavas activas punk: la virginidad sacudida”, en *Estudios Sociológicos*, XIV(40), México, COLMEX, pp.97-118.

¹⁶ La teoría de la homología estructural desarrollada por Pierre Bourdieu (2010) a partir de su concepto del *gusto*, sostiene que las personas producen y consumen bienes diferentes de acuerdo con su capital cultural (conocimiento, aptitudes, etc.), expectativas de clase y posición social.

través de la música, no puede ser reducida a una simple relación entre las formas materiales y sociales.¹⁷

La música en sí misma no representa valores ni sentidos, sino más bien son los actores quienes construyen el significado de la música mediante la experiencia de la escucha. En sus escritos, Simon Frith (2003) ha argumentado que la cuestión no es cómo una determinada obra musical refleja a las personas, sino cómo las produce, cómo se encarna en nosotros mismos. Con otras palabras, podemos decir que nos identificamos con un tipo de música por lo que nos hace sentir al momento de escucharla.¹⁸ Esta concepción antiesencialista responde más a nuestra noción de la identidad como un proceso nunca terminado de negociaciones simbólicas.

La idea de articulación en esta teoría de las identidades musicales, propone que el significado de la música no está en la música en sí, sino se encuentra en el acto de producción y recepción a partir de las condiciones locales existentes. Siguiendo los planteamientos de Frith (2003), un tipo de actividad o género musical puede producir diferentes tipos de identificación, pero el modo de funcionamiento en materia de formación de identidades siempre es el mismo.¹⁹

¹⁷ Algunos de los trabajos más destacados de la escuela subculturalista, en los que se hace referencia al paradigma de la homología son: WILLIS, Paul (1978), *Profane culture*, London, Routledge; HEBDIGE, Dick (1979), *Subculture: the meaning of style*, London, Routledge.

¹⁸ Para hacer referencia en los aportes de Marx, el yo es siempre un yo imaginado, pero ese yo sólo podemos imaginarlo a partir de la organización específica de fuerzas sociales y materiales, entre ellas la música (Frith, 2003).

¹⁹ Durante finales de los años setentas y principios de los ochentas, el *rock* hecho en Argentina, tuvo una significación muy diferente a la de otros países. Debido a la persecución de la que fueron objeto durante la dictadura militar (1976-1983), los jóvenes se identificaron con el *rock* principalmente porque formaba parte en la construcción de un movimiento social anti-dictatorial (Vila, 1996). Este ejemplo nos muestra como un mismo género musical puede movilizar diferentes sentidos de identidad.

Por ejemplo, el *hip hop* que surgió a finales de los años setentas y principio de los ochentas, en sus orígenes expresaba las condiciones de vida de los afroamericanos que vivían marginados en *ghetos* de ciudades como Nueva York y Detroit. Los actores se identificaron con este género musical porque las canciones hacían referencia sobre todo a temas de su vida diaria como la discriminación racial, la opresión y violencia entre pandillas. Pero en el caso del *hip hop* africano que se empezó a producir en la década de 1990, el móvil de identificación fueron las letras que connotaban una realidad más apegada a la experiencia del tercer mundo, como era el problema de la pobreza, los conflictos étnicos e incluso enfermedades como el sida (Winter, 2003).

A simple vista podríamos pensar que la música es *individualizadora*, porque como hemos argumentado, nos identificamos con un estilo o canción por lo que sentimos al escucharla. No obstante, no podemos descartar que la música al mismo tiempo también es *colectiva*. Es el caso de las músicas tradicionales que representan una determinada “comunidad imaginada”,²⁰ en tanto forman parte del conjunto de actividades, religiones, símbolos y emblemas, que buscan cohesionar a la sociedad y suscitar un sentido de pertenencia particular. Así, algunos géneros musicales han funcionado como un espacio simbólico de inscripción, sobre el cual se han desplegado discursos nacionalistas, tradicionalistas y etnicitarios. Estas adscripciones sociales con que carga la música en un momento determinado, es un componente integral en el proceso de reivindicación identitaria.

²⁰ Nos referimos a la tesis de Benedict Anderson (1993) sobre las anomalías del nacionalismo, concebidas como artefactos culturales de una clase particular. La nación es una “comunidad imaginada” porque nadie la conoce en su totalidad, solamente existe en la mente de las personas, por tanto, lo que distingue a una comunidad de otra es como éstas son imaginadas dentro de un proceso histórico y cultural.

Por esta razón, complementamos nuestra teoría con los aportes de Pablo Vila (1996), quien ha subrayado que aunque la música tiene un sentido negociable, ésta si carga con un significado *a priori* que nos interpela en la configuración de nuestras identidades. De esta manera, se pretende explicar porqué algunas formas musicales nos llaman la atención más que otras y porqué las convertimos en parte de nuestra identidad. Este enfoque sostiene que además del sonido, las letras y los intérpretes, lo que se dice acerca de la música y sus adscripciones, son relevantes para su apropiación y significación en la construcción de identidades (Vila, 2000).²¹

El *corrido* en la historia de México, siempre ha sido considerado como un instrumento de comunicación popular y movilización ideológica, sobre todo por su papel durante el Movimiento Revolucionario.²² No es extraño que el *corrido* frente a los acontecimientos de 1968, se convirtiera en la forma musical con la cual se sintieron fuertemente identificados los grupos subalternos. Así, intérpretes como Judith Reyes, Oscar Chávez y José de Molina (por mencionar algunos), decidieron apropiarse del *corrido* y no de otros géneros como el *rock*, para expresar su inconformidad a las políticas neoliberales y el gobierno, o bien, para narrar lo sucedido durante la protesta estudiantil.²³

²¹ Estos discursos que están relacionados con un género musical, además de ser parte integral en la formación de identidades, también han sido motivo de prohibición en algunos países. La *Nueva Canción*, movimiento musical latinoamericano que apareció en la década de 1960 y 1970, fue prohibido y perseguido en algunos países como Chile, por ser considerado un referente ideológico en contra del capitalismo y el imperialismo norteamericano, por su simpatía con las clases obreras y el socialismo. Lo mismo sucedió con el *rock* en algunos países, donde el gobierno lo prohibió por su adscripción política y social como música de rebelión y protesta.

²² Para más información, véase GIMÉNEZ, Catalina H. de (1990), *Así cantaban la Revolución*, México, CONACULTA/Grijalbo.

²³ “¡Que cruenta fue la matanza/ hasta de bellas criaturas!/ ¡Cómo te escurre la sangre/ plaza de Las Tres Culturas!...” (*Corrido del 2 de octubre*, Judith Reyes). Véase VELASCO, Jorge H. (2004), *El canto de la tribu*, México, CONACULTA.

En otras palabras, la pertenencia de un género a la tradición de un país o su representatividad étnica, es un elemento central en la búsqueda de raíces y configuración de identidades musicales. Sin embargo, como Vila (2000) ha señalado, a pesar de que el placer de la identificación está determinado por estas adscripciones con que carga la música, al mismo tiempo está liberada por ellas. Por lo tanto, los materiales sonoros producidos por la comunidad negra o indígena, es capaz de interpelar a todo tipo de actores sociales. Propongo, en este sentido, entender la música como una manifestación cultural que nos permite cruzar fronteras de clase, raza, nacionalidad, edad, género, etc.

No hay duda de que la música es categorizada en función del momento histórico determinado (indígena, tradicional, comercial, nacional). No obstante, siguiendo a Vila (1996) esta significación no permanece inalterada, ya que las personas son capaces de negociar o desafiar los discursos políticos, sociales y culturales de un género musical,²⁴ cuando éstos sienten que dichas categorías no se ajustan a lo que ellos creen que son, de modo que puedan adoptarlas como parte de su identidad. El significado de la música siempre está abierto a nuevos sentidos según las experiencias de vida de los individuos y su contexto cultural, por tanto, no es correcto pensar las identidades musicales de manera esencialista.²⁵

²⁴ Por ejemplo, uno pensaría que los argentinos a mediados del siglo XX, se identificaban con el *tango* porque representaba a la clase alta de la sociedad. Sin embargo, hubo personas que se sintieron identificados por una identidad de género, es decir, porque las letras de las canciones hacían referencia a la masculinidad estereotípica del argentino; pero también hubo otros que se identificaron con el *tango*, porque lo consideraban una expresión tradicional de su propia cultura. Es decir, la identificación con el *tango* se encontraba muy ligada a la lucha por la construcción del sentido de esta música (Vila, 1996).

²⁵ Aquí recupero la idea de Marx, en la que asegura que la última fase de la producción es el consumo, en tanto que es en este momento donde se construye el significado de las mercancías.

De la crisis de identidad a la búsqueda de raíces

Las implicaciones del proceso de globalización como aparente tendencia hacia la homogeneización cultural, reactivan simultáneamente la búsqueda de raíces en las cuales la identidad social pueda sostenerse. Como Stuart Hall (2010) ha subrayado, ante una enorme relativización que la sociedad ha alcanzado históricamente, debido a la cantidad de identidades imaginarias y recursos simbólicos disponibles para la construcción de uno mismo, los actos de etnicidad y aspiración a la reivindicación identitaria se han vuelto necesarios en la representación de los actores sociales.

Más concretamente, la indeterminación de cambios tanto económicos como culturales que supone la globalización, trae consigo la crisis de las identidades. Esta situación en la que las identidades sociales parecen no ser muy claras, busca ser superada por las personas mediante la reidentificación con productos simbólicos y emblemas culturales (religión, música, rituales, historia, etc.), que cohesionan a una sociedad y movilizan un sentido de pertenencia particular.

De lo contrario, se experimenta lo que denomino como una *desolación identitaria*, cuando la identidad de uno mismo no hace uso de los recursos de la historia ni de la propia cultura, y como consecuencia se engendra una sensación de no saber quiénes somos ni de dónde venimos. No se trata de una pérdida de la identidad, porque ésta siempre hace referencia a una construcción colectiva y social, sino más bien apunta a que la identidad no es una movilización

consciente de las diferencias culturales que son parte de su grupo social. Dicho de otra manera, se trata de una identidad sin etnicidad.²⁶

Uno de los problemas que afronta la crisis de identidad es el concepto naturalizado de *modernización*, entendido como un desarrollo lineal en donde lo tradicional es considerado como la antítesis de lo moderno. De ahí que Roger Bartra (2013) reconozca que en la historia del país, siempre ha estado presente un afán modernizador que se ha establecido como una revuelta contra las antiguas formas.²⁷ En las implicaciones de noción de modernidad asociada con el dejar de ser diferente y tradicional, se encuentra justamente la pérdida de raíces en nuestra configuración identitaria.

Esta demanda identitaria se activa en el plano colectivo cuanto más rápido se desarrolla un país, o bien, cuando el legado material e inmaterial sufre algún tipo de deterioro. Con el llamado progreso y la lógica del cambio, podemos decir que los individuos toman conciencia del tiempo que transcurre, lo que engendra prácticas conservacionistas y procesos de etnicización. Sólo cuando existe una clara percepción del paso del tiempo y de su repercusión sobre las personas y las cosas, empieza adquirir sentido conservar el conglomerado de materiales culturales y simbólicos pertenecientes a una comunidad (Ballart y Tresserras, 2001). Es precisamente esta noción del “tiempo histórico” lo que hace posible adquirir una conciencia patrimonial.

²⁶ La desolación identitaria se experimenta cuando los actores sociales no viven su identidad como un acto consciente para sí. En esta toma de conciencia por mantener una diversidad cultural, es cuando buscamos la autenticidad de la experiencia propia, el momento en que nos acercamos a nuestras raíces y revaloramos la tradición, con la intención de saber quiénes somos y de dónde venimos.

²⁷ En sus análisis sobre la cultura mexicana, Roger Bartra (2013) reconoce que la modernización se vive como una especie de “malestar en la cultura”, que radica en un desprendimiento de la idea de bárbaros que nos fue asignada.

En su artículo *Comunidades primordiales y modernización en México*, Gilberto Giménez (1994) ha subrayado que no necesariamente la modernización se traduce en un abandono o desapego de nuestra cultura, sino también en ocasiones puede apoyarse en la reactivación de la identidad anclada en la tradición. Con esto quiero decir que la globalización está sucedida por una “reethnicización” o búsqueda de raíces, pues los actores sociales incorporan elementos simbólicos, tanto de su propia cultura como de la cultura universal, a sus expresiones y prácticas contemporáneas.

Como sostiene Danilo Martuccelli, “la modernidad [...] engendra la legitimación creciente de la aspiración a la reivindicación identitaria. [...] En ese sentido, la etnicidad no es sino una de las traducciones posibles de una demanda identitaria, propia de la modernidad” (2008:44).²⁸ Sin embargo, un argumento que quisiera destacar es que esta búsqueda de raíces no está cooptada por el tradicionalismo, porque también los actores sociales pueden no tener ningún interés en recuperar una manifestación cultural que consideren antigua y con la cual no se identifican del todo.

Tal y como ha señalado también Hall (2010), las nuevas etnicidades ni están encerradas en el pasado ni son capaces de olvidarse del pasado, porque esta recuperación no es un acto esencialista, sino es una recuperación a partir de la experiencia del presente. En consecuencia, el interés por incorporar elementos de la tradición está relacionado también con el interés por cruzar las fronteras de dicha tradición. Por ello la enorme cantidad de expresiones híbridas que se llevan a cabo actualmente en la producción cultural.

²⁸ No quiero asumir con esto que las raíces siempre son étnicas o nacionales, porque también hay quienes las entienden de otra manera; por ejemplo, las personas que asumen sus raíces desde una cuestión racial, cómo lo hacen algunos afroamericanos, que mediante un análisis buscan saber de qué parte de África llegaron sus ancestros esclavos.

En su estudio sobre el surgimiento del *rock* israelí, Regev y Seroussi (2004) destacan que este género musical fue creado por personas interesadas en darle una mayor apertura a la cultura local. Al incluir en sus composiciones música vernácula y poemas de la cultura nacional, letras en hebreo y temas sobre aspectos de la vida israelí, el *rock* considerado en principio como un género extranjero, logró alcanzar un estatus de continuidad con la propia cultura. En este sentido, el *rock* israelí fue producto de la disposición de los músicos por anexar elementos de la cultura universal a sus prácticas de lo local.

Los pesimistas que asocian modernización y globalización con asimilación, no han dado cuenta de que este proceso es capaz de reactivar las identidades étnicas y el desarrollo de la cultura local. Muchas veces es el conocimiento de otras culturas el punto de partida para el conocimiento de la propia cultura. Como apunta Hall (2003), las identidades se construyen a través de la diferencia y no al margen de ella. Es decir, solamente podemos saber lo que somos en nuestra relación con el otro, en relación con lo que los demás no son. En estos actos de aspiración a la reivindicación identitaria, la globalización conforma ese “afuera constitutivo” a partir del cual se configuran nuevas identidades y etnicidades.

En este “redescubrimiento de la etnicidad”, los referentes culturales asumidos por los actores sociales como signos emblemáticos de su identidad étnica, se encuentran según afirma Miguel A. Bartolomé, en el conjunto de prácticas y símbolos que una colectividad considera como fundamentales para su configuración identitaria en un momento dado de su proceso histórico (citado en Pérez, 2003). En nuestro caso, la revaloración de estos signos diacríticos

ubicados en la tradición musical, es un acto de etnicización por parte de las personas que en un momento determinado, consideran que sus raíces y su propia cultura no corresponden con la cultura dominante o hegemónica.²⁹ La etnicidad es una expresión fundamental frente a la crisis identitaria, a partir de un horizonte de significaciones que ubica a cada actor en la estela de una tradición cultural particular (Martuccelli, 2008).

Un acto de reivindicación identitaria lo podemos encontrar en el movimiento alternativo de música popular que se desarrolló a partir de finales de los años sesentas. Jorge H. Velasco (2004) en su libro *El canto de la tribu*, afirma que este movimiento tuvo como propósito recuperar la autenticidad y originalidad de la música mexicana, frente a la amenaza de la industrialización. Ante la marginación y comercialización de la propia cultura, este movimiento alternativo fue parte de un proceso de configuración de nuevas etnicidades, un llamado a reafirmar la identidad cultural perdida a través de la recuperación, producción y difusión autónoma de la música indígena y tradicional.³⁰

Como hemos visto, la construcción de nuevas identidades y etnicidades requiere siempre de una matriz cultural portadora de emblemas de contraste,

²⁹ Podemos mencionar el caso del Movimiento Jaranero en nuestro país, impulsado por varios grupos y músicos, entre ellos Arcadio Hidalgo y su conjunto *Mono Blanco*. Este movimiento realizó un esfuerzo sistemático por rescatar, preservar y revalorar la tradición del *son jarocho* ante el olvido y la comercialización que la amenazaba. Actualmente, el Movimiento Jaranero sigue resguardando esta manifestación cultural, reconociendo a viejos soneros e interpretando los sones de la tradición. Sin embargo, hay que destacar que uno de los resultados previsibles de este movimiento fue la posibilidad de experimentación y fusión con otros géneros como el *blues*, *jazz* y *música africana*, con diversos grados de éxito y para muchos estéticamente válido (Cardona, 2011).

³⁰ “Este movimiento musical se ofrece entonces como una práctica cultural alternativa, ante el avance de las políticas globalizadoras del neoliberalismo, que ven en la lucha de los sectores subalternos por defender su derecho a la diferencia, a la diversidad cultural, un obstáculo para alcanzar una integración y dominación total sobre el mundo, no solo en la materialidad de la vida social sino también en la dimensión espiritual y creativa de los hombres que se expresa en sus manifestaciones culturales y artísticas” (Velasco, 2004:70).

de un punto de apoyo que toma como referencia algunos elementos de la cultura objetivada e institucionalmente preconstruida (Giménez, 1994). No obstante, cabe destacar que este acto consciente de recuperación/selección de prácticas y recursos simbólicos asociados con nuestras raíces, no se da de manera esencialista.

En sus escritos, Hall argumenta que “aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (2003:17). En otras palabras, *el “redescubrimiento de la etnicidad” pasa por un proceso de negociación a partir de las diferentes dimensiones de nuestra identidad social*. Precisamente, muchas de las manifestaciones culturales (la música particularmente) están siendo producidas por personas que asumen su identidad étnica, sin dejar de lado las otras identidades que también los constituyen.

La configuración de nuevas identidades y etnicidades

La configuración de nuevas identidades y etnicidades se produce, cuando una manifestación cultural es redefinida o resignificada, o bien, cuando una tradición es adaptada y extendida (con sus debidas traducciones) al momento presente. El etnólogo y antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1993), ha enfatizado que cuando los actores sociales se identifican entre sí por el

empleo de rasgos o prácticas culturales a las cuales dan un sentido propio, nos encontramos ante un proceso de formación de nuevas identidades culturales.³¹

Lo que ocurre en estos actos de apropiación de la música tradicional, donde agrupaciones como *Sistema Bomb*³² realizan una traducción del material sonoro para ajustarlo a sus condiciones existentes de producción, está relacionado con la posibilidad de generar un patrimonio simbólico novedoso con el cual puedan sentirse identificados.³³ Su interés por reinterpretar el *son* combinándolo con otros géneros musicales, es una solución que ellos encuentran ante la insuficiencia con que pueda ser percibida una tradición musical, de cara a los cambios sociales y el contacto con otras expresiones que supone la globalización cultural.

Podemos entender estas prácticas socioculturales como el resultado de una nueva percepción donde la modernización no está peleada con la tradición. Las innovaciones a la tradición musical no deben ser consideradas como una amenaza, porque no conducen ni a la destrucción de las manifestaciones culturales, ni mucho menos a la pérdida de identidad. En consecuencia, estas nuevas identidades y etnicidades se alimentan de una dialéctica entre lo tradicional y lo moderno.

³¹ Cuando el noroeste mexicano se apropió y redefinió la *cumbia* y el *vallenato* colombiano a finales de la década de los setentas, se crearon nuevas expresiones musicales como la *cumbia norteña* y la *cumbia tropical*. En la medida en que se fueron incorporando elementos locales y regionales, se crearon nuevas manifestaciones culturales consideradas como parte de la cultura local, que contribuyeron a la formación de nuevas identidades (Olvera, 2002; Blanco, 2005).

³² Sistema Bomb (2012), *Electro-Jarocho*, Estados Unidos, Round Whirled Records.

³³ La "traducción" describe aquellas prácticas socioculturales que atraviesan y cruzan fronteras establecidas, creadas por actores sociales que ya no están circunscritos a un contexto específico, sino más bien están en contacto con otras culturas del mundo. Tales actores conservan fuertes lazos con su propia cultura y tradiciones, pero no de una manera esencialista. Como sostiene Hall (2010), en la traducción se aceptan a las demás culturas con las que cohabitamos, pero eso no quiere decir que nos asimilemos por completo a ellas o que perdamos por completo nuestro sentido de pertenencia.

Lo cierto es que estas reidentificaciones se configuran muchas veces fuera de los esencialismos, es decir, no están ligadas necesariamente al marco de la cultura objetivada e institucionalmente preconstruida, ni tampoco se adhieren a los esfuerzos de los gobiernos por alimentar las identidades nacionales.³⁴ Por el contrario, están estrechamente relacionadas a las diversas experiencias del presente de los actores sociales, a su imaginación, creatividad e intereses, a sus motivaciones y expectativas culturales fijadas mediante procesos subjetivos.

Cuando decimos que las nuevas identidades y etnicidades se configuran fuera de los esencialismos, en realidad estamos reconociendo que este fenómeno se produce a partir de una negociación y articulación entre los diferentes círculos de pertenencia (nacionalidad, edad, formación musical, etc.) que atraviesan a las personas. De ahí que adoptemos una perspectiva diacrónica de la identidad, que según Gilberto Giménez (1994) se define principalmente por sus diferencias y continuidad de sus límites, y no tanto por su contenido cultural.

Nuestro enfoque sostiene que la reactivación de la etnicidad como una especificación de las nuevas identidades, ya no repara en la representación hegemónica o establecida de las diferencias, sino en el trabajo de imaginación de los actores a partir de su experiencia personal. A final de cuentas, siempre ha sido imaginada porque nunca se puede representar a la etnicidad en su

³⁴ Tanto la crítica como la resistencia a estas innovaciones, por lo general hace referencia a una supuesta pérdida de autenticidad en la tradición musical. Sin embargo, las músicas tradicionales nunca ha sido del todo auténticas ya que son producto de múltiples procesos de hibridación, mestizaje y sincretismo cultural. La diferencia en estas “nuevas hibridaciones” radica en que ahora existen géneros musicales que son parte de una plataforma global socialmente estructurada (cómo es el caso del *jazz* y el *rock*), que están siendo incorporados con sus debidas traducciones al ámbito de la música local.

totalidad.³⁵ Debemos entender que cuando se habla de recuperar la tradición, en realidad se está hablando de una interpretación de la tradición como “juego especulativo”. Como ha señalado Martuccelli (2008), la etnicidad nunca es más ni menos pura, porque es dependiente de un horizonte de significaciones que no es único y lineal, producto de la coexistencia de diferentes tradiciones que no permanecen invariables ante las vicisitudes de la historia.

Estos actos de aspiración a la reivindicación identitaria, se encuentran estrechamente relacionados con una lucha por la construcción del sentido. Como ya hemos subrayado, la música carga con un significado que es tomado en cuenta por los actores sociales en sus juicios de valor sobre la música que escuchan y producen (Vila, 1996). Cuando el sentido de un género musical no corresponde con la experiencia del presente de las personas, surge un interés por redefinirla y resignificarla. En las innovaciones que los intérpretes realizan, se construye un nuevo sentido sobre la música que permite a éstos convertirla en parte de su identidad.

Por ejemplo, en sus estudios Ajay Heble (2012) argumenta que el *jazz* ha jugado un papel importante en la formación de nuevas identidades, al ser una práctica recurrente entre los músicos para acceder a la autorrepresentación, sobre todo, cuando los esquemas de representación y clasificación de un género, no connotan los aspectos significantes de la experiencia social de los intérpretes. La evolución del *jazz* de la música diatónica al cromatismo, en realidad fue producto de un rompimiento con las convenciones, como un acto de resistencia frente a la cultura hegemónica blanca (Heble, 2012). Así, las

³⁵ Es el caso del *etno-rock* del músico mexicano Jorge Reyes, basado en la especulación y expectativas de representación según el contexto relacional. Inclusive aunque quisiera apegarse a una estética prehispánica, sería imposible puesto que ni siquiera existen registros precisos sobre cómo era realmente esta música ancestral.

innovaciones y experimentaciones de músicos como Charlie Parker y Louis Armstrong, fueron una manera de otorgarle una adscripción social diferente al *jazz*, y de esta manera poder convertirla en parte su identidad social.

En nuestro caso, la música tradicional mexicana se encuentra dentro de un sistema de clasificación y jerarquización que incluye valores, percepciones y estrategias de conservación que pesan sobre algunas formas musicales. Incluso una visión que busca inhibir las posibilidades de desarrollo, por ejemplo, acentúa el complejo de inferioridad de una práctica cultural popular (Colombres, 1983). A través de esta clasificación, la tradición y el patrimonio musical se encuentra muchas veces mal definido y mal representado.³⁶ Debido a este sistema de valoración condicionado por relaciones asimétricas, se han desplazado tipos de música a una condición de subalternidad (la música indígena por ejemplo).³⁷

Dentro de estos actos de reidentificación y etnicización, el patrimonio musical es un tipo de artefacto cultural que al ser incorporado por los actores a sus prácticas contemporáneas, contribuye a configurar una nueva identidad. Es el momento en que la música deja de concebirse como representación para convertirla en un medio de expresión (Heble, 2012). Si las innovaciones a la tradición contribuyen a reivindicar, revalorar y cultivar una primera apreciación de la propia cultura, es porque los intérpretes crean una

³⁶ Por ejemplo, durante los años veintes se buscó definir lo “típico mexicano”. Como sostiene el historiador Ricardo Pérez Montfort (2003), en el caso de la música se dejaron ver *huapangos*, *boleros*, *valeses*, *sones*, *danzones*, *corridos*, pero esa diversidad se tuvo que sacrificar para buscar la representación de lo nacional en la imagen del charro y la música de *mariachi*.

³⁷ La persistencia de un modelo teórico como es el de la homología estructural, ha contribuido a mantener un control cultural y un esquema de representación viciado sobre algunas manifestaciones culturales. Muchas músicas del país han sido marginadas y discriminadas, precisamente por ese vínculo que establece este paradigma entre las formas materiales y sociales, que en nuestro caso se expresan en una conexión entre la etnicidad y el sonido.

autorrepresentación de la propia tradición fuera de las convenciones establecidas.

Como apunta Stuart Hall, cuando hablamos de nuevas identidades, nos referimos a “una nueva concepción de nuestras identidades porque no han perdido el asidero del lugar y el suelo desde el que podemos hablar, pero ya no estamos contenidos dentro de ese lugar como una esencia” (2010:348). Este “redescubrimiento de la etnicidad” se caracteriza por ser un acto de recuperación cultural, a partir de las categorías del presente desde la multidimensionalidad de la identidad social.

Si las personas se lanzan a reinterpretar la tradición musical fuera de los marcos de la misma, es porque consideran la enunciación creativa como parte fundamental en su producción cultural. Sus múltiples identidades las utilizan como recurso en el proceso creativo. Esto se opone a la cooptación tradicionalista que busca la simple reproducción del patrimonio musical. Lo atractivo de estas traducciones y nuevas formas de interpretar la tradición, recae en que los actores sociales negocian su propia representación conciliando las diferentes identidades que los constituyen.

CAPITULO 2

LA DIMENSION INSTRUMENTAL DE LA FUSION MUSICAL

Apropiación e hibridación musical: una aproximación al contacto entre culturas musicales

Siempre ha existido una tendencia natural hacia la interacción entre culturas musicales. Algunas músicas regionales como por ejemplo la *banda sinaloense*, son producto de una mezcla de estilos y elementos de diferente procedencia, que se ubican en la historia de México a finales del siglo XIX.³⁸ Por lo tanto, la hibridación no es realmente lo que se discute en los actuales debates en torno al contacto entre diferentes géneros musicales. En un mundo cada vez más globalizado, la preocupación por la destrucción de la tradición y la erosión de las músicas locales, radica sobre todo en aquellas apropiaciones e hibridaciones que transcurren en un tiempo inmediato, es decir, no son parte de un proceso adaptativo, gradual y continuo.³⁹

Si tomamos en consideración las posibilidades históricas que se tiene para retomar y mezclar expresiones de diferentes partes del mundo, debido a la creciente industria cultural, la digitalización de la información y los nuevos medios masivos de comunicación, me parece poco acertada la resistencia extendida frente a las combinaciones musicales. Tal y como José Manuel

³⁸ Los movimientos poblacionales en la frontera con Estados Unidos, después de la guerra de secesión, contribuyeron a que se cultivara en el país el uso del acordeón (muy utilizado en la música sureña norteamericana), así como también, otras músicas provenientes de Europa como la *polka* y la *redova* (Moreno, 1989).

³⁹ Para una primera revisión de este debate, véase FRITH, Simon (2000), "The discourse of world music", en BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David (Eds.), *Western music and its others*, California, University of California Press; GUILBAULT, Jocelyne (2006), "On redefining the local through World Music", en POST, Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, New York, Routledge.

Valenzuela (2003) ha señalado, la predisposición por la hibridación cultural puede llevarnos a concluir primero que las manifestaciones culturales, entre ellas la música popular, no mantienen una actitud complaciente hacia lo tradicional, y, segundo, que la preservación inalterable de la tradición no es el mejor recurso para otorgarle un estatus de continuidad.

La creatividad musical siempre involucra algunos cambios, pero estas innovaciones no significan necesariamente la pérdida de la identidad cultural, ni el aniquilamiento de la tradición cultural. Como sostiene Josep Martí (2004), bajo una concepción etnocentrista y esencialista, la cultura de un país se entiende como un conjunto hermético de formas simbólicas, que en un momento determinado definen al portador ideal e idealizado de esa cultura. Si bien es cierto que todos nos ubicamos dentro de un campo cultural propio (país, etnia, región), debido a los alcances de la globalización, nuestra creatividad y disposiciones artísticas no están circunscritas estrictamente a lo local.

No podemos ignorar la realidad musical actual del país, donde géneros transnacionales como el *rock* o *hip hop*, poseen una relevancia social igual o mayor que muchas otras pertenecientes a la tradición. Por ello, me parece inapropiado entender la fusión de la propia cultura con otras músicas globales, como una especie de contaminación o imperialismo cultural, porque aunque el *jazz* no sea un lenguaje propiamente mexicano, sí carga con una significación importante para algunos actores sociales.⁴⁰ En ese sentido, es importante

⁴⁰ En el caso de México, desde los años cincuentas del siglo pasado, el *jazz* ha estado presente como un elemento intrínseco y cotidiano de nuestra realidad artística. El auge de esta música desde entonces fue suscitado por los *Festivales de Jazz* que se empezaron a organizar alrededor de 1959 en el Auditorio de Medicina de la Ciudad Universitaria, así como con el movimiento de *Jazz en México*, donde podemos destacar nombres como Chilo Morán, Mario Patrón, Richard Lemus, Víctor Ruíz Pasos, Tino y Mario Contreras, que incluso llegaron a presentarse en otros países durante los primeros años de la década de

reconocer que bajo la lógica de la globalización, un campo o entramado cultural mantiene una dinámica propia al margen de las fronteras geopolíticas y los gobiernos.⁴¹

Una de las principales disputas y tensiones que ha provocado el contacto entre culturas musicales tiene que ver con el mito de la “autenticidad”. Este término no es más que un constructo ideológico, porque además de que ninguna música puede decirse del todo auténtica, la cuestión no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece *a priori* esa idea de verdad (Frith, 2001). En otras palabras, este argumento se concentra en el asunto de la apropiación y el establecimiento de fronteras culturales, dejando de lado el tema de la producción musical.

La controversia de la apropiación cultural, tiene lugar cuando los actores se apropian de una producción simbólica considerada ajena a su cultura de origen; ya sea que se tome un fragmento, el contenido total de una canción o la estructura completa de una estética musical. Por ejemplo, el cantautor norteamericano Ritchie Valens, se apropió del tema jarocho *La Bamba*, con el que alcanzó el éxito comercial a finales de la década de 1950. No obstante, existe también otro tipo de apropiación que contribuye a la preservación de la tradición. Como sostiene Enrique Jiménez (2009), algunos grupos indígenas

1960 (Malacara, 2005). Actualmente, la importancia del *jazz* en nuestro país se ve reflejada en conciertos, programas de radio, escuelas, revistas, etc.

⁴¹ Siguiendo nuevamente con el argumento de Martí (2004), los gobiernos de los países tan sólo pueden aspirar como máximo a definir una cultura representativa, pero ésta no será la cultura total con la cual se identifiquen sus habitantes. Es el caso por ejemplo del *mersey sound* en el Reino Unido, el *reggae* en Jamaica o el *gothic metal* en países como Finlandia.

están logrando salvaguardar su cultura al recrearla mediante la apropiación de géneros musicales de la globalidad como el *rock* y el *jazz*.⁴²

Aunque los procesos de hibridación siempre están muy ligados a esta controversia, también tenemos el caso de fusiones que no son consideradas como una apropiación cultural, porque las formas simbólicas de las que participan son consideradas por las personas como parte de su propia cultura. Esto sucede particularmente en el caso de la música tradicional, ya que funciona como un signo diacrítico que cohesiona y moviliza un sentido de pertenencia particular. Dicha adscripción es lo que permite que dicha música funcione en estos casos como un recurso simbólico en estos actos de reidentificación.

Se ha dicho con frecuencia también que la música original puede verse afectada con estos procesos de apropiación e hibridación cultural.⁴³ Sin embargo, este argumento muy recurrente en el discurso tradicionalista, es una limitación o restricción ideológica que afecta en ocasiones la continuidad de las tradiciones musicales. El argumento de la afectación no puede generalizarse a todas las fusiones, porque existen diferencias significativas según el sentido que los actores atribuyen a esta práctica sociocultural. Algunas agrupaciones como *La Manta*, *Son Tenochca*, *Chéjere*, *Sonex*, *Monroy Blues*, *Huazzteco*, entre otros, contribuyen a la difusión y revaloración de la propia cultura, y cultivan

⁴² Podemos mencionar algunos ejemplos como *Sak Tzevul*, *Lumal Tok* (Chiapas), *Hamac Casiin* (Sonora) y *Nunduva Yaa* (Oaxaca). Para más información, véase JIMENEZ, Enrique (2009), "De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México", en HIJAR, Fernando (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA.

⁴³ *Los Xochimilcas*, agrupación mexicana que se destacó por sus parodias musicales y su picardía entre 1940 y 1980, interpretaron varios temas de *The Beatles* (entre ellas por ejemplo "She Loves You") de una manera muy particular, fusionándolas con otros instrumentos ajenos al *rock* (trompeta y acordeón) y con la música ranchera. Me parece insostenible creer que su reelaboración haya puesto en riesgo a las obras originales. Escúchese *Los Xochimilcas, 26 Exitos Bogie Swing y Rock* [CD], México.

en las nuevas generaciones y demás sectores sociales una primera aproximación a las raíces.

Otro reproche muy común en los procesos de apropiación cultural es el argumento de la experiencia. En sus escritos, el crítico de música Amiri Baraka (citado en Young, 2011) insiste que para que alguien interprete un género como el *blues* o el *jazz*, es necesario que viva la experiencia del afroamericano en términos sociales, culturales, económicos y emocionales. Mientras los actores no se encuentren imbuidos en esa dimensión simbólica, éstos no podrán ser capaces de ejecutar dichos géneros musicales.⁴⁴ En nuestro caso, estaríamos diciendo que una persona que vive en la ciudad, al no tener este supuesto respaldo cultural (*cultural experience*), no tendría la posibilidad de interpretar un lenguaje como el son huasteco.

Pero el argumento de la experiencia cultural, resulta inapropiado en estas traducciones de la música tradicional mexicana, porque los actores sociales no buscan adoptar total ni esencialmente un estilo musical. Es decir, no tienen la intención de mimetizar o imitar la propia cultura, sino buscan redefinirla y articularla con sus otros saberes, influencias o estilos con los que ellos se identifican. La tradición está sujeta a una constante reelaboración simbólica, identitaria y cultural. Con esto quiero sostener que la reelaboración creativa a partir de la experiencia del presente, es el punto de partida para el involucramiento, la revalorización y reidentificación con la propia cultura.

Las discusiones en torno a la apropiación e hibridación musical se concentran en los diferentes valores asociados a la noción de autenticidad. Por

⁴⁴ Hay que tomar en cuenta que algunos intérpretes de *blues* no afroamericanos como Eric Clapton o Stevie Ray Vaughan, a pesar de no interpretar esta música en su forma tradicional, son considerados a partir de sus contribuciones como importantes figuras de este género musical.

un lado, se encuentran aquellos que se adhieren a una noción patrimonial de la autenticidad, fundamentada en una estrecha relación entre nación y folklore, que no aceptan nuevas versiones o cambios en la tradición musical. Mientras que por otro lado, están quienes se muestran interesados en incorporar otras músicas extranjeras a sus producciones simbólicas de lo local.⁴⁵

Sobre el concepto de fusión musical

El término “fusión” es uno de los más utilizados para denominar una producción musical que se formula con dos o más estéticas diferentes. Si escuchamos por ejemplo el disco *Mambo Sinuendo* de Ry Cooder y Manuel Galbán,⁴⁶ en el cual recrean ritmos cubanos con instrumentos de *rock*, no dudamos bajo esta sentencia en decir que se trata de una fusión musical. Sin embargo, si reconocemos que mucha de la música actualmente está influenciada por varios estilos a la vez, este concepto como sinónimo de mezcla, unión o combinación, es insuficiente para los objetivos que aquí nos hemos propuesto.⁴⁷ De ahí la necesidad de precisar a qué nos referimos por fusión musical.

La primera vez que fue utilizado este término fue en el mundo del *jazz*, principalmente, para denominar una variación o mezcla de este género con otras formas musicales.⁴⁸ Sobre todo porque con el desarrollo de la industria

⁴⁵ Si quisiéramos ponernos exigentes, sería necesario reconocer que todas estas nociones ignoran el carácter sistémico-oral de las músicas tradicionales, ya que bajo la actual lógica del mercado (descontextualización), la promoción cultural (alienación) o incluso la conservación del patrimonio (objetivación), las cualidades intrínsecas de toda cultura musical corren el riesgo de perderse.

⁴⁶ COODER, Ry y GALBÁN, Manuel (2003), *Mambo Sinuendo*, Estados Unidos, Nonesuch.

⁴⁷ Por lo general se entiende por *fusión* la combinación o mezcla de dos o más estilos diferentes, para producir una nueva forma musical identificable en relación a sus progenitoras.

⁴⁸ Cabe mencionar que el *jazz* en sí es una mezcla de diferentes estilos musicales como el *ragtime*, *blues* y *dixieland*.

cultural y su expansión a otros países, el *jazz* comenzó a ser una de las formas predominantes en la producción musical a nivel mundial. La palabra fusión se popularizó por primera vez con la mezcla de *jazz* y *rock*, practicada por el músico afronorteamericano Miles Davis a finales de la década de 1960, cuya hibridación fue catalogada por los sellos discográficos con el nombre de *jazz-fusión*.⁴⁹

En un principio, tanto músicos como académicos, asumieron la definición de este vocablo a partir de la experiencia norteamericana. Como argumenta Menanteau (2003), las fusiones fueron definidas como la combinación del *jazz* con otros tipos de música. Pero con el paso de los años, se reconoció que esta práctica no necesariamente giraba alrededor de la práctica *jazz*, por lo que el término comenzó a hacer referencia a la simple combinación de dos o más estéticas musicales diferentes.

Sin embargo, considero esta definición como equivalente de unión o mezcla, un tanto insuficiente al no establecer ninguna diferencia con otros conceptos como el de hibridación. Es decir, aunque dicha práctica sea evidentemente uno de los muchos procesos dentro esta categoría de análisis desarrollada por García Canclini,⁵⁰ es necesario tener en cuenta que las fusiones musicales varían según el contexto sociohistórico determinado, así como también, trascienden a la simple transacción e interacción entre diferentes materiales sonoros.

⁴⁹ La transición musical de Miles Davis que dio origen a esta fusión de *jazz* y *rock*, se puede apreciar principalmente en sus álbumes *In A Silent Way* (1969) y *Bitches Brew* (1970).

⁵⁰ De acuerdo con García Canclini (1990), la hibridación es un proceso sociocultural en el que estructuras o prácticas simbólicas, en principio separadas, se combinan o se mezclan para generar una nueva, parcial o completamente diferente.

Aunque el contacto entre culturas musicales existe desde aproximadamente los siglos XVII y XVIII, debido a los comienzos del tráfico de mercancías y la conformación de un sistema mundial, las fusiones a las que nos referimos aquí no son parte de una transformación adaptativa y gradual, sino corresponden más bien a un proceso espontáneo, intencionado y consciente. Incluso es necesario ubicar esta práctica como corolario de la industria cultural, ya que las fusiones fueron impulsadas, en gran parte, por la producción de música para el consumo masivo alrededor del mundo.

Antes de elaborar una conceptualización de este término, me gustaría señalar que la definición aquí propuesta está lejos de ser definitiva, ya que por sus variadas significaciones y atributos, tan sólo busca contribuir al debate teniendo como referencia las observaciones y objetivos planteados en la presente investigación.⁵¹ Para ello, quisiera posicionarme nuevamente en el argumento de la experiencia norteamericana, en el que se decía que las fusiones eran aquellas combinaciones del *jazz* con otros géneros musicales. Considero, es en esta definición, donde podemos encontrar las dos características principales de esta práctica sociocultural: la *tradición* y la *adición*.

Frente a la creciente popularidad y difusión que alcanzaron algunos géneros como el *rock* a finales de los años sesentas, las fusiones del trompetista Miles Davis, tenían el propósito de otorgarle una mayor apertura a la tradición del *jazz*, incorporando otros materiales más contemporáneos y comercializados. Podemos decir entonces que las fusiones connotan una praxis dialógica, esto es, el diálogo entre la tradición musical de un grupo social y los géneros que son

⁵¹ Careciendo de conocimientos agudos sobre teoría musical, la conceptualización aquí desarrollada parte de una mirada más sociológica acerca de las fusiones.

parte de la llamada cultura de masas.⁵² Si lo que se busca es redefinir este concepto para nuestro contexto sociocultural, estaríamos diciendo que la fusión es la combinación de música tradicional mexicana (*mariachi, valonas, chilenas, sones*) con cualquier otra música foránea o comercial.

No obstante, para complementar nuestra definición, es necesario precisar también que la fusión no se traduce en una nueva estructura, sino se siguen reconociendo las músicas tradicionales que son recreadas. Por lo tanto, se trata de una suma y no de una integración, donde géneros como el *rock* o la *electrónica*, deben estar articulados a ese *corpus* de convenciones. Aunque una mezcla pueda en un momento determinado legitimarse como un nuevo género musical (tal y como sucedió en el caso del *reggae* a finales de los años sesenta),⁵³ una de las principales características de la fusión es la diferenciación persistente de las diferentes estéticas musicales que la conforman.

Todas estas reelaboraciones de música tradicional que están siendo producidas actualmente en México,⁵⁴ son resultado de la poca angostura que existe actualmente entre lo tradicional y lo contemporáneo, gracias a las nuevas tecnologías (digitalización) y el interés de los sellos discográficos por

⁵² En países como Chile, a partir de la década de 1970, se ha practicado la fusión para no simplemente imitar la música de otros países. De acuerdo con Menanteau (2003), la condición para que fueran percibidas estas producciones como auténticas y originales, era precisamente la presencia de elementos musicales de la tradición como la *cueca*, la *tonada* y la *música mapuche*. Un buen ejemplo de estas fusiones latinoamericanas es el caso de la agrupación chilena *Los Jaivas*. Escúchese *Los Jaivas* (1981), *Alturas del Macchu Picchu* [LP], Chile, Sym Producciones.

⁵³ El *reggae* es un género originario de Jamaica, creado a principios de los años sesentas, en el que se combinan algunas músicas de origen local tales como *calypso*, *mento* y *kumina*, con el *rhythm and blues* de origen norteamericano.

⁵⁴ Véase la discografía anexa en la que se mencionan varios de los artistas y agrupaciones que están llevando a cabo este tipo de fusiones.

comercializar la música folclórica y étnica a diferentes sectores de la sociedad.⁵⁵ Pero no olvidemos también que esta práctica, es una estrategia a la que las personas remiten para articular sus múltiples identidades musicales, ya que debido a la amplia variedad de estilos y géneros a los que tienen acceso, éstos pueden sentirse identificados con diferentes músicas simultáneamente.

A partir de las fusiones, los actores sociales redefinen, resignifican y ajustan la propia tradición a sus condiciones individuales y colectivas de producción. Esta praxis dialógica, permite a los intérpretes adoptar músicas como el *son jarocho* y el *huapango* en parte de su identidad social, ya que al incorporar elementos más representativos, propios del contexto en el que viven, le confieren un nuevo sentido a la música, conllevándolos a un proceso de revaloración y reidentificación con la propia cultura. Aquí los intérpretes no hacen referencia a un pasado ancestral, sino a un pasado que renace y se reconstituye.⁵⁶

En conclusión, cuando hago uso de la palabra fusión, me refiero a una práctica sociocultural y no a un género musical en sí mismo. Aunque ha sido frecuentemente utilizado como sinónimo de hibridación, en realidad la fusión para que se siga reconociendo como tal, depende de su dimensión *sincrónica* y *diacrónica*.⁵⁷ En lo *sincrónico* nos referimos a la adición/incorporación de

⁵⁵ Como señala la etnomusicóloga Ana María Ochoa, las músicas han dejado de transitar por medio de las relaciones cara a cara, ahora lo hacen a través de los medios de comunicación, la industria cultural y las nuevas tecnologías. Por lo tanto, cada vez es más común la separación que existe entre los sonidos y sus lugares de origen (citado en Jiménez, 2009).

⁵⁶ La fusión en ese sentido podría ser pensada también como una especie de “traducción”. Hall (2010) describe con este vocablo aquellas producciones artísticas y simbólicas que desbordan convenciones establecidas, creadas por personas que se encuentran constantemente en contacto con otras culturas, pero que al mismo tiempo conservan fuertes lazos con sus tradiciones y emblemas etnicitarios.

⁵⁷ Aquí recupero la relevancia que tiene la dimensión *sincrónica* y *diacrónica* en toda producción musical, ya que en primer lugar toda música está determinada por el sistema tonal, y, en segundo lugar, porque la

músicas masivas y comerciales a la tradición; mientras que en lo *diacrónico* o temporal, el resultado de la fusión no se convierte en una nueva estructura simbólica, es decir, no cancela sus referentes (aunque en cierto momento esto pueda llegar a suceder). Dicho de otra manera, se trata de una praxis musical que connota un proceso dialéctico entre nociones de localidad, identidad y autenticidad en un contexto cada vez más globalizado.

La relevancia de la world music: ¿una nueva manera de redefinir lo local?

La etiqueta *world music* o “músicas del mundo”, fue creada formalmente en Londres, el 19 de junio de 1987. Como sostiene Villareal (2006), esta categoría agrupa todas aquellas expresiones musicales folclóricas y de origen étnico que, como tales, no son propias de la civilización occidental o que se expresan de manera marginal a lo moderno. En principio, podemos decir que este género musical es una construcción mercadológica, es decir, opera como una categoría de mercado, ya que hace referencia a una ubicación geográfica y no a una particularidad musical.

La invención de esta etiqueta comercial, fue una respuesta de los sellos discográficos ante la necesidad de catalogación de la música típica-popular de diferentes países alrededor del mundo, ya que los primeros consumidores que valoraban de una canción tanto su matiz comercial como cultural, no contaban con una referencia precisa por parte de la industria cultural. Como Frith ha argumentado, los géneros musicales hacen posible “definir la música en su

composición requiere de la armonía y la rítmica. Podemos decir que toda la música siempre expresa a nivel estructural la relación entre lo *sincrónico* y lo *diacrónico*.

mercado y el mercado en su música” (citado en Negus, 2005:60).⁵⁸ Por lo tanto, el proyecto clasificatorio que ha sido la *world music*, ha funcionado como estrategia de marketing para mediar la relación entre productores y consumidores.

Nunca antes se había establecido un intercambio cultural como el que se empezó a suscitar en las postrimerías de la década de 1980.⁵⁹ La caída del bloque comunista, el resurgimiento de grupos étnicos, la conformación de alianzas y nuevos bloques políticos, el discurso del culturalismo,⁶⁰ los nuevos medios de comunicación, la afluencia de los movimientos migratorios y la actividad turística, fueron algunos de los acontecimientos que contribuyeron en primera instancia a la producción, circulación y popularización de expresiones musicales de distintas partes del mundo.

Como afirma Ochoa (2002), si el *rock* es producto de la ciudad industrial y la consolidación de las discográficas en los años cincuentas, el surgimiento de la *world music* se debe al reciente “trabajo de la imaginación”, las tecnologías que caracterizan a la modernidad-mundo y las nuevas relaciones entre procesos de globalización y regionalización. En otras palabras, la concepción de la categoría “músicas del mundo”, es producto exclusivamente del modo en que los

⁵⁸ En su trabajo sobre los géneros musicales, Negus argumenta que “las compañías discográficas utilizan los géneros como manera de integrar una concepción de la música (¿cómo suena?) con una noción de mercado (¿quién la comprará?)” (2005:60). Un caso parecido es el de la *salsa*, que desde antes de la década de 1970, ya existía bajo la forma del *mambo*, *chachachá* o *son cubano*. Pero dicha categoría fue creada como estrategia de mercado, para rivalizar con la industria del *rock* y simpatizar con la comunidad de migrantes latinos en los Estados Unidos.

⁵⁹ Después de la caída del muro de Berlín en 1989, se puede decir que se concreta un nuevo orden mundial, tanto político como económico, sobre la base del desarrollo de nuevas tecnologías que hicieron posible un flujo de información sin precedentes a casi cualquier lugar del planeta.

⁶⁰ Considero que este discurso ha contribuido de manera importante a tomar conciencia, tanto de la propia cultura como de la de otros países. De acuerdo con Appadurai (2005), la fuerza social del culturalismo puede conllevar a la configuración de nuevas identidades y etnicidades, en la medida en que despierta un interés por recuperar la herencia cultural y simbólica de una colectividad.

formatos digitales y los nuevos medios masivos de comunicación, han hecho posible la circulación de estructuras y formas simbólicas locales y regionales a escala global.

Lo que me interesa destacar en este apartado, es que la *world music* se ha constituido como un campo de producción, donde nuevas formas de identidad están siendo construidas a partir de la hibridación. A finales de los años ochentas y principios de los noventas, músicos como Paul Simon, Mickey Hart y Ry Cooder, empezaron a popularizar las mezclas de materiales sonoros de origen no occidental, con la música comercial y hegemónica de países centrales como el *pop*, *rock* y *jazz*.⁶¹ En consecuencia, las fusiones musicales empezaron a ser recurrentes para recrear los imaginarios geográficos y simbólicos de un país o región sociocultural.⁶²

Dicho de otra manera, siguiendo los planteamientos de Ochoa (2002), la categoría “músicas del mundo” promueve nuevas formas de redefinir lo local. Principalmente, porque este género ha suministrado y facilitado una serie de recursos tales como el uso de nuevas tecnologías, empleo de otros instrumentos (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, sintetizadores) y música moderna y mediatizada, con las cuales los actores realizan fusiones incorporando dichos

⁶¹ Escúchese SIMON, Paul (1986), *Graceland* [CD], Estados Unidos, Warner Brothers; HART, Mickey (1992), *Planet Drum* [CD], Estados Unidos, Rykodisc; COODER, Ry y BHATT, Vishwa Mohan (1992), *A Meeting by the River* [CD], Estados Unidos, Water Lily Acoustics.

⁶² Por ejemplo, las composiciones de Ali Farka Touré o del dúo conformado por Amadou Bagayoko y Mariam Doumbia, donde se fusiona la música tradicional de Mali con el *rock*, pueden resultar conflictivas y ajenas con los modos en que ciertas expresiones han sido definidas y ancladas bajo una tradición. Escúchese TOURE, Ali Farka y COODER, Ry (1994), *Talking Timbuktu* [CD], Inglaterra, World Circuit; Amadou & Mariam (2013), *Folila* [CD], Inglaterra, Because Music.

elementos a la tradición, articulando lo local y lo global, para producir una música más asimilable y por tanto identificable.⁶³

Con esto quiero decir que la *world music* es el móvil por el cual las fusiones musicales, a manera de una nueva estética, se legitimaron como una práctica sociocultural y creativa para la producción de música local contemporánea. Más concretamente, en el momento en que dicha categoría instauró un nuevo campo de producción,⁶⁴ los intérpretes adoptaron un nuevo *habitus*, es decir, un conjunto de sensibilidades, destrezas y disposiciones a partir de las cuales interpretar la propia cultura musical.⁶⁵ Por tanto, las hibridaciones musicales comenzaron a ser percibidas también como manifestaciones “auténticas” de una localidad o país.

La *world music* como práctica e ideología, llegó a muchas partes del mundo a partir de la década de 1980 y 1990. Sobre todo por su adscripción política, social y cultural, como categoría que contribuye a establecer un diálogo y favorecer la aceptación y el respeto por otras culturas ajenas a la propia.⁶⁶

⁶³ Cabe destacar también que esta categoría facilita el acceso de músicos al mercado de los países centrales. Es el caso del grupo coral sudafricano *Ladysmith Black Mambazo*, formado por Joseph Shabalala en 1960, que se hizo mundialmente conocido a partir de su colaboración con el músico norteamericano Paul Simon, en la producción de su disco *Graceland* lanzado en 1986. Esta agrupación es una de las más populares y exitosas en Sudáfrica, con una importante trayectoria a nivel mundial.

⁶⁴ Durante la década de 1990, fue tal el éxito comercial, que incluso se comenzó a rastrear el número de discos de esta categoría vendidos al año. Su creciente popularidad obligó a la *National Academy of Recording Arts and Sciences* (una asociación norteamericana relacionada con la industria de la música), a incluir en la edición del año 1992 de los premios *Grammy*, un reconocimiento al mejor álbum *world music* del año. Sin embargo, sería el canal por el que las “músicas del mundo”, empezaría a ser evaluadas y apreciadas según la lógica del mercado.

⁶⁵ El concepto de *habitus* acuñado por Bourdieu (2010), hace referencia a la interiorización de lo social, mediante el cual los actores sociales producen pensamientos, percepciones, acciones y expresiones, objetivamente ajustadas a las posibilidades inscritas en su situación presente. Se trata de lo social incorporado que se constituye como un sistema de disposiciones, como un esquema generador de prácticas sociales que las personas adoptan en su manera de hablar, caminar, producir música, etc.

⁶⁶ Esta toma de conciencia sobre las “músicas del mundo”, ha motivado a la UNESCO no sólo a preservar y estudiar las músicas tradicionales, sino también a fomentar la interpretación y recreación de una forma más contemporánea.

Como sostiene Villareal (2006), a diferencia de otras expresiones musicales como el *rock* y el *punk*, que se han caracterizado por la protesta política en torno a la igualdad y libertad, “las músicas del mundo” proclaman una protesta pero a partir de otros valores más contemporáneos, asociados a la tolerancia, equidad y solidaridad.

No pretendo afirmar que todas las fusiones musicales están asociadas a este género o los sellos discográficos, porque esta práctica también puede trascender a la lógica del mercado. Como ya se ha dicho anteriormente, la importancia de la *world music* consiste sobre todo en haber popularizado una estética de la fusión. Finalmente, la configuración de nuevas identidades y etnicidades no está determinada por el éxito comercial, sino por la revaloración y reinterpretación de la tradición musical con otros materiales sonoros más contemporáneos.

Mucha de la música local que está siendo producida actualmente ha incorporado la convención estilística de la *world music*, es decir, el uso de instrumentos eléctricos, el trabajo de estudio, la apropiación de sonidos o fragmentos de la tradición y su combinación con otras músicas transnacionales. Porque también el discurso de las “músicas del mundo”, exhorta a los intérpretes a asumirse como creativos y creadores a la vez, de modo que puedan distanciarse de las acusaciones de homogeneidad o imitación (Frith, 2000). Así, los actores sociales se convierten en exponentes de la “autenticidad” local y cuentan con la posibilidad de adaptar la tradición a sus condiciones existentes.

La estética de la fusión se ha convertido gradualmente en un patrón artístico, al cual los actores sociales acuden para explorar y experimentar con

su cultura musical, extender el vocabulario de sus instrumentos tradicionales y para establecer una conexión entre lo local y lo global. En conclusión, la relevancia de la *world music* se encuentra en legitimar (al menos justificar) como auténticos y originales, sonidos que en el lugar de origen se viven como versiones nuevas de las tradiciones y culturas musicales. La reinterpretación de la tradición, ya no repara necesariamente en la representación hegemónica o establecida, sino se despliega bajo la lógica de la globalización a partir de procesos de apropiación e hibridación.

Hacia una tipología de las fusiones musicales

Como ya se ha dicho anteriormente, cuando hablamos de hibridaciones musicales no nos referimos a un fenómeno reciente, por lo tanto, los actos de reidentificación y revalorización con la propia cultura, no radican en la fusión en sí, sino en su dimensión instrumental, en lo que motiva a los actores sociales a mezclar elementos de la tradición con otras músicas transnacionales. Porque mientras unos intérpretes retoman la música vernácula con la intención de reafirmar su sentido de pertenencia, otros sólo están interesados en utilizar dichas expresiones como parte de una moda mercantil. Más concretamente, lo que quiero decir es que el significado de la fusión, se encuentra estrechamente relacionado con el motivo y fines por los cuales se práctica.

De la misma manera que en los demás procesos de hibridación, nuestro objeto de estudio, siguiendo los aportes de García Canclini (2003), no es describir únicamente la fusión o traducción musical, ni tampoco hacer referencia a las prácticas y estructuras simbólicas que se combinan, sino más bien, interpretar las relaciones de sentido que se constituyen a su alrededor.

¿Con qué intención las personas buscan redefinir o ajustar una tradición a las condiciones existentes? ¿Cuál es el principal interés en incorporar la herencia cultural a sus prácticas contemporáneas? Para responder estas preguntas, es necesario centrarnos en su dimensión instrumental, teniendo en consideración el tipo de sociedad y contexto histórico en el que se desarrollan.

En un mundo cada vez más globalizado a causa de las nuevas tecnologías y medios masivos de comunicación, donde en ningún momento estamos exentos de relacionarnos con otros estilos de vida y culturas ajenas a la propia, el estudio sobre las apropiaciones e hibridaciones, debe tomar en cuenta a los actores sociales que participan en dichos procesos. De lo contrario, siguiendo nuevamente a García Canclini (2003), se corre el riesgo de crear actitudes regresivas, esencialistas o tradicionalistas en torno a la etnicidad, o bien, caer en la delimitación de identidades locales autocontenidas, “puras” o “auténticas”, que se asumen como radicalmente opuestas al fenómeno de la globalización.

Por lo tanto, para los objetivos aquí planteados, considero pertinente profundizar en el análisis sin caer en una concepción de la cultura al margen de sus mismos portadores. Porque en el momento en que caemos en una visión etnocrática de la cultura y pensamos ciertas producciones simbólicas como sinónimo de sociedad, es cuando sobrevienen las críticas sobre una supuesta autenticidad. Cómo ha argumentado la etnomusicóloga Margareth Kartomi (2001), en el estudio de las interacciones entre culturas musicales, la cuestión principal es el interés y valor que tienen dichas prácticas socioculturales para los actores sociales.

Con esto quiero decir que es necesario interpretar el sentido de la acción, conocer los motivos por los cuales las personas practican estas hibridaciones musicales. Para ello quisiera partir de la teoría comprensiva de Weber,⁶⁷ quien por acción social entiende “aquella conducta en la que el significado que a ella atribuye el agente o agentes, entraña una relación con respecto a la conducta de otra u otras personas y en la que tal relación determina el modo en que procede dicha acción” (1984:11). En nuestro caso, las fusiones son pensadas como un tipo de acción social, porque se encuentra relacionada con otras personas, con otras culturas, en un tiempo y espacio determinado, que los actores sociales toman en consideración para atribuir a sus prácticas musicales un significado particular.⁶⁸

Considero que no todos los actores sociales que se muestran interesados por adicionar a la música tradicional los beneficios de la globalización, responden a un proceso de revaloración de la propia cultura. En algunos casos se tratará de una simple apropiación con miras al interés económico, otros estarán interesados únicamente en la exploración y experimentación creativa, mientras que habrá quienes lo asuman como parte de un proceso de reidentificación ante la falta de signos emblemáticos de su identidad étnica en su representación y producción musical. Por esta razón, quisiera proponer las

⁶⁷ Cabe destacar que la música ocupa un lugar importante en el pensamiento sociológico de Weber. Entre sus mayores aportes a esta temática, podemos mencionar su análisis sobre la racionalidad de la música, en el contexto de los procesos civilizatorios y la modernidad occidental. De acuerdo con el autor, la racionalidad de la música es producto del hallazgo de la escala temperada, la invención de la notación (escritura) musical y los principios de la armonía (Weber, 1992).

⁶⁸ Siguiendo los postulados de esta tradición sociológica, se puede proceder en el análisis de las fusiones musicales a través de la comprensión explicativa, donde se busca “captar el complejo de significados en los que encaja una acción directamente inteligible en virtud de su significado intencional subjetivo” (Weber, 1984:18).

siguientes categorías idealtípicas en la dimensión instrumental de la fusión musical.⁶⁹

La primera de ellas es *la fusión para cristalizar un género musical (amalgamación)*, cuya característica distintiva es que los intérpretes deciden realizar dicha práctica, con la intención de producir una nueva forma musical que trasciende a sus progenitoras. Aquí no existe ningún interés por mantener visible las estructuras regionales o tradicionales que son incorporadas. Se trata de una amalgamación, porque resulta de la combinación de dos o más estilos musicales, para producir un nuevo género con su propia identidad y modelos de interpelación. En esta fusión no existe un desplazamiento de una identidad por otra, sino se trata más bien de la conformación de una completamente nueva a partir de la creación de una estética musical diferenciada.⁷⁰

Por otro lado, tenemos *la fusión con un interés de mercado (asimilación)*, en la cual la fusión opera también como categoría de mercado y no nada más como práctica sociocultural. Aquí el término es utilizado por las discográficas como estrategia de venta para atraer a un público interesado por las combinaciones de diferentes estilos musicales (*jazz-fusión, world music, ethnic-rock, world beat, etc.*). La fusión bajo este supuesto se constituye como un género musical en sí mismo, por lo que el interés de los intérpretes se encuentra predeterminado por el mercado y no por una cuestión identitaria. En estos casos, al no existir una completa aproximación a las culturas musicales

⁶⁹ Para la construcción de esta tipología, se han retomado algunos de los planteamientos de la teoría del cambio cultural, propuesta por Giménez (1994) en su artículo *Comunidades primordiales y modernización en México*.

⁷⁰ Podemos mencionar como ejemplo cercano el caso de la *salsa*, cuya característica central no es un particular ritmo o forma musical, sino su libre combinación de diferentes músicas del Caribe tales como *rumba, bomba, guajiras, aguinaldos, plenas* y el *son*. Esta manera de hacer música se ha legitimado como un nuevo género musical, con la cual se identifican particularmente la diáspora latina que reside en los Estados Unidos.

que se interpretan, los actores evocan a la otredad pero sin reconocerla. Podemos decir que se trata de una asimilación, porque las culturas y tradiciones musicales por lo general pierden su carga simbólica.⁷¹

Otra es *la fusión que incorpora la cultura global (transformación)*, en la cual se encuentran aquellos intérpretes que participan de sus manifestaciones culturales, pero sin rechazar los elementos que ofrece la globalización. La característica principal de esta fusión, es la capacidad de adoptar géneros musicales en principio ajenos, para adaptarlos y convertirlos en parte de su propia cultura. En esta dimensión instrumental, se hace evidente que las culturas musicales se encuentran en constante proceso transformación, porque dichas variaciones responden a una valoración de lo local y lo global. Aquí no se busca romper con la tradición, sino más bien desarrollarla y extenderla a las condiciones existentes, conservando su identidad étnica y su ubicación en el mundo.⁷²

Por último, la cuarta dimensión instrumental es *la fusión que incorpora la cultura local (proliferación)*, que deja ver cómo ante los procesos de globalización, donde se corre el riesgo de homogeneizarse y estandarizarse, surge un arraigo hacia las raíces pero sin rechazar las otras culturas con las que estamos en constante relación. En este caso, la principal razón por la cual

⁷¹ Bajo esta categoría se encuentran sobre todo artistas norteamericanos y europeos como Peter Gabriel y Paul Simon, que se apropian de diferentes músicas alrededor del mundo para crear un producto identificable y comercializable para la industria discográfica. Etiquetas comerciales tales como *world music* y *world beat*, sólo buscan la combinación de ritmos propios y extraños, por su fascinación simplemente como objeto de consumo entre las recientes generaciones. Es común que los intérpretes se apropien ya sea de canciones o fragmentos de diversas culturas musicales sin dar crédito, incluso se ha dado el caso que muchos las llegan a registrar como de su autoría.

⁷² Es el caso por ejemplo del “rock indígena”, que no es otra cosa que música indígena con influencia de la música *rock*, producto de las migraciones y la urbanización de la cultura tradicional (Jiménez, 2009). Entre las características más importantes del *rock* indígena son: los cantos en su propio idioma (hñahñü, tsotsil, etc.), el uso tanto de instrumentos tradicionales e instrumentos del *rock* como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, teclados y la batería.

los intérpretes deciden fusionar la música tradicional con otras músicas trasnacionales, se debe a un proceso de revaloración de la propia cultura. Podemos decir que los actores no parten de lo propio, sino de otras músicas de la globalidad como la *electrónica*, *rock* y *jazz*, por tanto, emblemas de su identidad étnica que antes rechazaban, pasan ahora a convertirse en parte de su identidad social. Para ello se busca aprender del pasado, saber cómo es que se ha formado dicha cultura musical, para poder entonces experimentarla a través de las categorías del presente.⁷³

Para concluir este apartado, quisiera hacer énfasis en que las fusiones por *amalgamación* y *asimilación*, se caracterizan por incorporar únicamente los materiales sonoros de una cultura musical, por ello se trata de una fusión sin etnicidad. Mientras que en los casos de *transformación* y *proliferación*, también es tomada en cuenta la carga simbólica o dimensión cultural de la música que se interpreta. En la medida en que esta práctica tiene la intención de caracterizar una cierta diferencia respecto de otras culturas y sociedades, podemos decir que se trata de una fusión con etnicidad. Sin embargo, el sentido que las personas atribuyen a esta práctica sociocultural nunca es permanente, lo que en un principio motivó a los intérpretes a fusionar su tradición musical puede variar con el tiempo.

⁷³ En esta última tipología es donde el presente trabajo se ubica. En el siguiente apartado desarrollaré más a profundidad esta último caso idealtípico y haré referencia a algunos ejemplos que dejan ver estos procesos de configuración de nuevas identidades a través de las fusiones musicales.

CAPITULO 3

“QUE BONITA ES MI TIERRA”:⁷⁴ NUEVAS IDENTIDADES Y ETNICIDADES EN LA FUSIÓN MUSICAL

Descripción y contexto de los grupos musicales

Ya se ha dicho anteriormente que la creciente industria cultural, las migraciones a la ciudad y las nuevas tecnologías, han contribuido en mayor medida a difundir productos y prácticas simbólicas de todo tipo, más allá de sus orígenes geográficos. Digamos que ya no es asunto obligado, tener que ir al lugar de dónde es un tipo particular de música para poder escucharla. La distancia que separa lo tradicional de lo contemporáneo, la ruralidad de la urbanidad, es cada vez menor por las facilidades que existen para grabar y difundir la música tradicional a diferentes sectores de la sociedad.⁷⁵

Por otro lado, el incremento de un mercado interesado por las producciones musicales que “representan” la cultura de un país, ha motivado también estas nuevas maneras de redefinir lo local. Sobre todo porque al incorporar elementos de la globalidad, tienen la posibilidad de cautivar a un mayor número de personas. La industria del disco y festivales de “músicas del

⁷⁴ Canción escrita por el violinista y compositor mexicano Rubén Fuentes, interpretada por el *Mariachi Vargas de Tecatitlán*. “No, no hay arcoíris que pueda igualar / el color mi tierra, su cielo y su mar / Dios te formó para ser el orgullo del mundo / Te dio bendiciones sin par”.

⁷⁵ Uno de los sellos que más ha hecho visible la música tradicional es *Discos Corasón* (sic), disquera independiente creada en 1992, la cual cuenta con un gran número de antologías del *son* y la música tradicional de México. También la Fonoteca Nacional, ha llevado a cabo esta tarea de catalogar y poner a disposición del público el patrimonio sonoro del país.

mundo”,⁷⁶ han hecho posible que estos grupos de fusión de música tradicional, aspiren al mismo reconocimiento que tienen otros grupos de *pop* comercial.

Algunos imperativos sociales como el *culturalismo*, el cual celebra y reconoce la diversidad cultural en el mundo, también despiertan un interés por los estilos de vida de otros países, suscitan diferencias étnicas y fomentan la movilización consciente de las identidades. Tal y como propone Appadurai (2005), esta pensamiento social con frecuencia ha hecho consciente las diferencias culturales, por lo que ha contribuido de manera importante a los actos de reidentificación. Asimismo, el culturalismo también se ha destacado por fomentar entre las personas una actitud de tolerancia y conciliación hacia los diferentes grupos sociales.

Ahora bien, para los objetivos planteados en esta tesis trabajamos con dos agrupaciones. La primera de ellas es *La Manta*, un ensamble dedicado a la interpretación de la música tradicional de México, principalmente *son jarocho*, *son huasteco*, *son istmeño*, *huapango norteño* y *chilenas* de costa chica, fusionados con otros géneros musicales como el *jazz*. *La Manta* se formó en junio de 2009 en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Está integrada por Eloy Fernando, Carlos Zambrano, Ramiro González, Hiram Marcor y Manuel López. En su música utilizan instrumentos propios de la tradición como es la jarana huasteca, la jarana jarocho, la quijada y el cajón (de reciente incorporación al *son jarocho*); pero también hacen uso de otros instrumentos más cercanos al *jazz* tales como la flauta transversa, el saxofón, el bajo eléctrico y la batería.

⁷⁶ Aquí en México, algunos de los festivales que dan a conocer la música de diferentes partes del país y del mundo son por ejemplo el Festival Internacional Cervantino, el Festival de la Ciudad de México, el Festival de la Riviera Maya, el Festival Cultural Zacatecas y el Festival Internacional de Santa Lucía, entre otros.

Cada uno de sus integrantes, a pesar de que comparten un gusto por la música tradicional, posee individualmente orígenes, formación e influencias musicales muy variadas. Si algo tienen en común es su reciente interés por adoptar elementos de la tradición en sus producciones musicales. Pero ellos son originarios de diferentes estados como Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz. En cuanto a su formación musical han estudiado *música clásica* o *jazz*, y han practicado otros géneros pasando por el *rock* y la *salsa*. Estas primeras características se ven reflejadas en el nombre que adoptaron para llamar a la agrupación:

LA MANTA: “La Manta” es un son de agradecimiento de la tradición jarocho y huasteca [...] nosotros tenemos eso hacia la música, hacia nuestras tradiciones, hacia nuestra gente, nuestro país. Y por otro lado también hacemos referencia al textil que en realidad es muy diverso, porque todos somos de diferentes lugares, cada uno tiene influencias diferentes, cada quien tiene un color distinto, tiene una vida diferente, entonces es parte de nosotros. Nosotros somos una manta.

Es importante destacar que el contexto fue un factor importante en esta propuesta musical de fusión. En primer lugar, porque en la ciudad de Xalapa existe una tradición cultural muy fuerte. Pueden encontrarse espacios locales para la producción, circulación y consumo de música regional; constantemente hay fandangos y encuentros donde las personas pueden conocer, escuchar y participar de la tradición musical.⁷⁷ En segundo lugar, al ubicarse geográficamente en el centro de Veracruz, donde converge la tradición jarocho

⁷⁷ Podemos mencionar algunos ejemplos en la región como el *Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas*, que tiene lugar en Tlacotalpan (posiblemente el más popular), la *Fiesta del Huapango* en la localidad de Tepetzintla, o también la *Fiesta Anual del Huapango*, en el municipio de Naranjos Amatlán.

y huasteca, la ciudad de Xalapa ha sido un punto neurálgico para el encuentro entre culturas y procesos de hibridación.

Otro factor importante es que a partir del año 2008, inició sus actividades el *Centro de Estudios de Jazz (JazzUV)*, en la Universidad Veracruzana, que se ha consolidado como uno de los mejores programas para la enseñanza y promoción de dicho género en el país.⁷⁸ Esta institución se ha caracterizado por motivar el abordaje de la música de una manera creativa e innovadora, tomando conciencia de la riqueza de la propia música popular y otros lenguajes musicales alrededor del mundo. Estas condiciones artísticas y culturales de Xalapa, han propiciado en los últimos años, el surgimiento de nuevas agrupaciones interesadas en realizar proyectos de fusión haciendo uso de la música tradicional mexicana.⁷⁹

La Manta lanzó su primera producción titulada “La Manta”, en junio del año 2012, en el Lunario del Auditorio Nacional.⁸⁰ Su repertorio está conformado por una selección de temas representativos de la tradición musical tales como “La Petenera”, “La Llorona”, “La Yerbabuena”, entre otros. Pero también han incluido canciones de autor y composiciones propias como “El Gavilán” y “Sandra”. Hasta el momento se han presentado en diferentes foros, ferias y festivales en diferentes entidades del país, de las cuales podemos destacar el escenario de Cumbre Tajín en el año 2013. Su trabajo es fruto del interés por

⁷⁸ La escuela *Jazzuv* es un proyecto de la Universidad Veracruzana, que ofrece estudios formales de música *jazz*. Su oferta educativa incluye cursos, diplomados, seminarios, foros y conciertos (entre ellos el Festival Internacional JazzUV), por lo que ha contribuido de manera importante a generar un movimiento activo en torno a este género musical en la entidad.

⁷⁹ Entre estas agrupaciones podemos mencionar el caso de *Los Sonex*, banda formada en el año 2005, originaria también de la ciudad de Xalapa, en la que mezclan el *son jarocho* con otras tendencias musicales como el *blues*, el *jazz* y el *rock*. Se puede mencionar también el caso del *Grupo Chéjere*, que desde el año 2005, se ha dedicado a fusionar el *son jarocho* con otros ritmos afrolatinos, con el propósito de difundir y recrear la música de la entidad.

⁸⁰ *La Manta* (2012), *La Manta*, México, Ceda Records.

expresarse desde la música tradicional de México, para contribuir a su difusión, renovación y formación de nuevos públicos:

LA MANTA: *La Manta* es la voz que agradece la maravillosa riqueza musical de México, nos hace voltear hacia adentro y proyectar hacia afuera, recordar quiénes y de dónde somos y sentirnos orgullosos al saberlo.

La segunda agrupación con la que estuve trabajando fue *Son Tenochca*, quienes interpretan el *son jarocho* y *son* de Tixtla, fusionados con elementos de *rock*, la *música afroantillana* y el *hip-hop*. Esta banda se formó en el año 2011 en la ciudad de México. Está conformada por Luis Marmolejo, Mercedes Silva, Cuauhtémoc Muñoz, Carolina Fernández y Arturo Silva. En su música están presentes los instrumentos propios de la tradición jarocho como la tarima, la jarana, la quijada, el requinto y la leona. Asimismo, utilizan otros instrumentos utilizados en la *salsa* y el *rock*, como es la guitarra eléctrica, la batería, las maracas, la flauta y algunos efectos de distorsión electrónica.

Cada uno de sus integrantes antes de interpretar la música tradicional, practicaban (algunos lo siguen haciendo) otros géneros como la *salsa* y el *rock*. Algunos de ellos han participado en cursos de iniciación artística o han tomado clases de música académica. No fue hasta que decidieron participar en un taller de enseñanza del *son jarocho*, cuando surgió el interés por adentrarse en esta manifestación cultural. Pero más que tocar esta música en su forma convencional y sin alteraciones, optaron por reelaborarla de una manera más contemporánea, con la intención de poder incorporar elementos más

representativos y cercanos a ellos, propios del contexto en el que viven y pertenecientes a sus anteriores experiencias musicales.⁸¹

Vivir en la capital del país ha sido un factor circunstancial en sus intereses por llevar a cabo estas fusiones. En la Ciudad de México existe una considerable actividad musical, en la que todo tipo de géneros son frecuentemente practicados y consumidos. En cuanto a las músicas tradicionales, constantemente se llevan a cabo talleres, encuentros, ballets folclóricos, fandangos y “reventones huastecos”, que han contribuido de manera importante a su difusión. También han sido influenciados por otros grupos capitalinos como *Los Chilaquiles Verdes*⁸² y *Gallina Negra*,⁸³ que han optado por interpretar los sones de manera distinta, ajustándose más a las expectativas artísticas y condiciones de vida de la ciudad.

Igualmente, parte de su interés por llevar a cabo estas fusiones se debe a su participación en el taller “RaízFusión”, llevado a cabo por iniciativa de ConArte y la Fonoteca Nacional en el verano del año 2013.⁸⁴ La intención de este taller fue principalmente enseñar las características más relevantes de la tradición y música indígena, pero sin manejar una concepción acotada ni esencialista; por el contrario, buscaba motivar la producción en la cual se innovara y mezclara la música tradicional. Su participación en este programa

⁸¹ El nombre de la agrupación “Son Tenochca”, de origen náhuatl, según ellos viene a representar estos intereses colectivos, ya que hace referencia a una “Tenochtitlán cosmopolita”, que los ubica en un tiempo y espacio determinado.

⁸² Los Chilaquiles Verdes (2009), *Amores vienen y van*, México, Axolotl.

⁸³ Gallina Negra (2009), *Parachicos y paraviejos*, México, Axolotl.

⁸⁴ El objetivo de este taller “RaízFusión”, fue generar un movimiento basado en la identidad cultural, el cual contribuyera a la regeneración del tejido social, a partir del reconocimiento y revaloración de la tradición musical del país. Otras agrupaciones que participaron en este taller fueron *Westongrass*, *Son de Mar*, *Atik Tetl*, *Fusión*, *Hant Caai* y *La Serendipia*.

los impulsó a establecer un diálogo entre la música vernácula del país y otras culturas y tecnologías contemporáneas.

A pesar de que *Son Tenochca* no cuenta aún con un contrato discográfico, ni tampoco han grabado su material de manera independiente, han sido invitados por Radio Educación y Radio UNAM, a transmitir en vivo sus recreaciones de temas tradicionales como “La Gallina”, “El Coco” y “El Cascabel”, entre otros. Habría que mencionar también que en el año 2012, la agrupación ganó el concurso “EPRO Música”, organizado por CONACULTA y el IMBA, con su proyecto de conciertos didácticos en escuelas públicas, para la promoción y difusión del *son jarocho* a las nuevas generaciones.

Como puede verse, las dos agrupaciones con las que se trabajó son muy diferentes. Cada una tiene intereses y aspiraciones diametralmente distintas. Pero lo cierto es que en ambos casos, sus integrantes han retomado parte de la tradición musical de México, para incorporarla recientemente a sus producciones musicales. Todos ellos han sido partícipes de un viaje de retorno a las raíces, manifestándose una revaloración de la propia cultura, después de haber interpretado otros géneros globales como el *rock* o el *jazz*. Me pareció importante considerar estos dos ejemplos en mi estudio, porque finalmente lo que me interesa son los significados que se producen en torno a la fusión musical y las características que tienen estos procesos de hibridación.

La revaloración de la tradición musical

Cuando hablamos de una revaloración de la tradición musical, nos referimos al proceso por el cual, los actores sociales de pronto se interesan por

las músicas tradicionales de México.⁸⁵ Digamos que han optado por conocer e interpretar géneros como el *son istmeño* o las *chilenas* de costa chica, cuando antes no lo hacían. Esta apreciación se asume en términos muy generales, a partir de lo que nos hace sentir una canción al momento de escucharla o interpretarla. Por ejemplo, el *son jarocho* puede interpelar a quienes habitan en la ciudad, por su representatividad étnica más que por lo que dicen las canciones, ya que hace referencia al legado simbólico de una determinada comunidad (país, región, ciudad, localidad) con la cual éstos se identifican.⁸⁶ Con esto quiero argumentar que la revaloración de la tradición, se trata de un asunto enteramente subjetivo, influenciado por el contexto sociocultural de los actores y sus historias de vida.

Entre las diferentes razones que despiertan un interés por las raíces de la propia cultura, son las situaciones de crisis e inestabilidad que aquejan la identidad de una persona. A través de la activación de ciertos recursos culturales con los que cuentan (aquellos que poseen una carga simbólica al interior de un grupo social), buscan sobreponerse ante la necesidad de sentirse orgullosos como mexicanos. Frente algunas situaciones adversas como la violencia y la injusticia social, las identidades nacionales carecen de aspectos significantes en las cuales puedan mantenerse. Es por eso que los integrantes de *La Manta*, han buscado reivindicar su sentido de pertenencia a partir de la música tradicional:

⁸⁵ La “música tradicional” es aquella música que interpreta un determinado grupo social, que con el correr de los años y al ser transmitida de generación en generación, se convierte en parte de su patrimonio cultural (Reuter, 1980).

⁸⁶ Debido a que la música está abierta a una clasificación (*son jarocho*, *mariachi*, música mexicana, música tradicional, *rock*), nos ayuda a ubicarnos y posicionar nuestra individualidad dentro de lo social. Lo que significa que el valor que se le atribuye a un tipo particular de música, está en parte determinado por el placer de identificación (Frith, 2001).

LA MANTA: [...] creemos que muchos problemas de fondo de los mexicanos son por falta de arraigo y por falta de identidad. [...] Las cosas que pasan en el país son terribles y muchas son porque no sabemos quiénes somos, entonces con nuestra música buscamos fortalecer esa parte, hacerlos sentir orgullosos.

ELOY FERNANDO: En estos tiempos en que parece que las élites de poder pretenden que vivamos sumidos en la ignorancia, y como diría el profeta del nopal [Rockdrigo González], “en la vulgar falta de identidad”, me parece de vital importancia recibir la estafeta de la tradición en la medida que nos sea posible conservar, honrar y difundir.

En estos actos de aspiración a la reivindicación identitaria, algunas músicas tradicionales como el *son huasteco* o el *mariachi*, aparecen como artefactos culturales diacríticos, a los cuales las personas acuden para caracterizar sus orígenes territoriales. Como sostiene Gilberto Giménez (citado en Pérez, 2003), esta experiencia es parte de un proceso de etnicización, ya que los actores en un determinado momento, consideran voluntariamente que sus raíces no corresponden al lugar en el que viven. En ese sentido, el “redescubrimiento de la etnicidad” es un proceso sintomático a la globalización, porque muchas veces las identidades carecen de raíces en las cuales puedan sostenerse:

ELOY FERNANDO: [...] Fue entonces en todas esas situaciones en que me encontraba lejos de la huasteca, cuando yo encontré mi huastequidad. Pero no fue por la música, sino por topo lo que tiene que ver con mi tierra [Tanquián de Escobedo, San Luis Potosí]. Luego ya en Xalapa, parece ser que todas las personas que encuentras o la mayoría, al menos de mi generación, tenían muy claro de donde eran y eso me llamó mucho la atención. Entonces yo no dejé de cuestionarme ¿y yo qué onda?

La música popular de un país, además de ser una organización estructurada de sonidos que expresan emociones y sentimientos, también es un espacio simbólico sobre el cual se despliegan ciertas adscripciones sociales como lo “tradicional” o “mexicano”. Por ello, la música es una forma simbólica que hace posible la identificación, diferenciación y aglutinación en torno a un grupo social (étnico, racial, territorial, nacional). Dicho esto, otra razón que motiva a los intérpretes a recuperar este material sonoro, es la falta de elementos emblemáticos de la mexicanidad en su representación y producción musical. Si tomamos en cuenta que la identidad se construye a partir de las diferencias que se establecen con el otro, géneros de la globalidad como el *rock* y el *jazz*, parecen no ser suficientes para demarcar nuestra ubicación en el mundo. Así que muchas veces, las personas retoman la tradición para caracterizar una diferencia significativa respecto de otras culturas y grupos sociales:

CUAUTHEMOC MUÑOZ: Yo creo que el interés por la música mexicana es una búsqueda de identidad. A la gente del mundo le pides que toque algo de su país y pues lo toca. Entonces es cuando dices bueno y nosotros que onda.

La necesidad de adoptar formas simbólicas más cercanas a nosotros mismos, se expresa de manera ineludible frente al conocimiento de prácticas y expresiones artísticas de otros países. Quienes se interesan por las culturas musicales, reconocen muchas veces su incapacidad para conocer el significado de una práctica simbólica, sobre todo cuando ésta no pertenece al contexto sociocultural en el que viven. Por lo tanto, otro motivo por el cual las personas deciden retomar la tradición musical del país, está relacionado con la posibilidad de entender a profundidad la música que escuchan o interpretan. No se emocionan con el material sonoro simplemente, sino también con la

ritualidad y demás elementos extramusicales (fiesta, baile, gastronomía, paisajes) que conforman una manifestación cultural:

MANUEL LOPEZ: Siempre es más fácil abordar lo que se tiene más cercano. Uno tampoco es que tenga que hacer forzosamente música mexicana, uno puede decir yo quiero dedicarme a hacer música de otros países, pero siempre va a ser mas difícil llegar al núcleo y poder ver las cosas, de lo que se trata la música.

También está la creencia de que los músicos pueden interpretar de mejor manera, lo que está dentro de los márgenes de su cultura de origen. Esto no quiere decir que se sientan inhabilitados para hacerlo, no es una autocensura que ellos encuentran ante la falta de respaldo cultural, sino más bien responde a ciertas condiciones biológicas que aseguran influye directamente en la ejecución de un instrumento.⁸⁷ Por ejemplo, Ramiro González, saxofonista de *La Manta*, ha decidido adentrarse en la tradición, porque cree poder interpretar mejor estos géneros que le son propios, a otros que no forman parte de su contexto más cercano:

RAMIRO GONZALEZ: [...] a la hora de tocar un instrumento de aliento, es muy fácil que se refleje la acentuación de las palabras de tu propio idioma. Tú escuchas como toca un saxofonista en Nueva York y tiene un acento a la hora de frasear sus notas, muy ligado al habla según yo. Igual en México, tú escuchas un saxo norteño y vas a darte cuenta de que hay una relación directa con el lenguaje [...] Es bastante frustrante que de repente en la escuela te

⁸⁷ No hemos encontrado ningún trabajo sobre la relación que pueda existir entre el lenguaje y la ejecución de un instrumento de aliento. Aunque quizá está supeditación biológica no aplica en todos los instrumentos, no podemos descartar que los sonidos físicos de la lengua, no influyen de manera directa en la producción musical de un saxofón por ejemplo. Quizá sería un buen tema de investigación en un futuro.

enseñan *jazz* y de repente que tú quieras ser como un neoyorkino. O sea nunca vas hacerlo, nunca vas a lograrlo.

Me parece de vital importancia señalar que las fusiones, muchas veces contribuyen a la revaloración de quién pudiera decirse son los forjadores de la tradición. Algunas de estas músicas que se encuentran en una condición subalterna, debido los medios masivos de comunicación, el imperialismo cultural y las estrategias de preservación, se presentan como igual de valiosas que otras, cuando son fusionadas con otros géneros como el *jazz*. Digamos que los músicos tradicionales, sienten a través de estas reelaboraciones, que ellos y su cultura también es tomada en cuenta:

RAMIRO: Para ellos, los que han interpretado toda la vida ese tipo de música, porque es parte de su cultura, es muy padre que interpretemos su música de esta forma. De alguna forma los haces sentir que ellos también valen, que su música y su cultura también son importantes.

Por último, otra de las razones por las cuales surge un interés por aventurarse en una música como el *son jarocho*, no es por una cuestión de identidad como las anteriores, sino por un asunto ideológico. Esto quiere decir que así como hay quien valora la tradición por su representatividad étnica, también está quien lo hace porque la considera como una expresión contracultural. Dicho de otra manera, al interpretar el *son jarocho* o *son huasteco*, los actores se asumen como transgresores del fenómeno cultural de masas, en la medida en que estas tradiciones no son parte de la hegemonía ni de una moda comercial:

LUIS MARMOLEJO: Bueno creo que por un lado está la estructura misma de la música. [...] la cuestión repetitiva, cómo que no es difícil ni tiene cambios

armónicos, que desde mi punto de vista constituyen como el paradigma de lo deseable. También porque más allá de lo sonoro, quizá también está el rollo anti-hegemónico, no como aspiración sino cómo práctica. El hecho de que sea una cuestión más bien horizontal que piramidal. El que sea como más colectiva. Digamos que lo que me llama más la atención es la ejecución y el contexto comunitario.

Como puede verse, los actores sociales a partir de sus múltiples identidades y experiencias de vida, encuentran razones suficientes para construir un significado sobre las músicas tradicionales, para así proceder a convertirlas en parte de su identidad social. Ya sea que la búsqueda de raíces esté determinada por un contexto de crisis, o bien, porque remite a una demanda identitaria propia de la globalización, los integrantes de La Manta y Son Tenochca, han descubierto recientemente su etnicidad y han empezado a participar de la música tradicional de México. En los apartados siguientes daremos cuenta de cómo los motivos de esta revaloración, influyen directamente en el sentido y la práctica de la fusión.

El sentido de fusionar la música tradicional

En un mundo en el que estamos en constante relación con una amplia diversidad de expresiones culturales, debido a las nuevas tecnologías y medios masivos de comunicación, la posibilidad de adoptar múltiples identidades musicales es muy recurrente. A cualquiera de nosotros pueden gustarnos dos o más géneros como la *música nortea* y el *reggaetón*. El hecho de que una persona se asuma como jaranero o huasteco, no impide el que también pueda considerarse salsero o rockero. La globalización cultural de alguna manera ha

hecho factible no sólo escuchar, sino compenetrarnos también con una gran variedad de música.

Precisamente, uno de los principales motivos por los cuales se llevan a cabo estas fusiones, es porque esta práctica hace posible una conciliación entre las múltiples identidades de los actores sociales. En el caso de *La Manta*, sus integrantes viven en la ciudad de Xalapa, son originarios de diferentes partes del país, han estudiado *jazz* o *música clásica*, son jóvenes, se asumen como mexicanos, y todos ellos han interpretado diferentes géneros pasando por el *rock*, el *funk*, la *trova* y la *salsa*. Por lo tanto, la recreación que hacen de la música tradicional fusionada con *jazz*, puede ser entendida como una representación de ellos mismos, en la que han decidido articular y conservar las diferentes identidades que los constituyen:

LA MANTA: Es una especie de conciliación entre muchas cosas, sobre todo entre nuestras identidades. Nosotros no vivimos directamente en el contexto de las músicas tradicionales, pero estamos interesados en tocar música tradicional. [...] Pero lo cierto es que vivimos en una ciudad, que tenemos influencias de muchas otras cosas, hemos tocado muchos otros géneros, hemos tocado *pop*, *rock*, *música clásica*, *jazz*. Entonces pues sería una mentira decir que nosotros vamos hacer música tradicional en su “estado puro”, y que eso es lo que nosotros somos porque en realidad no. Entonces pretendemos ser sinceros con nuestras identidades, influencias, etcétera. [...] la idea es seguir tocando lo que nos enseñan en las escuelas de música, pero sin olvidar nuestra identidad, nuestras raíces. [...] La Manta lo que quiere transmitir con su música es una conciliación. O sea, señalar la diversidad que tenemos en México, pero conciliarla también.

El sentido de la fusión musical tiene que ver con una manera más diversa, subjetiva y no coercitiva de repensarse a ellos mismos. Digamos que a través de estas innovaciones, han decidido tender un puente entre lo que ellos creen que son y cómo es representada una tradición musical. La interpretación de *La Manta*, hace manifiesto esta variante en dónde la producción musical, responde cada vez más a una dialéctica entre lo global y lo local; dónde las maneras de pensar y practicar la tradición, ya no reparan necesariamente en la representación hegemónica o estereotípica.⁸⁸ Su reelaboración creativa de la música popular del país, no es construida a partir de una regresión sino de una progresión, no frente a la globalización sino a través de ella.

Además de este arreglo entre identidades, otra razón que lleva a los actores sociales a fusionar la tradición, es la concepción que tienen de la música como un discurso abierto y sin restricciones. Ya decía Daniel Bell (1989) que la cultura moderna, se define por una extraordinaria libertad que niega todo límite o frontera puestos a la experiencia. Por tanto, los integrantes de estas dos agrupaciones, consideran que los *sones* del país no son un lenguaje agotado. Si han decidido llevar a cabo estas fusiones, es porque creen poder cambiar o agregar algo a la música que interpretan. Dicho de otra manera, contrario a la postura tradicionalista, buscan superar las reglamentaciones por medio de la captación y el uso de toda su experiencia musical:

⁸⁸ Ricardo Pérez Montfort afirma que “como síntesis de una serie de símbolos y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para una totalidad dentro del conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado” (2000:17). La tendencia a estereotipar en el caso de México, siguiendo al autor, fue impulsada sobre todo por el régimen alemanista (1946-1952) y ruizcortinista (1952-1958), con el fin de legitimarse políticamente y realizar espectáculos para el consumo turístico.

MANUEL LOPEZ: Eloy estudió guitarra clásica y toca música tradicional. Entonces en el momento en que está con los tríos tocando, de repente no se puede aguantar cambiarle un acorde que siente que le puede quedar mejor. Porque ya tiene ese conocimiento y sabe que se va oír de una manera distinta. Y cualquiera, yo estoy tocando de repente la jarana en un fandango y no puedo evitar tocar una cosilla que suene un poquito más rockera. Dejar de hacerlo sería no ser honestos con nosotros y con todo el resto de lo que hacemos.

En un determinado momento, una sensibilidad particular los motiva a interpretar la tradición pero sin repetirla, trastocando muchas veces su estructura e instrumentación. Sobre todo porque la composición es parte fundamental de sus disposiciones y expectativas culturales. Quienes deciden interpretar la tradición sin alteraciones, en “estado puro”, muchas veces no tienen el interés o la capacidad suficiente para hacerlo. Pero en el caso de *La Manta*, donde todos sus integrantes poseen un alto nivel como instrumentistas, los *sones* de la tradición no son considerados como algo consumado. Por lo tanto, buscan aprovechar y utilizar como recurso todo su bagaje musical:

LA MANTA: Los recursos que te da la música tradicional son infinitos. Nosotros lo que hacemos es que las adaptamos a nuestros instrumentos, y también explotamos las posibilidades de nuestros instrumentos como músicos estudiados en el repertorio tradicional, pero es siempre de una forma respetuosa y amorosa.

Este síntoma es lo que define Pierre Bourdieu (2010) como el “espacio de los posibles”, entendido como el punto donde convergen en un momento dado de tiempo, las posibilidades ofrecidas por un campo de producción y las disposiciones contenidas en el *habitus* de los individuos. Su objetivo con estas fusiones es “hacer época”, ya que en su producción musical se cristaliza su

identidad cultural-generacional. Es una manera de reafirmar su identidad y diferenciarse de quienes participan de esta tradición, pero que quizá viven en el medio rural o no tienen una formación académica. Más concretamente, la cuestión de la identidad es un asunto que determina esta reticencia a mimetizar o imitar la tradición musical:

SON TENOCHCA: Empezamos tocando el *son jarocho* tradicional, pero ahora ya no tanto. A mí como que me caía gordo ese rollo de estar imitando a los jaraneros, quizá un poco por la educación más académica. Entonces mejor nos decidimos por cambiarlas, no cantarlas cómo en las grabaciones, sino como a nosotros nos iba sonando bien.

La música tradicional se caracteriza por connotar una identidad y cosmovisión representativa del universo cultural de una determinada comunidad. Muchas canciones de la tradición refieren a una cotidianidad que no es propiamente la de las ciudades modernas, por lo que a veces no existe un referente directo con la vida de sus habitantes.⁸⁹ Cuando esto sucede, se pierde interés en concebir la música como representación, para acercarse a ella como medio de expresión, lo que incurre en una reformulación de los significados estables de la tradición. El sentido de la fusión, por lo tanto, está relacionado con la idea de incorporar elementos que sean más significativos para ellos, desde el sonido electrónico hasta letras más cercanas a la urbanidad:

LUIS MARMOLEJO: De entrada lo que me estaba ocurriendo era que había canciones que ya no me significaban. Porque algunas canciones cargan con

⁸⁹ Tal solo por mencionar un ejemplo, la vertería huasteca conforma el manifiesto de la sensibilidad de las personas que habitan particularmente en la zona (Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla y Querétaro). La variedad de esta expresión artística es muy amplia y la mayoría habla de temas relacionados con la vida, pasión y muerte (misterios existenciales), que forman parte de una filosofía social propia arraigada en la vivencia cotidiana de la región.

elementos de la ruralidad que pues no me representan. [...] cuando estamos componiendo versos o cantando, tiene que haber un proceso de significación. Y la verdad es que cuando no hay un referente directo pierde cierta profundidad la cuestión de la apreciación.

SON TENOCHCA: Cuando tocamos *son jarocho* tradicional sin un referente inmediato para nosotros, pues pierde cierto brillo y deja de ser significativo.

Otra de las razones que llevan a la fusión, es la intención de dar a conocer la tradición a otros sectores sociales. Al incorporar sonidos o estilos más contemporáneos, que se ajustan a las condiciones existentes de los jóvenes que viven en la ciudad, músicas regionales como las *chilenas* de costa chica, el *huapango nortero* o el *son jarocho*, tienen la posibilidad de traspasar sus fronteras culturales. Para poner un ejemplo, podemos decir que las recreaciones de *La Manta*, han contribuido a que personas más allegadas al *jazz* conocieran el *son huasteco*. Esta agrupación al presentarse en diferentes entidades del país, en foros de *jazz*, conciertos de *rock* y festivales de música regional, han ampliado el universo de receptores para la música tradicional. Podemos decir que muchos de sus seguidores, nunca habían puesto atención a una canción jarocho hasta que escucharon sus interpretaciones.

Por último, el sentido de la fusión también está implícitamente en las mismas posibilidades que ofrece la música. Es decir, en ocasiones dos o más géneros a partir de su estructura y forma, son percibidos por los mismos intérpretes como compatibles. *La Manta* encuentra esta hermandad entre el *jazz*, el *son huasteco* y el *son jarocho*, sobre todo porque en ellas se encuentra la cuestión de la improvisación y el estilo responsivo. Además de que esta fricción de musicalidades responde a un asunto de identidad, los intérpretes están interesados en conservar las síntesis más generales de la música que

interpretan, lo que resulta más asequible cuando se identifican similitudes musicales entre dos estilos diferentes:

LA MANTA: Fusionamos la tradición principalmente con elementos del *jazz* [...], porque en el *jazz* el elemento principal y característico es la improvisación. En muchos sonos mexicanos se procede de la misma manera, hay puentes entre verso y verso que a menudo los músicos están improvisando. En el *son huasteco*, los que son considerados como grandes maestros del violín no son los que tocan más rápido, sino los que improvisan más bonito. Entonces está hermanado con el *jazz* en ese sentido. Creo que uno a la hora que está tratando de encontrar esas conexiones, busca como justificar eso que está haciendo.

Para los intérpretes las fronteras culturales no son un asunto inherente a la música. Al no sentirse representados por la tradición en su totalidad, buscan incorporar sus diferentes influencias de la globalidad como parte también de lo local. Digo esto porque a través de las fusiones, producen una nueva mexicanidad que moviliza un sentido de pertenencia particular, entre ellos mismos y muchas de las personas que los escuchan. En sus producciones musicales no buscan hacer referencia a un pasado ancestral, sino a un pasado que renace y se reconstituye. Con otras palabras, pretenden establecer una continuidad en la música tradicional, incorporando otros elementos culturales con los que están en constante relación.

Práctica musical y configuración identitaria

Ya se ha dicho que la imitación o repetición se vuelve un asunto sumamente complejo en contextos cambiantes, donde existe una amplia

diversidad de música y se fomenta el uso de la propia creatividad. No obstante, en estas recreaciones muchas veces se busca conservar o evocar ciertos rasgos significativos que están presentes en la tradición, por medio de un trabajo de traducción. Por ejemplo, en la interpretación de “La Petenera” y “El Gallo” que hace *La Manta*, la sonoridad del violín, la quinta huapanguera y el zapateado de tarima, son transportados a la flauta, el bajo eléctrico y la batería respectivamente. Ellos buscan llevar a cabo una transfiguración de la música tradicional desde sus instrumentos y expectativas de representación:

LA MANTA: [...] hay que aprender a frasear musicalmente los discursos, los códigos de cada lugar. En el caso por ejemplo del *son huasteco* que no hay violín en el grupo, él [Ramiro] tuvo que aprender de los violinistas en los encuentros de *son huasteco* [...] los fraseos del violín, y se las ingenió. Incluso de repente está cantando una nota con su voz y tocando otra en el saxofón, para hacer el efecto de las cuerdas dobles de un violín. [...] En el caso de Hiram, existen muchas músicas mexicanas que no tienen percusión, mucho menos batería, entonces hay que oír los acentos que están presentes en los golpes de las cuerdas y en los zapateados de tarima.

En el momento de la composición, cada uno de los integrantes aporta su experiencia e intereses musicales. Por lo general, buscan incorporar materiales sonoros con los cuales ellos se sienten identificados. En el caso de *La Manta*, cada quien desde sus otras influencias como *jazz*, *rock*, *salsa*, *funk* y *música clásica*, coincide con los demás pero apegándose a la base de los temas tradicionales. Para poner otro ejemplo, en su interpretación del *huapango norteño* “La Mariguana”, está muy presente tanto en la parte musical como en el estilo vocal, la influencia del *rock* y el *heavy metal*, géneros que previamente había practicado Ramiro González, saxofonista de la agrupación. Las fusiones

es la respuesta que ellos encuentran ante esta búsqueda por conciliar y utilizar como recurso sus múltiples identidades y su bagaje musical.

La Manta lleva a cabo sus recreaciones de la tradición fusionadas con *jazz* principalmente. Utilizan estas dos formas musicales, porque en primer lugar, el repertorio tradicional es considerado por la agrupación como un símbolo identitario que los ubica en el mundo; y en segundo lugar, porque algunos de ellos migraron a la ciudad de Xalapa con la intención de hacer *jazz*. Por ello, en este proyecto se cristalizan y amalgaman estas diferentes disposiciones, porque lo que buscan es adoptar elementos de la mexicanidad, pero sin descartar sus otros intereses y sensibilidades particulares.

La configuración de nuevas identidades y etnicidades, se relaciona con la construcción de un sentido distinto sobre la música que se interpreta. Como sostiene Bonfil Batalla (1993), la refuncionalización simbólica de una manifestación cultural, que es ajustada a las condiciones existentes, permite cohesionar o identificar a otros actores sociales. Las fusiones como parte de un proceso de resignificación y apropiación cultural, habilitan la creación de un nuevo lenguaje con el cual los mismos jóvenes o la gente que no vive en el entorno de las músicas tradicionales, puedan sentirse identificados. Se trata de nuevas identidades, porque hay personas que están siendo interpeladas más por estas nuevas versiones, que por la tradición en su forma más convencional:

ELOY FERNANDO: Incluso te puedo decir que de un tiempo para acá Ramiro ya se encontró. Por que acaba de componer una suite de *jazz* norteño que está súper chida. Eso lo hace diferente a toda la bola de jazzistas cabrones, porque ya es un lenguaje propio, o sea, el tiene su identidad muy clara en su sonido, en su forma de ser, en todo.

PÚBLICO: Me gustó la interpretación, porque se me hizo una forma de darle vuelta a la música tradicional a una onda más alternativa, [...] me gustó mucho la combinación que usaron con todos los instrumentos, y como volvieron estas canciones como más juveniles, que les puede gustar más a las nuevas generaciones. La batería y el bajo atraen mucho a la gente. [...] Esto es distinto, viene a revolucionar a los *sones*.

Siguiendo el modelo de la teoría del control cultural desarrollada por Bonfil Batalla (1999), las fusiones se expresan en un poder de decisión sobre los elementos culturales de la tradición.⁹⁰ Son en estos procesos de síntesis, cuando tienen la capacidad de reproducir y convertir una música “ajena” a ellos en parte de su propia identidad. Cuando no se procede de esta manera, las músicas tradicionales reparan en una limitación o imposición, por la cual dejan de ser significativas para las generaciones precedentes. En el caso de la agrupación capitalina *Son Tenochca*, su producción representa una ruptura musical, social y generacional, ya que consideran que ciertas reglamentaciones o la misma ritualidad de la tradición, no se ajusta lo que ellos creen que son:

SON TENOCHCA: [...] nos dimos cuenta que ciertos versos y todo eso, pues no tenía el mismo peso que para alguien que si vive en la ruralidad, en ese ambiente. Por eso compusimos el “Son de la ciudad”, porque necesitamos algo

⁹⁰ Aquí los elementos culturales son aquellos recursos simbólicos de una colectividad, que son utilizados en la producción cultural o en la realización de un propósito social. Bonfil Batalla (1999) enfatiza que existe un control cultural cuando en una sociedad cohabitan dos grupos culturalmente distintos vinculados por relaciones asimétricas de dominación/subordinación. Haciendo una síntesis de este modelo teórico, cuando un grupo social tiene el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales se habla de una *cultura autónoma*; si ni las decisiones ni los recursos culturales sobre los cuales se decide pertenecen al grupo social, entonces decimos que se trata de una *cultura impuesta*; por su parte, la *cultura apropiada* es cuando los elementos culturales son ajenos, pero el grupo social tiene la capacidad de decidir sobre ellos; mientras que la *cultura enajenada* es cuando se ejerce un control cultural expropiando la decisión del grupo sobre sus propios elementos culturales. Siguiendo al autor, la *cultura autónoma* y la *cultura apropiada* conforman lo que sería la *cultura propia* de un grupo social, permitiendo la creatividad y la innovación cultural. Cuando no se tiene *cultura propia*, una colectividad no puede diferenciarse de las demás.

que en realidad nos signifique, buscamos por ejemplo reflejar lo que estamos observando en la ciudad. [...] El “Son de la ciudad” refleja todo ese sentimiento en ese sentido. [...] por ejemplo, cada uno de nosotros empezó a meter algo, como una composición colectiva en donde cada uno de nosotros mete una cosa que le significa algo, donde pueda expresar lo que siente, y creo que eso funciona bastante bien.

El vocablo “tradicional” lo que hace muchas veces es establecer un margen canónico, el cual se opone a toda posible innovación, a diferencia de la apertura que tienen otras músicas populares con las que nos relacionamos. Pero las fusiones en la medida en que permiten hacer un arreglo entre la tradición, el entorno y las múltiples identidades de los actores, crean un nuevo sentido sobre la música que se interpreta. En el caso de *Son Tenochca*, tocar un tema jarocho como “El Coco”,⁹¹ empieza a ser inadecuado o insuficiente porque ellos viven en la Ciudad de México. Por ello, han empezado a componer sus propias canciones, preservando la base del son, pero a la vez sumando otras formas musicales que a ellos les gustan o que forman parte de su contexto más cercano tales como el *rock*, el *rap*, la batería, la guitarra eléctrica y los efectos de distorsión electrónica:

“[A manera de *copla*] La vida va de prisa en la gran ciudad / La vida va de prisa en la gran ciudad / Son de la ciudad / Todo el mundo camina, ya sin al otro mirar / Todo el mundo camina, ya sin al otro mirar / Son de la ciudad / La gente de sí misma se llega a olvidar / La gente de sí misma se llega a olvidar / Son de la ciudad / [A manera de *rapeo*] Los abrazos, los bailes, son comunes /

⁹¹ “Dicen que el coco es muy bueno / Guisado en especia fina / Guisado en especia fina / Dicen que el coco es muy bueno / Pero yo digo que no / Que es mas buena la gallina / Que es mas buena la gallina / Pero yo digo que no (coco) / Y escuchen señores / Lo que trajo el viento / Sones de la costa / Para el sotavento / Y el pájaro cú / Y el siquisiri / Desde Veracruz / Han llegado aquí...” (Anónimo).

No importa si es sábado o es lunes / Siempre puedes encontrar, en el metro, en el camión / Un contacto o el roce del otro / El grafiti no es violencia cuando el arte lo motiva / Es un arte, es esencia, que refleja lo que sientes / Son de la ciudad...” (Son Tenochca, “Son de la Ciudad”).

Otra de las cuestiones que hemos revisado en estos casos de estudio, es la manera en que la configuración de la identidad está ligada con la forma de asimilación de la tradición musical. De acuerdo con Pierre Bourdieu (1988), los actores sociales buscan distinguirse unos de otros, a partir de los modos de apropiación de una expresión artística. Para el caso de las músicas tradicionales, esta distinción opera en función del tiempo invertido, en aprender de los propios músicos de la región, participar en los encuentros y fiestas regionales, etc. Según la manera de abordar y compenetrarse con estas manifestaciones, está en juego la aparente calidad de persona o intérprete que se es:

LA MANTA: ¿Que nos hace distintos de otros grupos? Siempre hemos procurado tener un poco de pudor en ese asunto. Entonces lo que nos hace distintos es que hemos ido a esos lugares de donde son las cosas y hemos mamado de la tradición, porque no hay otra forma, hay que ir aprenderla en los lugares donde se hace y convivir con la gente.

En principio podemos decir que se trata de una cuestión de legitimación, ya que el término “tradicional” en estos casos, parece constituirse al mismo tiempo como un dispositivo de poder, como un recurso conveniente para quien busca acreditarse a partir de esta designación. La diferencia que existe entre nuestros dos casos de estudio, nos deja ver dos formas idealizadas de llevar a

cabo esta apropiación cultural, que a su vez engarzan un tipo particular de identificación social.

En el caso de *Son Tenochca*, sus integrantes se oponen a lo que se dice es el modo de apropiación legítima, la cual consiste en involucrarse a fondo con la tradición, conocer la ritualidad, historia, contexto, reglamentaciones y demás elementos que conforman el universo de dichas manifestaciones culturales. Ellos han decidido no hacerlo, principalmente porque estos factores no son parte de sus circunstancias, porque no se sienten representados por muchas creencias que giran alrededor de dichos fenómenos musicales. Buscan por su parte trastocar la normatividad, ya que consideran que la tradición en sí misma es excluyente, al delimitar (por el asunto de la legitimación) una manera específica de interpretarla y aprenderla:

LUIS MARMOLEJO: Toda esta ritualidad alrededor del son pues la respeto, pero la verdad es que no es parte de mi realidad. Tengo un amigo que por ejemplo si le gusta legitimarse mucho con este rollo del ancestro jarocho, es que yo aprendí con los viejitos y me pasaron el *tip* trascendental. [...] A mí por ejemplo me gusta mucho la tradición académica, me encanta tocar a Bach, pero no es cómo que tienes que ser alemán para poder interpretar sus composiciones. Existe un lenguaje, entonces si te lo aprendes de maestro a alumno, de la tradición oral como a muchos les gusta, pues está bien, pero a mí se me hace como un rollo aspiracionista. [...] Creo que el problema parte de una postura en la que yo me legitimo diciendo que este discurso es mío, y si no lo aprendes de mí ya no es auténtico, ni parte de la tradición.

Curiosamente, su mentalidad musical está permeada por otros géneros, particularmente el *rock*, por lo que no buscan legitimarse según una forma de apropiación dominante. Debido a sus experiencias previas, *Son Tenochca*

encuentra en la ideología del *rock*, una justificación para asimilar solamente la parte musical de la tradición. Una de las cosas que caracteriza al *rock* es que todo está permitido, no hay censuras ni cooptaciones, siempre hay una gran libertad para transformar, mezclar y hacer los cambios que se quieran. En este sentido, vale la pena destacar que su identidad rockera viene respaldar esta redefinición de lo local, así como también, su manera de apropiación de las músicas tradicionales:

LUIS MARMOLEJO: El rockero no le pide permiso a nadie para tocar el cover, porque el rockero nació así, escuchando a otros y nada más. No es una cuestión de maestro-discípulo que si se pierde la cadena entonces ya no es verdadero. Entonces eso es lo que a mí me desagrada, no me gusta, porque pues si a ti te gusta algo y lo modificas está bien, el lenguaje musical es de todos.

En el caso de *La Manta*, esta apropiación ocurre de forma distinta. Ellos no se entusiasman únicamente con la música, sino con todo el fenómeno que representa la tradición. Participan en fandangos, se interesan por los paisajes y la gastronomía, sienten una gran admiración por los músicos tradicionales, etc. Creen necesario conocer a profundidad una determinada cultura musical, saber cómo es que se ha formado, para entonces poder aplicarla sobre el presente. En ese sentido, su manera de procesar la otredad se traduce en un acto de reidentificación profunda, porque no buscan apropiarse simplemente de la música o los instrumentos, sino también tienen la intención de asimilar y vivir la identidad del otro:

LA MANTA: Hemos tenido la oportunidad de ir a varios encuentros de *son huasteco* y convivir sobre todo con los huapangueros, tenemos muchos amigos

que están metidos de lleno en ese universo de todas las edades, desde grandes maestros hasta jovencitos.

ELOY FERNANDO: Entonces fue un proceso de saber que para ser huapanguero necesito esto y esto: tocar en una boda de rancho, en unos quince años, en un congreso, con una leyenda del son, formar un trío, cantar en una cantina de mala muerte, aprender a trovar, tener un enemigo, tocar en un velorio, en un entierro. Ahí es donde te digo que si hay que embarrarse de tierra, sino no, no vas a saber de qué se trata esto, porque no es nada más música.

Como parte de este proceso de configuración de nuevas identidades, los actores sociales buscan distinguirse y legitimarse, apropiándose de la tradición musical sin invisibilizar al otro. Esto con la intención de poseer el respaldo y la experiencia suficiente, ya sea que se decida mezclarlas o practicarlas sin alteraciones. Las fusiones musicales, a través de esta búsqueda profunda de raíces, tienen la posibilidad de reactivar la “memoria histórica”, en el sentido de que empezamos a reconocernos como parte de una misma cultura y provenientes de una misma historia. Hace posible el rencuentro con nuestra propia cultura en el sentido gramsciano, donde se organiza nuestro yo y nos conocemos a nosotros mismos, donde se da la conquista superior de la consciencia por la cual se comprende el valor histórico que uno tiene.

La persistencia de la tradición

Las innovaciones a la música tradicional no deben ser consideradas como una amenaza, porque no necesariamente conllevan a la destrucción del patrimonio cultural, ni tampoco a la erosión de las identidades sociales. Las fusiones parten de una concepción en donde lo tradicional no está peleado con

lo moderno. La producción musical de *La Manta* y *Son Tenochca*, al ser una reconstrucción simbólica ajustada a las condiciones existentes, hacen posible una mejor apreciación y valoración de la propia cultura. Esto nos lleva a sostener que las tradiciones resultan significativas para los actores sociales, cuando son vividas a partir de la experiencia del presente.

Estos grupos al incorporar otros materiales sonoros más contemporáneos, cultivan en las nuevas generaciones una primera aproximación a las músicas tradicionales. Se puede decir que es una manera de popularizar y difundir el *son huasteco*, el *son istmeño* o el *huapango norteno*, a otros sectores de la sociedad. En la medida en que la fusión busca redefinir lo local sin descartar el imperativo de la globalización, es posible subvertir los esquemas de representación y clasificación que pesan sobre algunas manifestaciones culturales. Algunas canciones de la tradición como “La Yerbabuena” o “La Petenera”, que muchas veces son tachadas por los jóvenes por considerarlas “viejas” o “arcaicas”, al ser fusionadas con otros géneros que constituyen parte del universo cultural simbólico juvenil (el *rock* por ejemplo), se habilita un rompimiento con estas percepciones imaginadas y contribuye a la formación nuevos públicos. Por ejemplo, seguidores de *La Manta* que llegaron por la parte del *jazz*, han empezado a interesarse por músicas como el *son huasteco* y el *son jarocho*:

LA MANTA: De lo que más orgullosos estamos como grupo, es por el hecho de que a partir de nuestra propuesta musical, en mucha gente y sobre todo en los jóvenes, hemos despertado una curiosidad por la música que recreamos.

PÚBLICO: Es una forma diferente de interpretar la música tradicional que sirve para atraer a un público joven que ya no se interesa tanto en la música antigua.

Es necesario que asumamos la tradición como algo cambiante y sujeto a transformaciones. Finalmente, la proliferación de nuevas maneras de interpretar la cultura musical, no impide que ésta siga siendo interpretada por otros sin alteraciones. Sobre todo, porque hay personas interesadas en apegarse a la raíz porque les importa, no porque consideren que estén en riesgo de desaparecer. Como afirman Negus y Pickering (2004), el valor de la tradición no necesariamente es alterado con estas innovaciones, ya que es precisamente su carga simbólica (representatividad étnica y valor histórico) lo que las hace relevantes para las generaciones precedentes.

Podemos decir que las fusiones musicales son un tipo de impugnación generacional, donde es negociado el valor intrínseco de la tradición, sin descartar al mismo tiempo sus nuevas potencialidades. Hay que tomar en cuenta que la industria de la música y el uso de nuevas tecnologías, han habituado a las nuevas generaciones a ciertos aspectos preseleccionados como es el sonido electrónico.⁹² En ese sentido, los jóvenes encuentran una mayor satisfacción en el uso de instrumentos eléctricos y la batería, antes que en la misma estructura y forma de la música. La identidad cultural-generacional que se expresa en esta adaptación y transformación creativa, donde ya no son utilizados únicamente los instrumentos de época (jarana, requinto, leona), le da otra perspectiva a las músicas tradicionales para que otras personas puedan interesarse en ellas.

⁹² El sonido tímbrico muchas veces encierra un significado especial, por lo tanto, connota diferentes formas de identidad social (Quintero, 2009). Por ejemplo, particularmente en el siglo XIX, el sonido del violín se asociaba a la cultura occidental europea, el de la guitarra con la tradición española, mientras que el timbre de los tambores con la herencia africana (incluso el tambor es uno de los instrumentos que más ha sido prohibido en la historia de occidente). Por lo tanto, el sonido tímbrico puede connotar asimismo identidades generacionales. No podemos descartar que actualmente la sonoridad del trío se identifica comúnmente con la música del ayer, mientras que los sonidos electrónicos hacen mayor referencia a los tiempos del ahora.

LA MANTA: Pienso también que utilizamos recursos musicales que son por ejemplo en los chavos más allegados a ellos. La onda del *rock* hace más fácil para ellos digerir la música, entonces te ponen incluso más atención y empiezan a entender de dónde somos.

Quisiera concluir argumentando que la tradición no pasa de un tiempo a otro sin sufrir alteraciones, es decir, siempre carga con el sello de su época. Cuando sus posibilidades de extensión y transformación son negadas, caemos en lo que denomino como “la fermentación del patrimonio musical”. No se puede entender la tradición musical como una manifestación residual, porque no se habla de un patrimonio muerto como los sitios arqueológicos, sino se trata de un patrimonio vivo que tiene la cualidad de ser adaptable. La “persistencia de la tradición”, en ese sentido, está estrechamente relacionada con el potencial que tiene la tradición para poder ser recuperada e incorporada en nuevas expresiones culturales ajustadas a las nuevas necesidades y sensibilidades emergentes.

CONCLUSIONES

La globalización ha traído consigo una interrelación cultural que se deja ver en los procesos de hibridación. Cuando una sociedad se encuentra aislada, tiende a inventar sus formas únicas de expresión circunscritas al ámbito local, pero cuando existe un contacto con otras sociedades, la producción simbólica muchas veces se inspira o retoma materiales de otras culturas ajenas a la propia. Por lo tanto, podemos decir que la diferenciación y pluralización de la cultura, es consecuencia de esa dialéctica entre lo local y lo global. En el caso de la música, mediante estos procesos de apropiación e hibridación, se crean nuevos lenguajes que movilizan un sentido de identidad entre las personas.

Esta internacionalización de bienes y valores culturales, al mismo tiempo ha estimulado la revaloración, recuperación y toma de conciencia sobre ciertos atributos que representan a una comunidad imaginada (mexicano, jarocho, huasteco, etc.), como es el tema de las músicas tradicionales. Con esta reciente etnicidad, los actores buscan caracterizar una cierta diferencia respecto de otras culturas y sociedades. No obstante, esta búsqueda de raíces no se trata de un acto esencialista, porque la cultura es resignificada y reinterpretada desde la propia subjetividad, a partir de las condiciones individuales y colectivas de producción.

Precisamente, la fusión connota una praxis donde se articulan las múltiples identidades de los intérpretes. Su producción musical muchas veces no está cooptada por el tradicionalismo, porque no se identifican del todo con los materiales sonoros de la tradición, ni tampoco están interesados en imitarla. Su conocimiento y gusto por otras músicas de la globalidad (rock, jazz,

blues, salsa, etc.), es el principio por el cual están interesados en otorgarle una mayor apertura a la cultura local. Digamos que participan de la tradición pero a partir de la experiencia del presente, sin fronteras establecidas y utilizando como recurso todo su bagaje musical.

Por lo tanto, en estas fusiones donde se siguen reconociendo claramente las músicas tradicionales que son incorporadas, sostengo que los intérpretes establecen un diálogo entre dos o más estéticas musicales, para proponer así una nueva experiencia en la que se busca desafiar la dicotomía entre lo tradicional y lo moderno, abriendo nuevas posibilidades para que las personas revaloren su propio patrimonio, descubriendo el sentido de identidad o pertenencia a su contexto sociocultural. Dicho de otra manera, las fusiones musicales es la manera por la cual, los actores confrontan nociones y discursos dominantes en torno a la identidad étnica, la autenticidad y la modernidad, que se ven reflejados en sus prácticas culturales.

Estos procesos de readaptación cultural conllevan a la configuración de nuevas identidades y etnicidades, ya que la tradición adquiere un nuevo sentido capaz de interpelar a nuevos actores sociales. Muchos jóvenes que antes no sentían ningún interés por músicas como el son jarocho o huapango, han empezado a valorarlas, escucharlas e interpretarlas, en la medida en que estas nuevas versiones comienzan a incorporar elementos más significativos, propios de la ciudad y el contexto en el que viven. Las fusiones musicales se constituyen así como una impugnación que contribuye a la formación de nuevos públicos, ya que permite subvertir los esquemas de representación y clasificación, que han desvalorizado los bienes simbólicos y culturales de las comunidades locales, indígenas o mestizas.

Considero que mentalidades como el tradicionalismo, que conciben la cultura musical como algo estático, como algo que debe ser preservado y valorado bajo el mito de la autenticidad patrimonial, han actuado en detrimento de la creación de nuevas formas que contribuyan a la persistencia de la tradición y enriquecimiento de las culturas musicales del país. En ocasiones la designación “tradicional”, se sustenta *a priori* en una renuncia a la modernización, bajo la creencia de que toda transformación es equivalente a renunciar a la propia cultura.⁹³ Cuando en realidad lo que buscan estos actores es reafirmar o preservar una identidad étnica, pero conciliándola con sus demás sentidos de pertenencia.

Las músicas tradicionales naturalmente tienen que reconceptualizar y negociar la diversidad. Ya no se pueden hacer prácticas estéticas y culturales a partir de situaciones que ya no son las nuestras, y creo que estas nuevas formas de interpretar la tradición son un buen ejemplo de ello. En nuestro caso, *La Manta y Son Tenochca* incorporan elementos tanto locales como globales a sus producciones musicales, como una especie estrategia con la cual puedan reconquistar un sentido de lugar (identificándose nuevamente con su propia cultura), pero a partir de una traducción que al mismo tiempo les permita retener sus trayectorias individuales.

En conclusión, las fusiones de música tradicional mexicana con otros géneros más contemporáneos, es una estrategia antiesencialista que conduce a una revaloración del patrimonio. No siempre se encuentran razones para valorar la tradición de manera intrínseca, por lo tanto, muchas veces será su

⁹³ De ahí el interés por establecer una ruptura epistemológica, que busca sustituir el término de “música tradicional” por “cultura musical”, ya que como sostiene Alcántara (2009), esta designación niega la posibilidad de que los propios actores puedan apropiarse, sacar provecho o desarrollar adaptaciones que respondan a un contexto más actual.

potencial para poder ser extendida a las condiciones existentes, lo que la mantendrá vigente para las generaciones precedentes. En ese sentido, la formación de estas nuevas identidades y etnicidades, es el resultado de repensarnos a nosotros mismos desde una concepción más diversa, subjetiva y no coercitiva, en la que ajustamos lo que creemos ser y como somos representados en los sistemas culturales que nos rodean.

DISCOGRAFIA

- Alejandra Robles (2006), *La malagueña*, México, Asociación Cultural Xquenda.
- Betsy Pecanins (2003), *Tequila azul y batuta*, México, CONACULTA.
- Betsy Pecanins (2009), *Sones y pasones*, México, FONCA.
- Chéjere (2005), *Chéjere con Son*, México, Fonarte Latino.
- Chéjere (2010), *Villatrópico*, México, Fonarte Latino.
- Gallina Negra (2009), *Parachicos y paraviejos*, México, Axolotl.
- Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra Xichú (2005), *Andando arraigo*, México, Ediciones Pentagrama.
- Huazzteco (2012), *Huazzteco*, México, CONACULTA.
- La Manta (2012), *La Manta*, México, Ceda Records.
- Los Chilaquiles Verdes (2009), *Amores vienen y van*, México, Axolotl.
- Los Cojolites (2011), *Sembrando Flores*, Estados Unidos, Round Whirled Records.
- Lila Downs (2008), *Ojo de Culebra*, Estados Unidos, Manhattan Records.
- Monroy Blues, (2005), *Huapangos Monroy*, México.
- Nortec Collective (2000), *Tijuana Sessions Vol. 1*, México, Palm Pictures.
- Nortec Collective (2005), *Tijuana Sessions Vol. 3*, México, Nacional Records.
- Sistema Bomb (2012), *Electro-Jarocho*, Estados Unidos, Round Whirled Records.
- Sonex (2007), *Sonex*, México, Zafra Música.
- V.V.A.A. (2001), *Primer festival de fusión*, México, Museo Nacional de Culturas Populares/CONACULTA.
- V.V.A.A. (2000), *Del costumbre al rock*, México, INI.

ENTREVISTAS

Fernando, Eloy, entrevista personal, San Luis Potosí, octubre de 2013.

La Manta, entrevista personal con el grupo, Cumbre Tajín, Veracruz, marzo de 2013.

La Manta, rueda de prensa, Cumbre Tajín, Veracruz, marzo de 2013.

Marmolejo, Luis, entrevista personal, Ciudad de México, noviembre de 2013.

Son Tenochca, entrevista personal con el grupo, Ciudad de México, julio de 2013.

Son Tenochca, presentación en Radio Educación, Ciudad de México, septiembre de 2013.

BIBLIOGRAFIA

- ALCANTARA, Alvaro (2009), “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras... pero más mejor”, en HIJAR, Fernando (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA.
- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*, México, FCE.
- APPADURAI, Arjun (2005), *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BALLART, Josep y TRESSERRAS, Jordi (2001), *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel.
- BARTRA, Roger (2013), *Oficio mexicano*, México, Debolsillo.
- BELL, Daniel (1989), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza/CONACULTA.
- BHABHA, Homi K. (2003), “El entre-medio de la cultura”, en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BLANCO, Darío (2005), “Transculturalidad y procesos identificatorios. La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo”, *Alteridades*, 15(30), México, UAM-Iztapalapa.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1993) (Coord.), “Nuevos perfiles de nuestra cultura”, en *Nuevas identidades culturales en México*, México, CONACULTA
- (1999), “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”, en *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza.
- BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción*, Madrid, Taurus.

- (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- CARDONA, Ishtar (2011), “Identidad, tradición y folclore: la reapropiación del son jarocho como Patrimonio Cultural”, en ARIZPE, Lourdes (Coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, México, UNAM/CONACULTA
- COLOMBRES, Adolfo (Comp.) (1983), “Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica”, en *La cultura popular*, México, Premia.
- CONNELL, John y GIBSON, Chris (2004), “World music: deterritorializing place and identity”, en *Progress in Human Geography*, vol. 28(3), junio, London, Sage Publications.
- CORTI, Berenice (2009), “Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: raza, nación y jazz argentino”, en Actas de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín.
- COSTA, Luis (2004), “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 8 [en línea], IASPM.
- ERLMANN, Veit (1994), “Africa Civilised, Africa Uncivilised: local culture, world system and South African music”, en *Journal of Southern African Studies*, vol. 20, núm.2, junio, London, Routledge.
- FRITH, Simon (2000), “The discourse of world music”, en BORN, Georgina y HESMONDHALGH (Eds.), *Western music and its others*, California, University of California Press.

- (2001), “Hacia una estética de la música popular”, en CRUCES, Francisco y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta.
- (2003), “Música e identidad”, en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2000), “The discourse of world music”, en BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David (Eds.), *Western music and its others*, California, University of California Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (2003), “Noticias recientes sobre la hibridación”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 7 [en línea], IASPM.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1993), “Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa”, en BONFIL BATALLA, Guillermo (Coord.), *Nuevas identidades culturales en México*, México, CONACULTA
- (1994), “Comunidades primordiales y modernización en México”, en GIMENEZ, Gilberto y POZAS, Ricardo (Coord.), *Modernización e identidades sociales*, México, UNAM.
- GRAMSCI, Antonio (1974), *Antología*, Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, Madrid, Siglo XXI.
- GUILBAULT, Jocelyne (2006), “On redefining the local through World Music”, en POST, Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, New York, Routledge.
- GUTIÉRREZ, Daniel (2008), “Las perspectivas de la identidad”, en GUTIÉRREZ, Daniel y BALSEV, Helene (Coords.), *Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad*, México, Siglo XXI.

- HALL, Stuart (1997), “The local and the global: globalization and ethnicity”, “Old and new identities, old and new ethnicities”, en KING, Anthony D. (Ed.), *Culture, globalization and the world-system: contemporary conditions for the representation of identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2003), “Introducción: ¿quién necesita identidad?”, en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2010), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, RESTREPO, Eduardo, WALSH, Catherine y VICH, Víctor (Eds.), Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar/Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Enviación Editores.
- HEBLE, Ajay (2012), *Caer en la que no era. Jazz, disonancia y práctica crítica*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- HOBBSAWN, Eric y RANGER, Terrence (2002), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- JIMENEZ, Enrique (2009), “De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”, en HIJAR, Fernando (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA.
- KARTOMI, Margareth J. (2001), “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en CRUCES, Francisco y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta.

- LUKACS, George (1985), *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Orbis.
- MALACARA, Antonio (2005), *Catálogo casi razonado del Jazz en México*, México, Angelito Editor.
- MARTI, Josep (2004), “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 8 [en línea], IASPM.
- MARTUCCELLI, Danilo (2008), “Etnicidades modernas: identidad y democracia”, en GUTIÉRREZ, Daniel y BALSEV, Helene (Coords.), *Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad*, México, Siglo XXI.
- MENANTEAU, Álvaro (2003), “Hacia una redefinición del término fusión”, Ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología [disponible en <http://jazzclub.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-poralvaro-menanteau/>].
- MORENO, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza/CONACULTA.
- NEGUS, Keith (2005), *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós.
- OCHOA, Ana María (2002), “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 6 [en línea], IASPM.
- OLIART, Patricia (2013), *Fusion rock bands and the “New Peru” on stage*, Lima (inédito).
- OLVERA, José Juan (2002), “Al norte el corazón. Evoluciones e hibridaciones en el noreste mexicano y sureste de los Estados Unidos con sabor a cumbia”, Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación

- Internacional para el Estudio de la Música Popular [disponible en <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Olvera.pdf>].
- ORTIZ, Renato (1994), *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2005), *Mundialización: saberes y creencias*, Barcelona, Gedisa.
- PEREZ, Maya Lorena (2003), “El estudio de las relaciones interétnicas”, en VALENZUELA, José Manuel (Coord.), *Los estudios culturales en México*, México, FCE/CONACULTA.
- PEREZ MONTFORT, Ricardo (2000), *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIDHEM/CIESAS.
- (2003), *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIDHEM/CIESAS.
- QUINTERO, Ángel G. (1999), *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI.
- REGEV, Motti (2003), “‘Rockization’: diversity within similarity in world popular music”, en BECK, Ulrich, SZNAIDER, Natan y WINTER, Rainer (Ed.), *Global America? The cultural consequences of globalization*, Liverpool, Liverpool University Press.
- REGEV, Motti y SEROUSSI, Edwin (2004), *Popular music and national culture in Israel*, California, University of California Press.
- REUTER, Jas (1980), *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama.
- URTEAGA, Maritza (1996), “Chavas activas punk: la virginidad sacudida”, en *Estudios Sociológicos*, XIV(40), México, COLMEX, pp.97-118.

- VALENZUELA, José Manuel (Coord.) (2003), “Persistencia y cambio de las culturas populares”, en *Los estudios culturales en México*, México, FCE/CONACULTA.
- VALENZUELA, José Manuel et al. (2004), *Paso del Nortec: this is Tijuana!*, México, Trilce/CONACULTA/El Colegio de la Frontera Norte/UNAM.
- VELASCO, Jorge H. (2004), *El canto de la tribu*, México, CONACULTA.
- VILA, Pablo (1996), “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 2 [en línea], IASPM.
- (2000), “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en PICCINI, Mabel, MANTECÓN, Ana Rosas y SCHMILCHUK, Graciela (Coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, México, IMBA/Casa Juan Pablos.
- VILLARREAL, Héctor (2006), *Imaginario musical de la globalización*, México, CONACULTA.
- WEBER, Max (1984), *La acción social: ensayos metodológicos*, Barcelona, Península.
- (1992), “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, México, FCE.
- WINTER, Rainer (2003), “Global media, cultural change and the transformation of the local: the contribution of cultural studies to a sociology of hybrid formations”, en BECK, Ulrich, SZNAIDER, Natan y WINTER, Rainer (Ed.), *Global America? The cultural consequences of globalization*, Liverpool, Liverpool University Press.

YOUNG, James O. (2011), "Appropriation and hybridity", en GRACYK, Theodore y KENIA, Andrew (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and music*, London, Routledge.