

¡Puro Michoacán! El sonido del arpa: identidad y tradición en el Occidente de México

Dr. Jorge Amós Martínez Ayala
Facultad de Historia-UMSNH

Soy del mero Michoacán
Mi tierra es el mundo entero...

...
Runbam las trocas del año
que no se saben rajar.
Nunca respetan las leyes,
piensan que nunca caerán
y en los cromos de las puertas
dice: ¡Puro Michoacán!
(Cristaleros Michoacanos, La Raza Obrera)¹



A partir de 1980 se ha dado un creciente flujo migratorio hacia los E. U. desde la Tierra Caliente y la Sierra Costa de Michoacán, el cual coincidió con un crecimiento del tráfico de drogas y el fortalecimiento de grupos delictivos oriundos de Michoacán de éste y el otro lado de la frontera. Hubo entonces una pequeña bonanza económica en la región y grupos de música local, como *Los Hermanos Jiménez*, comenzaron a tocar en bailes masivos en E. U.² En 30 años ha habido una transformación radical de los conjuntos de arpa que, sin embargo, posibilita a generaciones distintas identificarse y participar de la fiesta y el baile a través del sonido del arpa. Escuchar música “tradicional” (*El Alma de Apatzingán*) o “moderna” (*Los Hermanos Jiménez* o *La Raza Obrera*) no tiene sentido para los terracalienteños, la categoría válida es “música de arpa”.³ Las diversas estrategias

¹ La información básica de La Raza Obrera está disponible en su sitio oficial de internet: <http://www.razaobrero.net>; pero resulta más interesante buscar los videos que algunos fans arman en Youtube y los comentarios que ponen; por ejemplo: http://www.youtube.com/watch?v=G4W_4DsJ8LE Subido por 18criminal el 26/11/2008. “Una cancion de la raza obrera disfrutenla, puro michoacan!!”. [En los comentarios que colocan los usuarios se dejó la ortografía, mis comentarios aparecen entre corchetes. Es de resaltar el *nickname* del usuario “18criminal”]

² http://www.youtube.com/watch?v=GDcYqtvnHAW&feature=results_video&playnext=1&list=PLC58493FB3839BB14 Subido por Antonio Mendoza el 11/04/2009 2002 FLOR DE URUAPAN EN YAKIMA. [El corrido de Joselo cuenta una anécdota de los años 70 cuando hubo un enfrentamiento en una de las campañas periódicas de “desarme” en la Tierra Caliente; Los hermanos Jiménez, *18 Éxitos de colección*, Los Ángeles, Univision Records, 100-5863. Lo interesante es que la dotación instrumental se ha transformado; de ser un conjunto de cuerda, ahora Los Hermanos Jiménez usan instrumentos electroacústicos y eléctricos]

³ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Afinadito soy yo... La enseñanza no formal de la música tradicional de la Tierra Caliente”, en *Seminario Permanente sobre la Historia de la Educación*, México, IESU-UNAM, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=9sSr7LqFI-Y&feature=relmfu> Subido por mexicanmusic2 el 08/07/2009 “La gallina” y “La negra planeca”. [En el video vemos un folclorista mexicano (Víctor Pichardo del grupo Zahzil, radicado en Chicago Ills.) y un músico de la Tierra Caliente (Juan Rivera de Aguillilla) tocando música tradicional con una vestimenta cercana a las representaciones construidas sobre el mariachi en un programa de televisión norteamericano. Adelante veremos cómo Juan Rivera toca música diversa de la Tierra Caliente en contextos que, a veces, parecieran antagónicos] <http://www.youtube.com/watch?v=I5j9gSM9mng> Subido por mexicanmusic2 el 29/07/2011 “Movimiento Planeco en Chicago” Gracias a Victor Pichardo y sus hijos quienes siempre admiran la musica de mi region de tierra caliente y, por tener la iniciativa en colaborar en hacer esta musica y promoverla en diferentes escenarios. Así pues, siendo esta la primera de varias presentaciones en el area de Chicago, tuvimos la suerte de ganar el 1er lugar del concurso de “Violinistas (vareros) tradicionales que organiza Old Town School Of Folk Music en Chicago en su festival del 2010 “Folk & Roots Festival”

para fortalecer la transmisión de las artes tradicionales del Occidente de México se enfrentan ante este problema que no es menor,⁴ la separación de una tradición en: “música tradicional” y “música moderna”, la cual no es evidente para los niños y jóvenes aprendices, tampoco para los adultos que no están involucrados con su tradición musical, e incluso para algunos músicos; niños, jóvenes y adultos sólo quieren tocar, fundamentalmente, la música que les gusta, sin separar los géneros ni las etiquetas.

Todo comenzó con

LA INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN

en los años 50; pues, con la creación del sistema de presas e irrigación de la Cuenca del Tepalcatepec y a sugerencia del Dr. Aguirre Beltrán, antropólogo coordinador de los estudios de impacto social en la región, se instituyeron los concursos de conjuntos de arpa grande, con la intención de crear identidad entre la población y evitar la pérdida de patrimonios culturales con la creciente inmigración de otras regiones del país.⁵ Fueron invitadas personas del INBA, como José Raúl Hellmer y su ayudante el profesor Enrique Bobadilla, quienes sirvieron como jurados varios años junto con profesores de la región. Esta injerencia del Estado estableció, en la práctica, normas sobre lo “auténtico” que, con el paso del tiempo, se volvieron estáticas, convirtiendo las formas tradicionales en folclor.⁶ Así pasos de baile, sombreros y vestuario fueron “inventados” dentro de los concursos, acordes con las estéticas de los ballets folclóricos y alejados de lo que la gente recordaba de sus artes tradicionales. A más de 50 años de estas invenciones, lo “planeco”, o lo “terracalenteño”, debe mucho a la injerencia de la política estatal en las regiones del país.⁷

El impacto que tuvieron, y tienen, las políticas públicas estatales en la vida cotidiana de las personas es a veces imperceptible. En medio siglo, una región pobre y marginal, como la Tierra Caliente de Michoacán, se convirtió, tras una imponente inyección de recursos e infraestructura, en un área próspera para la agricultura de exportación: limón, algodón, mango y marihuana, principalmente, que, claro, beneficiaron a unas cuantas familias de militares asociadas con el General Cárdenas.⁸ En poco más de una década el número de la población se duplicó, generando una movilidad desde las regiones adyacentes a la Tierra Caliente, lo cual preocupó a los encargados de la ingeniería social del régimen; así que se generó una estrategia para evitar el descontento social y el hacinamiento, se trazaron nuevas ciudades, se dotó de escuelas y hospitales.

En el ámbito cultural se desarrollaron estrategias de cohesión social como la implementación de los “concursos artísticos” que buscaban, mediante la presentación en un escenario festivo, recreaciones de una vida rural que se transformaba rápidamente en realidades urbanas con nuevas realidades e identidades. El público podía en un inicio identificarse y re-conocerse con lo que ocurría en el escenario, donde un conjunto de músicos locales acompañaban a parejas de bailadores disputándose atractivos premios en efectivo; el monto de los premios disminuyó conforme las instituciones

Aunque siempre queda mucho por hacer, éste es un buen principio! Juan Rivera. [Vemos a los folcloristas acompañados de un músico terracalenteño, de una familia de prosapia, tocando en E. U. donde todos residen]

⁴ Martínez Ayala, Jorge Amós, “*Oigan señores el tren...oigan el tren regresar...* Una propuesta de ingeniería social inversa para el fortalecimiento del mariache tradicional al Occidente de México”, en *Seminario Permanente de Salvaguardia de la Música Tradicional de México*, México, CNA-INAH, 2011.

⁵ Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Problemas de la población indígena de la Cuenca del Tepalcatepec*, Vols. I y II, México, FCE/INI, 1952 (1995). Cárdenas del Río, Lázaro, *Obras. I Apuntes de 1941-56*, tomo II, 2ª., “Nueva Biblioteca Mexicana”, vol. 32, México, UNAM, 1986.

⁶ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Los concursos de arpa grande de Apatzingán: la invención estatal de lo terracalenteño”, en *XVIII Congreso Internacional de Antropología*, San Luis Potosí, UASLP/CIESAS/INAH, 2011.

⁷ Hobsbawm, Eric y Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 16-17.

⁸ Una buena crítica en Barkin, David, *Los beneficios del desarrollo regional*, México, SEP, 1972. Barkin, David, *Cambios en la agricultura de la zona de Tierra Caliente*, México, ENA-CP, 1965.

gubernamentales que participaban de manera coordinada en la Comisión del Tepalcatepec dejaron de hacerlo, pues la política del nuevo presidente, Miguel Alemán, cambió su atención hacia la cuenca del Papaloapan; pero además, se puso fin al desarrollo por cuencas como guía de los esfuerzos gubernamentales para construir polos de actividad económica.⁹

Paulatinamente, los participantes en el escenario ya no fueron los campesinos transformados en obreros agrícolas que recreaban una práctica cultural en la nueva ciudad de Apatzingán, sino sus hijos que aprendían a bailar en las escuelas y en los ballet's folclóricos; paradójicamente, el más importante, en cuanto a "reconocimientos", fue el Xochipilli, creado por el profesor Francisco Villanueva, uno de los iniciadores del mismo concurso. Los espectadores y jueces que aceptaban sin ningún reclamo que los primeros concursantes subieran a bailar y tocar al escenario con sus ropas cotidianas, estrecharon su visión hasta permitir que sólo participaran aquellos que llevaban el "traje regional", creado en el mismo ballet de Villanueva. Se establecieron entonces políticas de exclusión e inclusión con un doble discurso: sentirse orgulloso de la tradición, que imaginariamente iniciaba con un baile en el que participó el mismo Morelos; pero avergonzarse de los campesinos pobres que la recrean.¹⁰

Comparemos dos fotografías: una de Scott, tomada en 1908, en la estación de Uruapan a unos músicos, que por el arpa, la guitarra de golpe y el violín, podríamos suponer originarios de la Tierra Caliente; observemos que usan zapatos de baqueta, pantalón de paño, camisa de manta, cobija o gabán al hombro, y sombrero de pánicua, que los p'urhépecha de La Cañada, en Uricho, comercializaban entre los pobres, si se comparan con el vestido usado por los terracalenteños que aparecen en otras fotos de principios del siglo XX, veremos que ésta era la habitual para ir a la ciudad y a la fiesta, pues el calzón de manta se destinaba a las labores del campo. Vestimenta que contrasta con la creada por el Ballet para coreografiar "cuadros típicos" del baile regional.



El Estado ha intervenido, durante mas de 50 años, en las representaciones que los terracalenteños tienen de sus artes tradicionales; no obstante,

EL SONIDO DEL ARPA

es un elemento que identifica a los pobladores de la Tierra Caliente, e incluso puede llegar a ser un elemento para estigmatizarlos; pues el corrido de narcotraficantes se encuentra como uno de los

⁹ Barkin, David, *Desarrollo económico regional enfoque por cuencas hidrológicas*, 5ª, México, s. XXI, 1986.

¹⁰ "Festival con Jornadas Nacionales Ballet Xochipilli de Apatzingán". en *Hispanoamericano*, Houston, ed. Tiempo, 1/7/1980, p. 45. Chávez, Raúl, *Memorias de las Fiestas de la Constitución de Apatzingán 1885-1974*, Apatzingán, Ed. del Autor, 1974, p. 4, 14, 19. Chávez Chávez, Leobardo, "Las fiestas de Apatzingán", en *Tierra Caliente*, México, Ed. del Autor, 1992, p. 69.

géneros entre el repertorio de los conjuntos de arpa (eléctricos o no) y, como sucede en otras regiones, a quienes escuchan ésta música se les atribuyen las características, de violencia y vínculos con el trasiego de droga, que se asocian con la región, sobre todo por aquellas personas de clase media que, desde las zonas urbanas y El Bajío, los estereotipan. Cuando alguien conduce un vehículo en Morelia, y suenan los trinos del arpa, hay una reacción inmediata y las representaciones sobre la Tierra Caliente entran en juego con los imaginarios de quienes escuchan el sonido y aquel que lo porta.

En algún momento se pensó que el arpa desaparecería de la música que se toca y escucha en la Tierra Caliente; sin embargo, por su importancia significativa para los terracalienteños, los derroteros que ha seguido evidencian una vitalidad digna de ser estudiada, no sólo regresa a los mariachis de masas, sino que cada vez más jóvenes se interesan en su ejecución, si bien para tocar géneros líricos, más que bailables.

El proceso de revitalización del arpa grande no fue ajeno a la injerencia de las industrias culturales y la cultura de masas; sin embargo, no es un producto creado por éstas, nació de las culturas híbridas en comunidades glociales que, con posterioridad, fue aprovechada por algunas empresas.

Los interesados en la revitalización de las artes tradicionales se enfrentan con una disyuntiva: trasladar sus propios criterios de: música “tradicional” y música “moderna”, a los niños y jóvenes, disminuyendo el número de personas interesadas en aprender, o bien, aprovechar las expectativas generadas a través de los medios, por las industrias culturales, y enseñar algunas piezas de los géneros híbridos contemporáneos. A los folcloristas más intransigentes la última opción les resulta casi un sacrilegio o, cuando menos, tienen pruritos para aplicarla; sin embargo, no reflexionan sobre su propia injerencia en las tradiciones locales y cómo sus acciones, y prejuicios, las trastocan, inventando “orígenes”, “purezas” y “sentidos” que construyen “homogeneidades” y vuelven rígida la práctica artística.

En el sistema musical de la Tierra Caliente el arpa tiene un papel central, incluso lo caracteriza y denomina. No importa que géneros se toquen con el instrumento, será “música de arpa”; sin embargo, para algunos puristas es incompatible tocar con ella cumbias y sonos, aunque, en sentido amplio, se trata de una sola tradición.

La transformación radical comenzó en la década de los 80, cuando la tecnobanda, la “quebradita” y el “baile del caballito” aparecen en la escena nacional venidos de los salones de baile de Estados Unidos,¹¹ creados por los inmigrantes e impulsados por las industrias culturales, que crean un género musical, en realidad una etiqueta de venta, llamada

MÚSICA GRUPERA.

En Los Ángeles se gesta *La Raza Obrera*, y aunque se han caracterizado con la indumentaria del movimiento grupero: conjuntos sastre con saco y pantalón de colores brillantes, botas vaqueras de piel, texana de fieltro negro o blanco, que fueron tomados de los conjuntos norteros de los años 70, aunque “modernizados” con aplicaciones de falsos brillantes y bordados en la espalda; son inconfundibles por un instrumento que no aparece en otras agrupaciones semejantes: el arpa, junto al charango



¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=bN5tF4sLMqg> Subido por elbigas el 04/01/2010 La Techno Banda El Mexicano y los Bailarines Juan Carlos y Veronica en el programa de Ricardo Rocha "En Vivo" (Creo que) a mediados de 1993. [La tecnobanda es uno de los grupos que influyó para las fusiones de dotaciones instrumentales y géneros musicales en los actuales conjuntos de arpa grande y en grupos como Tierra Caliente]

sudamericano. Al incluir al instrumento tradicional de la región de origen de sus integrantes, acompañado con una dotación eléctrica, les permite a los migrantes evocar a la Tierra Caliente mediante el sonido característico del instrumento; para incorporarlo a las lógicas del mercado: los bailes masivos que necesitan de instrumentos eléctricos amplificados, que le permiten al público, formado por migrantes, reconocerse en el sonido y a los intérpretes potenciar su reproductibilidad. El sonido posibilita a personas de orígenes y generaciones distintas identificarse como terracalienteños, o como “michoacanos”, o “mexicanos”, dependiendo del contexto.¹²



El nuevo conjunto de arpa ya no toca exclusivamente canciones rancheras, corridos y sones, ahora incorpora cumbias, y con ello, formas kinéticas para bailar, derivadas de los géneros híbridos creados por las industrias culturales y de su principal producto: lo “grupero”, como el “pasito duranguense”, para crear propuestas regionales como “El sacadito”, de *Tierra Cali*, de los Peñaloza de La Huacana y Churumuco, una interesante agrupación digna un análisis separado.¹³

Aunque formada en Estados Unidos, y en aparente “ruptura”, *La Raza Obrera* obedece a la lógica de la tradición; su arpero, de apellido Rivera, es descendiente de una familia con una participación destacada en la música “tradicional” y,¹⁴ en muchos sentidos, ha revitalizado a la misma al abrirle espacios distintos a los que tenía en el pasado.¹⁵ Aunque la música se sigue tocando con un arpa ha recibido adecuaciones en el instrumento: se cambió por un modelo paraguayo o llanero venezolano, con “levels” que le permiten lograr rápidamente los semitonos al mover una serie de llave debajo de las clavijas y así cambiar el tono en que se toca. El cuerpo mas ligero de los modelos sudamericanos, algunos hechos de cartón o fibra de vidrio, le permiten al ejecutante cargar al instrumento y bailar con él;



¹² <http://www.youtube.com/watch?v=9W2TTSO6YnE> Subido por TheMICHOCAN0 el 26/10/2009 “La mera mera ... LA RAZA OBRERA Tocando uno de sus tantos exitos. Buena rola.”

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=LM85Q8eRvY0> Subido por venevisionintl el 13/11/2008 Radicados en Uruapan Michoacán, donde iniciaron esta exitosa carrera. Tierra Cali es el nombre de esta agrupación, la cual nos presentó su mas reciente producción discográfica y primera con VeneMusic titulada Enamorado de ti” del cual se desprendió el primer sencillo titulado "Donde quiera que estés, tema que se ha colocado rápidamente dentro del gusto del publico mexicano y de nuestros paisanos en la unión americana, hecho que ha colocado este tema en los primeros lugares de popularidad y ha dado pie al inicio de su gira por estados Unidos en donde estarán realizando presentaciones en Florida, Carolina del Norte, Texas, California, Georgia, Washington, Oregon, y Idaho. [Evidentemente hay un movimiento de grupos musicales que forman parte de las tradiciones terracalienteñas, *Tierra Cali* es una de las vertientes]

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=vyVpmyUBD4g> Subido por mexicanmusic2 el 18/09/2008 "Que vivan los novios" y "Tu ingratitud". <http://www.youtube.com/watch?v=ecP7A735gCE&feature=relmfu> Subido por mexicanmusic2 el 22/ 09/ 2008 “Juan Rivera (Sones De México) cantando con su hermano Simon Rivera (Raza Obrera) acompañados por el conjunto de arpa grande, Los Marineros De Tepalcatepec; Tepalcatepec, Michoacán 1988”.

<http://www.youtube.com/watch?v=Kpqua36oURg> Subido por mayramusicsadecv el 18/02/2009 Subido por mexicanmusic2 el 18/11/2009 “Es una fiesta que me hicieron en Modesto con toda mi familia en casa de mi hermano Gabriel Rivera: Ahi nos juntamos "algunos" hermanos: Simon, de Raza Obrera; Vita, Wulfrano y el anfitrión, Gabriel. Los músicos que ustedes vieron son respectivamente: Fernando Amezcua (2d violin), Juan Rivera (1er violin), Salvador Rivera (echándole ganas), Simon Rivera (vihuela)”.

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=HoNGca9paB8> Subido por mexicanmusic2 el 31/12/2010. “Un día de practica! Les dejo a ustedes con mi hermano Simon Rivera, estilo jarocho porteño. Alumno del maestro Mario Barradas, primera generación de La Escuela de la Música Mexicana 1991-1993. Dic-2011 Newman California. [Es interesante que Simón Rivera también aprendiera arpa jarocho, como lo hizo Francisco “Pancho” Jiménez, aunque en E. U. y mediante promotores culturales]

dejando de lado la función del bajo, que es primordial en el conjunto tradicional, a un bajo eléctrico y centrándose en la melodía, que a veces es también realizada por un sintetizador; lo que deja al arpero los adornos y los remates, sobre todo en los corridos.

Es claro que los migrantes de la Tierra Caliente y *La Raza Obrera* comparten una serie de experiencias a partir de su cultura de procedencia, en el Occidente de México, y de la que tienen que aprender al llegar a los Estados Unidos.

Por experiencia me refiero, sencillamente, a las informaciones que provienen de las sensaciones, imágenes y memorias, así como de la percepción, que las organiza. La visión y la audición son los dos tipos de percepción dominantes, pues han sido cruciales para la supervivencia.¹⁶

El migrante que lava platos, cosecha con la espalda doblada, o trafica piedra en las esquinas de los barrios comparte con otros y otras la representación formada del “*norte*” en los imaginarios de sus pueblos de origen, el ahorro para pagar al *pollero*, el cruce de *la línea* o el *bordo*, el arribo con parientes o amigos y su hacinamiento en una *trailer*, la búsqueda de *un jale* o dos, el ahorro y los equívocos al comer comida de perro o gato por otros enlatados, el temor a la *migra*, a las *gangas* y *clicas* de *cholos* y *negros*, las solidaridades y enemistades con los inmigrantes de Centroamérica, la nostalgia por la comida y los allegados, el levantarse de madrugada y recostarse a la media noche, el hastío de los *boss*, el ahorro y los envíos por *money orders*, las largas charlas a por teléfono, las fiestas de sus pueblos vistas por video y replicadas en *el otro lado*, los *bailes* masivos donde se re-conocen, el regreso después de cinco años con una *troca* de 15 y la *ropa de paca* para los parientes, los relatos sobre *el gabacho* a la nueva generación acompañados de cervezas y jerga de *mojados*. La lírica habla de realidades compartidas, de rancheros llegados a las ciudades del *yunaite* sin pasar por Morelia, de experiencias compartidas o cuando menos similares.¹⁷

Yo nací allá por Tierra Caliente,
entre cerros de la sierra verde.
La pobreza conozco de niño;
donde estoy yo no olvido a mi gente.
Hoy, bendito sea dios, trabajando,
en mi bolsa no falta billete.

Trabajando en Estados Unidos
he logrado lo que antes soñaba.
Ustedes que traban a diario
saben bien lo que cuesta librarla.
Hoy no tengo dinero de sobra;
pero muy pocas cosas me faltan.
(El malgastado, La Raza Obrera)¹⁸

La música, para Yúdice:

....es una forma de comunicación interhumana en la que el sonido...,
humanamente organizado, es percibido como vehículo de patrones de

¹⁶ Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 19.

¹⁷ http://www.youtube.com/watch?v=9DHm-8_03rA Subido por mayramusicsadecv el 18/02/2009. El malgastado. La Raza Obrera. [Habla de los trabajos que pasan los indocumentados y el éxito económico que algunos tienen]

¹⁸ La Raza Obrera, “El malgastado”, en *Paniqueado y parrandeando con la mera mera Raza Obrera*, Los Ángeles, Three Sounds Records, 2009, track 1, CD.

cognición afectiva (emocional) y/o gestual (corpórea), que se experimenta en el cuerpo, nos mueve y nos impulsa a usarlo.¹⁹

La música está vinculada con la danza; así que, al movernos, sobre todo en pareja, ambas artes performativas tienen efectos socio-afectivos, los cuales permiten entrelazar afectos e identidades sociales: yo y mi pareja compartimos afectos, identidades sociales que se materializan en efectos sensoriales; escuchamos el arpa y bailando hacemos memoria de nuestro origen común imaginado, vinculamos al sonido con el sentido, por ello se rebasa la dimensión psicológica individual.²⁰ Pues, aunque individuales, las experiencias son empáticas, pues se perciben por los sentidos; los cuales se organizan socialmente y conforman un aparato organizacional complejo, que sitúa a la experiencia en y a partir del entorno físico, social y mediático.²¹ Lo que Walter Benjamin llama el *Sensorium*, es decir:

El conjunto de procesos de sensación, percepción e interpretación de información respecto del mundo.²²

En el cual inciden ampliamente las nuevas tecnologías de reproducción (foto, fonografía y cinematografía), sobre todo en los multimedia actuales: como *blogs*, canales de *myspace*, *youtube* y *podcast* en Internet, o los videos de fiestas que les envían desde aquí y los que ellos también giran desde allá.²³

Cualquier migrante que escucha a *La Raza Obrera* mientras maneja a su trabajo en E. U., al realizar actividades productivas o cotidianas, como lavar su ropa, tiene una recepción distraída, y aunque no tenga su atención enfocada en la música y la lírica, ésta le provee de mensajes, con-tiene experiencias y la percepción de éstas es construida por la propia lírica, que com-parte empatía con vivencias imaginadas parecidas.²⁴

A partir de la propuesta de Adorno y Horkheimer se piensa a los medios de comunicación masiva sólo como transmisores de mensajes controlados que enajenan y alienan a los individuos, convirtiéndolos sólo en receptores;

LAS INDUSTRIAS CULTURALES ACTUALES

están conformadas por miles de personas, son posibles porque construyen productos homogéneos para el consumo de las masas.²⁵ Así se busca conformar mercados potenciales a partir, sobre todo, de la experiencia o de la construcción mercadotécnica de “experiencias”; uno grupo poblacional que existía, pero era marginal hasta los años 70, fue el de los emigrantes cíclicos, quienes después de una temporada en E. U. retornaban a México para ir y volver constantemente, con una doble nacionalidad que contrastaba con la realidad jurídica. La industria musical creó para ellos el producto “música gruperá”, la que luego, para hacerla mas rentable, extendió por otros sectores entre la población de México y E. U. enajenándolos con productos creados en los estudios para los individuos despersonalizados en masa de consumidores. Pero, en algunos casos, estos grupos construyeron un gusto y una etiqueta musical para el consumo desde los E. U. sin pasar por los intermediarios en

¹⁹ Yúdice, *Op. Cit.*, p. 32.

²⁰ *Ibid.*, p. 30. Lo retoma de Tagg.

²¹ Ong en Yúdice, *Op. Cit.*, p. 33.

²² Concepto creado por Walter Benjamin, y citado en Yúdice, *Op. Cit.*, p. 20.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Adorno, Theodore W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007, p. 134.

México, el éxito económico atrajo a otros, así, de Los Hermanos Jiménez, a La Raza Obrera y de estos a grupos como Impacto joven de Tepeque, Michoacán, y El Carrizo, de Santa María del Oro, Jalisco.²⁶

Eric Fromm entiende por enajenación un modo de experiencia en que la persona se siente a sí misma como un extraño; no percibe a sí mismo como centro de su mundo, como creador de sus propios actos sino que éstos, y las consecuencias de ellos, se han convertido en sus amos, a los cuales obedece.²⁷ Marx usó el concepto de alienación como una forma menos pronunciada de la autoenajenación, la cual permite a la persona actuar razonablemente en cuestiones prácticas, pero en el entorno social constituye uno de los defectos más graves; llaman “enajenación” al estado del hombre en que sus “propios actos se convierten para él en una fuerza extraña, situada sobre él y contra él, en vez de ser gobernada por él”.²⁸ El ejemplo mas usado es el dominio que tienen los bienes materiales, las “cosas” sobre la vida de los hombres en el sistema capitalista moderno; los objetos tienen, ante todo, una función de uso; sin embargo, hay cosas que se adquieren sólo para tenerlas, “nos contentamos con una posesión inútil, placer de poseer”.²⁹ Estamos rodeados de cosas de cuya naturaleza y origen no sabemos nada; por ejemplo: el teléfono, la radio, el reproductor de CD y las demás máquinas son inexplicables para nosotros; sabemos operarlas pero no sabemos cual principio las rige.³⁰ Según Fromm:

...consumimos como producimos, sin una relación concreta con los objetos que manejamos; vivimos en un mundo de cosas, y nuestra única relación con ellas es que sabemos manejarlas o consumirlas.³¹

Por ello los actos de comprar y consumir son ahora una finalidad compulsiva e irracional en sí mismos, sin relación con el uso o el placer de las cosas compradas y consumidas.³² El migrante que llega de una sociedad ranchera, periférica al capitalismo tardío, acostumbrado a consumir muchos bienes producidos por él mismo, o por los individuos de su localidad, a quienes conoce, se ve enfrentado a una lógica completamente distinta, a “tener” porque de otra manera no puede funcionar en la nueva realidad en que se ve inmerso: un carro para ir al trabajo, un *seguro* para poder conducir el carro, un teléfono de casa y un celular para que lo localicen el *boss* o la *aseguranza*, para eso necesita tener dos trabajos y cuando logra la estabilidad financiera no tiene tiempo libre para disfrutar de los bienes, los que acumula mediante tarjetas de crédito, intereses e hipotecas; en una sociedad donde el individuo no tiene el respaldo de la familia y es echado de casa al cumplir la mayoría de edad.³³

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=gCy3ZPFC138> Subido por impactodetepeque el 03/07/2009 IMPACTO DE TEPEQUE MICHOACAN MUSICA CORRIDOS CANCIONES RANCHERAS BALADAS CUMBIAS REGIONAL MEXICANO. <http://www.youtube.com/watch?v=4IpOCnf8fQ8> Subido por impactodetepeque el 18/01/2010 CORRIDO!! DE NUESTRO DISCO DE CORRIDOS CHACALOSOS, COMO "IMPACTO JOVEN" AHORA (((IMPACTO DE TEPEQUE MICHOACAN))). <http://www.youtube.com/watch?v=-RPUoAIQm-w&feature=relmfu> Subido por impactodetepeque el 18/01/2010 MERENCUMBIA "LA DESVERGONZADA" DEL DISCO "CUMBIAS CHACALOSAS" COMO "IMPACTO JOVEN" AHORA (((IMPACTO DE TEPEQUE MICHOACAN))) PURO TIERRA CALIENTE RAZA!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! [Impacto joven de Tepalcatepec es un grupo que sigue en su dotación instrumental a Los Hermanos Jiménez y en el manejo mediático a La Raza Obrera, véanse sus videos que ya cuentan con una incipiente producción e intentan contar una historia] <http://www.youtube.com/watch?v=vVh0gkLVVas> Subido por RanaArvizu el 22/08/2010 Guadalajara, Jalisco, México. 22 de Agosto de 2010. Programa "Foro GDL", del Periodista José Antonio Fernández. [El Carrizo, mariachi tradicional del Potrero de Herrera, en la Sierra de Jalmich., y su paulatina transformación en un conjunto de arpa “moderno” con una dotación electro acústica]

²⁷ Fromm, Eric, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1955 (2011), p. 105.

²⁸ Marx, Carl, *El capital*, México, FCE, 1958.

²⁹ Fromm, *Op. Cit.*, p. 114.

³⁰ *Ibid.*, p. 115.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² *Ibidem*.

³³ Pedro Vargas Aceves, 73 años, mariachi migrante y agricultor, Pastor Ortíz, Michoacán, entrevistado el 21 julio de 2012.

Para Fromm el hombre compra y consume mercancías de un modo enajenado, “consume” partidos de futbol, películas de los Almada, periódicos deportivos, revistas de *Furia musical* y discos de *La Raza Obrera*; sin embargo, no es libre de gozar “su” tiempo de ocio. El consumo de tiempo libre está determinado por la industria cultural, lo mismo que las mercancías que compra; su gusto está manipulado, quiere ver y oír lo que se le persuade que debe ir a ver y oír. La industria cultural provee de satisfactores para el empleo del “tiempo libre”, la “diversión” es una industria como cualquier otra y al consumidor se le compele a comprarla, y como sucede en el capitalismo a cambiar constantemente de productos, desechando aquellos que todavía tienen valor de uso al devaluar su valor de posesión y hacerlos “inútiles”, desechables.³⁴ El valor de la “diversión” lo determina su éxito en el mercado; pero éste depende de la publicidad debidamente orientada a crear “él mercado”, mediante un análisis mercadotécnico previo que indaga, a partir de la etnografía y la encuesta sociológica, por los “gustos”, “aspiraciones”, “rasgos identitarios” y representaciones fuertes que comparten grupos de individuos: ya sea generacionales, de género, nivel socioeconómico, nivel académico y otras situaciones contextuales.

La relación entre las industrias culturales y el individuo es un tanto paradójica, pues el individuo es “tolerado” solo si su identidad es coincidente con la “universal”, con lo que se genera una “seudoindividualidad”.³⁵ Las industrias culturales se protegen al asegurar que la opinión de cualquier individuo es válida y que es equiparable con otra, sin que una se imponga sobre la otra. Dice Fromm: “en el mercado de opiniones se supone que todo el mundo tiene una mercancía del mismo valor, y es indecoroso e injusto dudarlo”;³⁶ o como reza el adagio “en gustos se rompen géneros”, con lo cual las diversas músicas y géneros que la gente escucha tienen el mismo valor de uso porque se vinculan con experiencias construidas como “diferentes”.

No hay éxito de ventas de un producto, musical en éste caso, si no se diseña de acuerdo con los valores de un grupo potencial de consumidores. Es por ello que hablar sobre música “clásica”, o de música “tradicional” puede ser considerado “inútil” desde la perspectiva de la industria cultural, que etiqueta géneros para el mercado, tampoco avanzamos si hablamos de la “música de masas”. Más interesante es preguntarnos ¿Quién consume (compra) música “tradicional” y por qué motivos? ¿Qué experiencias imagina compartir? Es interesante que el grupo más homogéneo de consumidores que podemos creer identificar, sin una investigación cuantitativa seria, sean artesanos, operarios, obreros, profesionistas de ingresos bajos, con un origen campesino o popular urbano, y sus familias: estudiantes y amas de casa, a los que García Canclini llama “grupos de folcloristas y populistas”, cuyas acciones se centran en objetos particulares, a los cuales absolutizan en rasgos inmediatos o aparentes y en los que imaginan el “destino histórico de las clases populares”, con una nostalgia por un pasado siempre mejor al que pretenden regresar en el futuro; creen que “la multiplicación de acciones microgrupales engendrarán algún día transformaciones del conjunto de la sociedad”.³⁷ Es así como operan la mayoría de los “grupos folclóricos” (que se autodenominan “tradicionales”) de música y danza, las asociaciones civiles de “promotores” y “músicos tradicionales”; con críticas constantes a los “medios masivos de comunicación”, a las “músicas mediáticas” y sus exponentes, pensando que sus acciones locales impactarán a mediano plazo en la sociedad, quien se percatará que está “olvidando sus raíces” y regresará un estadio anterior, una inexistente “Edad de oro”, construida en nuestro imaginario por el Estado populista posrevolucionario.

Véase el video: “Arpa y tambor” de La Raza Obrera. <http://www.youtube.com/watch?v=QjRNF7WR5Is> Subido por mayramusicsadecv el 18/02/2009. [Es de resaltar la interesante metáfora que se desencadena cuando el *boss* los regaña y los persigue, para terminar sometido por La Raza obrera]

³⁴ Fromm, *Op. Cit.*, p. 117.

³⁵ Adorno, *Op. Cit.*, p. 168.

³⁶ Fromm, *Op. Cit.*, p. 134.

³⁷ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009, p. 251.

La creación de las industrias culturales, para Adorno, trajeron para el arte un mismo proceso: la mercantilización [de la cultura] y la desestetificación [del individuo]; para ellos no puede haber experiencia estética a partir de la recepción y uso de formas mercantilizadas.

LA CRÍTICA AL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL

que hace Martín Barbero se pregunta si ¿en el público actual hay nuevos juicios estéticos, creados por los individuos inmersos en las masas?, como sucede en los comentarios que se dejan en los canales de *youtube* y *myspace*, por aquellos que accedan a los sitios; lo lleva a cuestionar el uso de la noción de *masa*, y poner énfasis en el de *redes*.³⁸ El concepto carece de las connotaciones de un denso compartir de valores y prácticas, que suscita expectativas acerca de identidades estables, como sucede con el término comunidad.

....según la llamada teoría de redes, se puede entender el grado de consistencia y estabilidad a partir del número de nodos en que se cruzan los mismos actores. Una red densa constituiría en una concentración de nodos de cruce en los que los mismos actores coinciden, por ejemplo en el vecindario, la escuela, el trabajo, la iglesia, los clubes sociales. Una red débil o difusa consistiría en uno o pocos nodos de cruce, por ejemplo el encuentro en un solo sitio de Internet dedicado a tal o cual tipo de música.³⁹

A las nociones rígidas de: *comunidad* y *estructura*, las realidades actuales oponen las metáforas dúctiles y móviles de *redes* y formas sociales “líquidas”, pues no conservan sus características por mucho tiempo.⁴⁰

Adorno supone que ése es un engaño de las industrias culturales, que nos hace creer que “el arte de masas vive y que reproduce tal arte de forma planificada”; sin embargo, “estandariza lo personal”.⁴¹ Es decir, que el arte de masas es arte y que produce experiencias estéticas individuales.

Las nuevas tecnologías, nos dice Yúdice, han afectado la manera en que la música incide en la organización social y viceversa, pues en la actualidad existe la posibilidad de atraer a millones de aficionados en un par de días y todos interactúan, evalúan, emula y critican (realizan juicios estéticos) lo que los convierte en participantes y no en meros consumidores, como se pensó que actuaban en el modelo de las industrias culturales.⁴²

En los sitios en Internet de aquellas personas de la Tierra Caliente que viven y trabajan en los E. U. (sean músicos o aficionados a la música) aparecen comentarios de los folcloristas aficionados a la música de la Tierra Caliente que tienen sus propios nodos (algunos de ellos estudiantes o profesionistas que radican en Europa), donde concurren folcloristas interesados en otros géneros de la música tradicional de México y de América Latina, funcionarios de la política cultural de los tres niveles, promotores culturales, norteamericanos de ascendencia mexicana o no que tocan músicas de México y sólo a veces, músicos de la Tierra Caliente.

Algunos tienen cierta pretensión de sistematización, como aquellos *blogs* que colocan en línea las fonotecas de los blogueros, compartiendo, la mayoría de las veces, fonogramas editados por sellos comerciales o gubernamentales y realizados por compiladores o grupos de folcloristas, por lo cual, cada

³⁸ Yúdice, *Op. Cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 24. Nota 6.

⁴⁰ Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, México, Tusquets, 2012, p. 7.

⁴¹ Adorno, *Op. Cit.*, pp. 284, 285.

⁴² Yúdice, *Op. Cit.*, pp. 23-24.

cierto tiempo aparecen bloqueados o las descargas son imposibles por los titulares de los derechos de autor, los grandes *majors* (Sony-BMG, EMI, Warner y Universal) que comprando pequeñas compañías nacionales (Brambila, Orfeón) compran los derechos y se los reservan sobre música tradicional que fue registrada, indebidamente, por sus arreglistas, como Rubén Fuentes, los hermanos Domínguez, Cuco Sánchez, por mencionar algunos.⁴³

Otros nodos de internet se dedican exclusivamente a una región o género de las músicas tradicionales y populares de México; son foros de discusión coordinados por un promotor cultural o académico y sin percatarse, ni proponérselo, se convierten en fuentes autorizadas del conocimiento estandarizado que circula entre los aficionados y aprendices a las músicas de que se ocupan. Esto ocurre sobre todo en las páginas de los “institutos” y “asociaciones” vinculados a grupos de profesores de las artes performativas de las diversas regiones de México, y más cuando pretende ocuparse de la totalidad de las mismas.

Estos nodos en donde, diversos individuos pertenecientes a amplias redes sociales, comparten videos, música, fotografías e información han sido críticos con los modelos de las industrias culturales vigentes; para Yúdice: sólo hay en la actualidad tres modelos para la industria musical vigente. El primero es aquel que propone que los fonogramas deben circular gratuitamente, como se hace a partir del intercambio de archivos y cd, ya sea en internet o física y presencialmente, conocido como el *Music left*, “ningún derecho reservado”, garantizando el derecho de acceso a la cultura reconocido por la Constituciones nacionales y las Declaración Universal de Derechos Humanos. El segundo es que ha predominado hasta el presente, aquel que supone una limitación, “todos los derechos reservados”, la criminalización de las copias y las mezclas que no paguen monetariamente el uso de la música, con una presión para que los sitios de intercambio libre de archivos por internet sean cerrados y sus creadores encarcelados; pero que, con toda la presión de las cinco compañías *majors* que dominan el mercado, no ha sido eficaz. Por último, una tercera vía apenas se perfila y que aboga por un sistema de derechos de autor flexible para el trabajo creativo, que ofrezca un abanico de licencias que vayan desde el tradicional de derechos de autor hasta el dominio público, limitando “algunos derechos reservados”, propuesta de *Creative Commons*.⁴⁴

Sin rechazar el lucrativo negocio de vender música, un creador como Will.i.am., busca mantener el sistema de monetarización y trasladarlo del consumo a toda la amplia gama de la experiencia humana de los aficionados, transformar a los de fans en promotores y distribuidores, al concederles comisiones por la música y videos que socialicen e generen ingresos publicitarios.⁴⁵ Propuesta que mantiene la brecha entre “artistas” y “público”, pero que genera ganancias no por la venta de la obra, sino de la promoción de mercancías (*tie-ins*) de manera indirecta dentro de la obra “artística”, comerciales subliminales, lo que genera una comunidad de gustos compartidos, en realidad, como dice Bourdieu, la crea a partir de imponerles el “gusto”.⁴⁶ Adorno ya se había percatado de cómo las industrias culturales confunden a la audiencia al mezclar imagen y realidad, usando el proceso para vender productos, en una publicidad “disfrazada” y obviamente, enajenando a la audiencia no tan sutilmente.⁴⁷ La cuestión aquí es preguntarnos si ¿ésta propuesta construye experiencias estéticas, en cierta manera: trascendentes, para los individuos, o sólo experiencias construidas y codificadas por las industrias culturales? Puesto que estamos en el inicio del desarrollo de estas nuevas industrias culturales, que permiten a los consumidores no ser destinatarios pasivos, ser críticos y tener opiniones, no podemos intuir si el proceso nos llevará a una fragmentación del control social que hasta ahora

⁴³ www.musicamexicana.blospot.com

⁴⁴ Yúdice, *Op. Cit.*, p. 61. Nota 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 62-63. Bourdieu,

⁴⁷ Adorno, *Op. Cit.*, p. 284.

ejercen las *majors* de la industria musical y a la proliferación de creadores y géneros, o de nuevo se agrupará el poder de construcción del “gusto social” en unas cuantas manos.

Es relevante el que nos enfrentaremos en un corto tiempo a una desaparición del modelo de producción musical y comercialización actual, uniendo en una experiencia común el disfrute del arte y la socialización de la experiencia y los juicios estéticos en redes de socialización;⁴⁸ lo paradójico es que eso ha existido siempre cuando se participa en una acción performativa como el fandango,⁴⁹ la diferencia es que ahora entre las personas no habrá interacción presencial sino virtual y que, incluso, el “invitar” a otros para compartir la experiencia será entendida como “trabajo afectivo”, el cual será remunerado; no es raro entonces entender por qué la nueva industria de la información, la *news corporation*, como *Google*, los diarios, los sitios de los canales de televisión abiertos, procuran acaparar los sitios de socialización: *blogs*, canales de *myspace*, *facebook*, *tweeter*, *youtube* y *podcast*, que se suponían fueron creados para el individuo. Cuando las industrias culturales invitan a los individuos a “seguirlos” como “amigos” o “usuarios”, lo que hacen es atraerlos a nodos en donde aparece publicidad, engañándolos pues obtienen recursos económicos por estos accesos y los convierte en un mercado potencial para los anunciantes.

¿SON POSIBLES NUEVAS REALIDADES?

Para Yúdice, en los países pobres la experiencia estética sonora se comparte por los oyentes mediante la combinación de tecnologías virtuales y materiales; por ejemplo se descargan archivos de Internet, se realizan la grabación de un CD para el uso personal que se permite a otros copiar, o bien, se vende en los mercados públicos en puestos de



“piretería”. Los ingresos no son suficientes para comprar un CD en una tienda, por ello se han creado nuevos puntos de circulación y venta, sobre todo de la “música paralela”, que no entra en los circuitos y lógicas comerciales, la cual se puede descargar libremente de los sitios web de las grupos musicales. Estas estrategias combaten los “derechos reservados” que ostentan los grandes *majors* y ha generado en un movimiento social “líquido” que, en la práctica, ha garantizado su “derecho a la cultura”. Las grandes compañías que controlan el 70 % del mercado musical mundial respondieron con la criminalización todas

⁴⁸ Yúdice, *Op. Cit.*, p. 63.

⁴⁹ Martínez Ayala, Jorge Amós, “...éste es el Maracumbé. El fandango de la ribera del Balsas”, en Martínez Ayala, Jorge Amós, (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/SEDES-Gobierno de Michoacán, 2004, pp. 175-188. Martínez Ayala, Jorge Amós, “El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente”, en Camacho, Arturo (coordinador), *Memorias del coloquio: El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*, Guadalajara, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2010, pp. 151-171.

estas acciones pues sienten amenazado el sistema basado en el pago de derechos de autor.⁵⁰

En la actualidad las nuevas tecnologías facilitan la grabación y producción musical, así que muchos creadores prescinden de los grandes estudios fonográficos y han optado por hacer ellos mismos sus creaciones, algunos con mezclas de fragmentos de piezas musicales que tienen “derechos de autor reservados”, en estudios caseros pero cada vez más sofisticados. Aunado a lo anterior, el internet ha creado redes de espacios de socialización para distribuir las creaciones. Los procesos de creación, distribución y crítica, que antes eran mediados por industrias ahora pueden ser controlados por los propios creadores musicales.⁵¹ La globalización, como necesidad y producto de la expansión del capitalismo, impactó a las culturas musicales desde el siglo XVI; zarabandas, chaconas, guarachas, sanguangüés, saragüandingos, tangos, danzones son géneros musicales y dancísticos producto de la confluencia de personas de distinta procedencia en el Orbe hispano, el Gran Caribe y el Mediterráneo.⁵² Los inter-cambios musicales ocurrían en lapsos muy grandes de tiempo, de años o décadas; en la actualidad todo puede ocurrir en cuestión de días. Ambos procesos, la facilidad en la producción y la acelerada distribución, así como la “independencia” de las grandes compañías han interesado a artistas consagrados, quienes además conocieron lo que se hacía en otros lugares del mundo y se convirtieron en mediadores con estos artistas de la periferia, exotizándolos a la par que los insertaban en los circuitos de comercialización de la industria musical; “músicas del mundo” “descubiertas” por “artistas” del primer mundo, en realidad trabajadores de las *majors*, quienes las



transformaron (re-crearon) para su escucha en “Occidente”, es decir, por los consumidores de las industrias culturales, en un nuevo imperialismo poscolonial que extrae ganancias de las culturas periféricas y no retribuyendo en nada a las poblaciones preservadoras.⁵³ Lo anterior queda evidenciado con Lila Downs, quien usa música tradicional mexicana, con arreglos próximos a las estéticas de las músicas de masas de la “world music”; por ejemplo, toca *El relámpago* como si fuera una cumbia, vende miles de discos y a cambio ¿Qué obtienen los grupos musicales preservadores de la tradición? Nada de regalías porque es música del Dominio Público ¿Difusión? No

he sabido todavía de alguna persona interesada en conocer el patrimonio cultural de los terracalenteños porque escuchó a Lila Downs.⁵⁴

⁵⁰ Yúdice, *Op. Cit.*, pp. 25, 26. Bauman, *Op. Cit.*, p. 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁵² Martínez Ayala, Jorge Amós, “Danzas afromorelianas: el sangüengüé, el saraguandigo y el tango”, en Martínez Ayala, Jorge Amós, (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/SEDESOC-Gobierno de Michoacán, 2004, pp. 139-148. García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI/UROO/Gobierno del Estado de Quintana Roo/UNESCO, 2002.

⁵³ Yúdice, *Op. Cit.*, pp. 89-90.

⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=SIWiqq2VDTQ> Subido por maercuerna el 25/02/2009 Lila Downs (19 de septiembre de 1968 en Heroica Ciudad de Tlaxiaco, Oaxaca, México) es una cantante y compositora mexicana, canta en diversas lenguas, principalmente en español e inglés. En su estilo musical reivindica sus raíces mexicanas y el de los pueblos indígenas mexicanos, entre ellos el mixteco, zapoteco, maya y náhuatl, además de las músicas regionales de México, en especial de Oaxaca. <http://www.youtube.com/watch?v=ePoE90JR7bQ> Subido por tochtli4666 el 02/07/2008 Presentación en España, extraído del DVD “El alma de Lila Downs”. Yo estuve en ese concierto...recuerdo que después me dieron ganas

La creación del *world music* ha traído consigo la apropiación de géneros, ritmos y melodías de pueblos pobres y periféricos al capitalismo, realizada por músicos profesionales occidentales, y de las compañías disqueras que los contratan; para ellos lo “tradicional” no es ni “moderno” ni “occidental”. Las músicas periféricas, como las culturas etnizadas, están en peligro de desaparecer por la depredación del mercado, el control social e imposición del “gusto” que hacen sobre ella las industrias culturales del capitalismo, lo cual ha creado una paradoja: ¿Cómo preservar a la música tradicional en un régimen económico que restringe el derecho universal de acceso a la cultura mediante leyes de “derechos reservados” para tener ventajas económicas?⁵⁵ La respuesta, es obvio, no la tengo.

La noción de “derechos reservados” sobre la música mercancía y la construcción del “gusto” son parte de las estrategias que usan las industrias culturales para controlar el mercado de los bienes culturales; se busca generar jerarquías de sobrevaloración y subordinación de las músicas que son inexistentes para alienar a los individuos.⁵⁶ Las músicas periféricas quedan bajo el rubro del “dominio público”, desprotegidas por el sistema “legal”, subordinado al económico, y alejadas del mercado, insertarlas en su lógica, como ha hecho la *world music* no ha sido la solución, como tampoco la “protección” en festivales, por fundaciones privadas, organismos nacionales e internacionales como la UNESCO; pues están en espacios diferentes.

En el pasado escuchar la música de arpa era difícil, los músicos mayores de 80 años recuerdan como en los años 30, y en algunas zonas serranas sin electricidad hasta los años 70, tenían que desplazarse grandes distancias para poder oír la música que les gustaba, lo cual producía una experiencia única.⁵⁷ Luego llegaron la radio, los tocadiscos, las rocolas, el cine y la televisión; ahora la música podía tocarse en todo momento, siempre y cuando se tuvieran los recursos, y, según las industrias culturales, la audiencia se “aburría” por lo que había que proporcionarle piezas nuevas periódicamente: el mariachi de masas, la canción ranchera, el bolero ranchero, la cumbia, la música grupera, mientras que el repertorio de la tradición cambiaba lentamente.⁵⁸

En la actualidad la conjunción de tradiciones y géneros populares con los nuevos medios tecnológicos han impactado el *sensorium* y abierto posibilidades de percepción que no existían,⁵⁹ como: escuchar y ver al conjunto Alma Grande en el Concurso del 22 de Octubre de 1985, oír tamborear al Palapo, ver una fiesta en Chula Vista, Cal. y luego el fandango de don Leandro Corona en La Huacana de 2008 en un departamento en el D. F.; mientras por *Facebook* discutimos sobre lo impropio de usar el nombre del mítico Conjunto El Lindero, por un grupo de aprendices poblanos y chilangos;⁶⁰ o confirmar si asistirá al “fandango” a beneficio de Música y Baile Tradicional A. C. en el

de comer mexicano y nos fuimos a la panza es primero cerca del metro tribunal.....que bueno el concierto. Un año mas tarde la fui a ver cuando canto junto con Martirio. Gracias por Venir a España. MrMarcossamir hace 2 años. [La ingenuidad chovinista de los individuos que subieron videos y comentarios al nodo, en México y España puede darnos una idea del manejo del gusto y alienación que realizan las industrias culturales]

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89. Ochoa Gautier 16.

⁵⁷ Lo contaba don Leandro Corona Bedolla, un centenario maestro del violín, que murió en 2008. Entrevista con don Carlos Limas, vihuelero y “chachalquero”, mayor a 80 años, oriundo de San Ignacio, municipio de La Huacana, 18/septiembre/2010. Entrevista a don Bernardo Arroyo, 81 años, guitarrero y versador (+), cuñado de don Leandro Corona, en La Coruca, municipio de La Huacana, 26 de febrero de 2003.

⁵⁸ Adorno, *Op. Cit.*, p. 307.

⁵⁹ Benjamin en Yúdice, *Op. Cit.*, p. 31.

⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=fMdgGnCppwA> Subido por amapolafans el 05/02/2012 Presentación del Conjunto de Arpa Grande El Lindero, quienes interpretan sonos de tierra caliente, al viejo estilo de los municipios de La Huacana y Churumuco, en el estado de Michoacán. Esta presentación fue llevada a cabo el día 20 de enero de 2012, en la explanada de la Casa de la Música Mexicana. Este son, de los llamados ejecutivos por su compleja manera de interpretar, fue uno de los que más cautivó al etnomusicólogo Joseph Roul Hellmer cuando acudía a grabar al legendario conjunto Zicuirán, integrado por el arpero Antfoco Garibay y Leandro Corona, violinista. Los integrantes del conjunto son: Moisés Gallegos - Arpa grande, Ysrael González: Primer y segundo violín: Gerardo Méndez, Primer y segundo violín, Eduardo Muñoz: Guitarra

Museo de las Culturas Populares, mientras en un *Postcast* escuchamos a don Alfonso Peñaloza tocar su arpa grande en La Huacana en 1980. Modernidad, tecnologías de reproducción sonora y difusión impactan en el inconsciente sonoro y construyen nuevas estéticas sonoras: arpa y sintetizadores para los terracalenteños y sus nietos nacidos en los *yunaítes*.⁶¹

Lo que podemos ver como tradición es un objeto líquido, cuyo contenido se ha constituido por una serie de procesos históricos, a veces en la confluencia de una región, grupos sociales y prácticas culturales concretas, a veces se constituye con la adopción de los vecinos cercanos en tiempos y espacios, o se retoma por aquellos que, distantes en tiempos y espacios, sienten e imaginan a partir del contenido una empatía; la forma de la tradición también es algo dúctil y cambiante y depende de los contextos espaciales, económicos y sociales donde se desarrolla. Lo anterior nos lleva a no pensar en “música tradicional”, “música moderna” o “música contemporánea”, como si fueran objetos existentes fuera de las etiquetas pensadas por investigadores o encargados de marketing de una industria cultural; por el contrario, la tradición es la confluencia de esos procesos, a veces coincidentes a veces divergentes, que transforman forma y contenido de manera contextual. Los hombres nacemos en el seno de tradiciones, son nuestra llave hermenéutica para entender el mundo en que vivimos, las aceptamos o rechazamos de manera selectiva y las ponemos a actuar en situaciones distintas a las que vivieron nuestros ancestros, como en las que vivirán nuestros predecesores.⁶²

Región, identidad y cultura se construyen con cierta convergencia, pero son transformadas por los cambios “estructurales”, a nivel mundial, como la modernización del sistema mundo imperante o la reestructuración del Estado nación moderno, el cual mantiene fronteras políticas pero quiere la libre circulación de mercancías y mano de obra. La necesidad de mano de obra barata inmigrante, en los países centrales del sistema mundial; pero, que no se afine en la nación receptora (construida sobre la nación de raza, espíritu y pueblo), que quiere que vayan y vengan sin gastar ni un dólar en políticas públicas de salud o educación inclusiva, entraña la paradoja de la necesidad para el trabajador de una reforma migratoria y una desventaja para productores y el Estado que no quieren otorgar derechos porque ello implica mayores salarios, inversión en políticas públicas de salud, vivienda, educación y de no exclusión.⁶³

En ése contexto la identidad del inmigrante se fortalece y coexiste con otras; por ello, recurre a la tradición como instrumento para interpretar el mundo, a los bienes y prácticas culturales de su región de origen para afirmarse; pero también acepta la de los vecinos para reconstituir la propia y fortalecer las alianzas políticas; por ejemplo: michoacanos que tocan sones y corridos con arpa, junto con un charango, que se aprendió en una prepa popular en Uruapan y que es reconocido por los sudamericanos que trabajan en E.U., ello permite que su identidad regional se vincule con la de otros mexicanos y latinoamericanos que comparten su experiencia migratoria y se enfrenta a la exclusión de la sociedad norteamericana, que esquizofrénica, quiere su trabajo pero nada más. *La Raza Obrera* sólo pudo crearse entre un grupo social en condiciones particulares: michoacanos, terracalenteños, inmigrantes en L. A. que necesitan las solidaridades con otros inmigrantes de Latinoamérica en E. U. Su eclecticismo no es producto sólo de la industria cultural que los maneja, produce y distribuye sus discos; en primera instancia no responden a una tradición construida entre los grupos chicanos de las universidades norteamericanas y con un vínculo más simbólico y lejano que afectivo con México, como Lila Downs González y su esposo: formados en un medio privilegiado.⁶⁴

[quinta] de golpe o jarana, Josué Maceda: Tamboreador. [Es claro que se comienzan a crear informaciones estandarizadas y no se cuestionan la ética de las acciones de los folcloristas]

⁶¹ Benjamin en Yúdice, *Op. Cit.*, p. 31.

⁶² Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1986. Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1977.

⁶³ Wallerstein, Emanuel, *La crisis estructural del capitalismo*, México, Contra historias, 2005.

⁶⁴ Downs, Lila, página oficial: <http://www.liladowns.com/mx/biography> en donde está su biografía. “Nacida en Oaxaca, México, Lila es hija de la cantante mixteca Anita Sánchez y Allen Downs, un profesor de arte escocés-americano y director

Aunque “semejantes”, las músicas de “fusión” de La Raza Obrera y Lila Downs son distintas: una es parte de una tradición musical, tiene un origen social, construye y afirma identidades: presentes y pasadas de muchas comunidades binacionales. La otra, tal vez, más racional y cuidada en sus formas como producto mercantil; pero menos trascendente en lo social y nunca pretendidamente política, que usa la binacionalidad para vender, pero destinada a un mercado con condiciones económicas y sociales mejores, que aquel a quien se oferta La Raza Obrera: estudiantes universitarios mexicoamericanos en E. U., universitarios y profesionistas mexicanos que afirman y muestran su identidad con un producto marca *world music*; nunca se escuchará en una *troca* 4x4 con llantas anchas y alzada para las sierras del sur de Michoacán, o de California, en donde se siembra marihuana.

La reconfiguración acústica de las sonoridades tradicionales, facilitada por las nuevas tecnologías, es constitutiva de una modernidad aural que se vincula con las nuevas identidades sociales: “Raza obrera” pa’ la raza obrera de Los Ángeles ¡Puro Michoacán! En el Occidente de Aztlán; tal vez, por ahí está la salvaguardia de la tradición.⁶⁵

de cine. Ella creció en Oaxaca, California, y Minnesota, donde se graduó de la Universidad de Minnesota en dos carreras: Antropología Social y Canto.”

⁶⁵ Yúdice, *Op. Cit.*, p. 22. Nota 13.