



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS  
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

---

---

**POLÍTICAS CULTURALES EN EL MARCO DE  
LA DEMOCRATIZACIÓN**

INTERFACES SOCIOESTATALES EN EL *MOVIMIENTO JARANERO*  
DE VERACRUZ, 1979-2006

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

P R E S E N T A

**HOMERO ÁVILA LANDA**

DIRECTOR DE TESIS: DR. ERNESTO ISUNZA VERA

MEXICO, D. F. ENERO DE 2008

Dedicada a Oriana Justa Ávila Moreno, mi hija:

Su ser: el amor, la flora,  
Su canto: el tesón, la vida  
Sus ojos la maravilla:  
Mi tornasolada mora.

\*

Veinticuatro horas al día  
Te cubre mi devoción  
Unas veces con poesía  
Otras tantas con canción.

\*

Estas resultan maneras  
De estar cerca uno del otro  
De imaginarnos el potro  
Que reina por tus praderas  
Que nos devuelve las eras  
Aunque lejanas, precisas  
Cuando amor, llanto y risas  
Sustanciaron nuestros seres:  
Yo el padre que te quiere  
Tú la hija que me hechiza.

## AGRADECIMIENTOS

En su proceso de construcción esta tesis recibió apoyos de distinto tipo y grado, varias personas e instituciones acompañaron su diseño, la estimularon, le hicieron observaciones; otras acompañaron y estimularon al tesista; fue con esas presencias que ahora llego al final del doctorado. Por lo que toca a los involucrados formalmente en este trabajo, agradezco en primer lugar a Ernesto Isunza Vera, director de mí trabajo, ejemplar en su incansable labor científica y humana, pero sobre todo amigo. La perspectiva que sobre los procesos culturales sostiene esta investigación tiene mucho que ver con sus lentes sociológicos mediante los que analiza con brillantez la vida social y política.

Dentro de la línea de estudio “Análisis de la dinámica local-global”, los cursos de especialidad impartidos por los doctores Mariángela Rodríguez Nicholls y Gabriel Torres González me significaron auténticas claves de conocimiento. Agradezco a ambos por esos cursos, por sus comentarios y su profesionalismo.

Durante mi permanencia en su programa de doctorado, “el CIESAS” siempre me ha recibido con amabilidad; ello en gran medida está fundamentado en el trato que me ofreció en todo momento la doctora Patricia Torres Mejía. Por supuesto, su permanente interés en mi estudio y su destreza para la resolución de los entrapmes burocráticos en que todo estudiante se ve envuelto, abonan a mi agradecimiento hacia ella.

Reconozco también a mis compañeros de línea de especialización y a los de la generación entera. No deja de parecerme útil que los procesos de construcción del conocimiento sean colectivos, si bien alcanzan resoluciones particulares, personales; igualmente el que haya habido compañeros extranjeros, desde la fase de maestría, fue central en ese interactivo proceso intelectual y creativo; incluso con algunos de ellos dicho proceso fue y es, afortunadamente, también recreativo y afectivo. Reconozco en particular a Felipe Hevia de la Jara, amigo sensible e inteligente que en las diferentes fases del doctorado ha sido importante por sus ideas y su interés en mi estudio.

En el renglón de amigo/as menciono también a Juan Pablo Zebadúa, Robert Kruguer y Maru Sánchez, sin su amistad, muchas veces recreada en el revividero *El Submarino*, la cosa el arte existir para hacer tesis habría sido aciaga.

El apoyo recibido por parte de Alfredo Delgado Calderón en la Unidad Regional Acayucan de la Dirección General de Culturas Populares fue central en la fase de trabajo de

campo. Su integridad y compromiso como servidor público es ejemplo que debieran seguir otros encargados de la administración pública.

Durante el trabajo en campo tuve buena recepción con promotores clave del son jarocho, en particular agradezco a mi zapateadora y fandanguera amiga Rubí Oseguera Rueda, con quien tuve las pláticas iniciales sobre el desarrollo del son jarocho, incluso antes de definirlo como tema de tesis a ella debo mis contadas incursiones en las tarimas. Gracias también a Daniel López Romero (“Danilo” o (“Híkuri”) por su disposición a intercambiar pareceres sobre el devenir de la jaroquidad, lo mismo que a Ricardo Perry Guillén, Lorena Acosta, Rafael Figueroa Hernández, Gilberto Guriérrez, Marco Amador, Zenén Zeferino Huervo.

Un agradecimiento más al Programa Interinstitucional de Investigación-Acción sobre Democracia, Sociedad Civil y Derechos Humanos, a sus coordinadores Alberto Olvera y Ernesto Isunza Vera. Además de por la beca recibida, por su seminario interinstitucional CIESAS-UV y por el diálogo que allí se generó con la participación de Felipe Hevia, Saúl Moreno Andrade, Serafín Cruz, Alejandro Díaz y Ramón Moreno.

Estoy agradecido con los doctores Gustavo Lins Ribeiro, Gabriel Torres y Arturo Chamorro por haber sido lectores de mi trabajo, por sus comentarios y recomendaciones; sin duda sus miradas y orientaciones enriquecen este trabajo y mi formación.

Del CIESAS reconozco la amabilidad de la coordinadora Eva Salgado y la eficiencia de Luz Romero desde la coordinación del doctorado en estos últimos tramos y trámites administrativos.

A los que siempre estuvieron allí, cercanos, solidarios, cariñosos, mi familia, gracias. En particular agradezco a mi madre, la profesora Clicería Landa Hernández y a mis hermanos; también la solidaridad de cuñadas y sus hijos, mis sobrinos.

Esta tesis contó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a quien agradezco la beca durante estos años doctorales.

Mis agradecimientos de ninguna manera trasladan la responsabilidad por las ideas aquí vertidas a ninguno de los mencionados, reconocen en cambio su inteligencia y compañerismo.

**POLÍTICAS DE REVITALIZACIÓN CULTURAL EN EL MARCO DE LA  
CONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA. ANÁLISIS DE INTERFAZ  
SOCIOESTATAL DEL MOVIMIENTO JARANERO DE VERACRUZ, - .**

HOMERO ÁVILA LANDA  
Doctorado en Antropología  
CIESAS-DF

**INDICE**

**PRESENTACIÓN GENERAL.....**

- . La cultura popular entre la globalización y la democracia.....
- . Usos de la cultura hoy.....
- . Tiempo y espacio del son y el fandango jarocho.....
- . *Jarocho* de lo peyorativo a lo positivo del vocablo.....
- . Tras el conocimiento del son jarocho.....
- . La fiesta jarocho: el fandango.....
- . Revitalización cultural mediante el *Movimiento Jaranero*.....
- . El *Movimiento Jaranero* desde nuestra perspectiva.....
- . Son y fandango antes de la empresa revitalizadora.....
- . Elementos de la cultura jarocho revitalizados.....
- . Antecedentes del *Movimiento Jaranero* fundamentos del proyecto revitalizador.....
- . Confluencias socioestatales en la revitalización que mediante el *Movimiento Jaranero* vive el son jarocho.....
- . Vertientes comunitaria-tradicional y urbana-global del son jarocho.....
- . Juventud y son jarocho.....
- . Umbrales de pertenencia al *Movimiento Jaranero* ser, hacer participar.....
- . Sociedad, Estado, Mercado: fuentes de impulso del son jarocho.....

**CAPÍTULO UNO.**  
**CONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA, PROYECTOS POLÍTICOS, POLÍTICAS PÚBLICAS Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA: ELEMENTOS TÉCNICO METODOLÓGICOS PARA EL ESTUDIO DE INTERFACES SOCIOESTATALES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES.....**

- . Contexto del estudio.....
- . Construcción democrática y relaciones entre sociedad civil, Estado y cultura.....
- . Proyectos Políticos: marcos donde ubicar la acción social.....
- . Apuntes sobre las políticas públicas.....
- . Participación ciudadana mediante políticas públicas: espacios de relación entre sociedad civil y Estado.....
- . Políticas públicas en México: un quehacer racional-democrático.....
- . Política cultural: participación socioestatal y procesos simbólicos.....
- . Sociedad civil y acción cultural.....
- . Enfoque de interfaz socioestatal (ISE) para el análisis de la acción cultural.....

**CAPÍTULO DOS.**  
**POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO: APUNTES PARA UNA VISIÓN PANORÁMICA DE LA INTERVENCIÓN ESTATAL EN EL SU SECTOR CULTURAL.....**

- . Políticas culturales: campo en construcción.....
- . Centralidad del Estado en las visiones sobre las políticas culturales en México.....
- . Visiones sobre las políticas culturales en México.....
- . Las políticas culturales como devenir histórico de la relación cultura-política.....
- . Como política educativa.....
- . Como expresión de la complejidad analítico-estructural.....
- . Como obra del voluntarismo político.....
- . Como quehacer prospectivo.....

**CAP TULO TRES.**

**AGENTES CULTURALES ESTATALES EN EL SOTAVENTO VERACRUZANO: LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCANDE LA DIRECCI N GENERAL DE CULTURAS POPULARES. EL PROGRAMA DE APOYO A LA CULTURA MUNICIPAL Y COMUNITARIA (PACMYC). EL INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA (IVEC) .....**

- . Unidad Regional Acayucan de la DGCP y el IVEC: Instituciones impulsoras del son jarocho.....
- . La Unidad Regional Acayucan de la DGCP.....
- . Estrategias de trabajo de la URA.....
- . El Pacmyc y el son jarocho.....
- . El Instituto Veracruzano de Cultura .....

**CAP TULO CUATRO.**

**RED DE PROMOTORES CULTURALES DEL MOVIMIENTO JARANERO; E PRESI N DE LAS ISE EN LOS PROCESOS CULTURALES. REGIONALIZACI N CULTURAL DEL SUR DE VERACRUZ: ÁM ITOS DE LA REVITALIZACI N CULTURAL Y TRA AJO EN RED DE LA PROMOCI N CULTURAL .....**

- . Generalidades de la red de promotores del *Movimiento Jaranero*.....
- . Formación de liderazgos en la promoción del *Movimiento Jaranero*.....
- . Contextos políticos de la red de promotores del son: autoritarismo y democratización en ciernes .....
- . La idea de red en las ISE del *Movimiento Jaranero*.....
- . La Unidad Regional Acayucan y el *Movimiento Jaranero*.....
- . Red de promotores del son jarocho .....
- . Complejidad y diversidad entre los promotores núcleo de la red .....
- . Rasgos de una experiencia limitada de municipalización del desarrollo cultural.....
- . La red de promotores del son y el fandango y los espacios del MJ .....
- . Red de promotores: Expresión de las interfaces socioestatales del MJ ..

**CAP TULO CINCO.**

**TRAYECTORIAS DE PROMOCI N CULTURAL: LOS ITINERARIOS SOCIOESTATALES DE ALGUNOS MIEM ROS CLAVE DE LA RED DE PROMOTORES DEL MOVIMIENTO JARANERO.....**

- . Trayectorias de promotores culturales del *Movimiento Jaranero*.....
- . Contexto institucional de la promoción de la *jarochidad*.....
- . Promotores y trayectorias culturales.....
- . Trayectorias de promoción cultural: la versión de promotores clave.....
- . Desarrollo cultural desde las trayectorias de promotores clave del son

**CONCLUSIONES.....**

- . Cuáles son los límites empíricos de las esferas societal y estatal .....
- . Y las fronteras empíricas de los proyectos políticos ..
- . Qué carácter tiene la participación ciudadana en el *Movimiento Jaranero* .....
- . Interfaces socioestatales: una ventana a la complejidad del desarrollo cultural ..
- . Redes y trayectorias culturales en el *Movimiento Jaranero*
- . Promotores culturales y condiciones estructurales de su acción: del autoritarismo a la pluralización institucional

**ANE OS** . ..

**I L I O G R A F A** ..

## INTRODUCCI N

En este trabajo abordamos el estudio de un proceso cultural desde la perspectiva de las políticas culturales que se dan en el conexto de la democratización en México. Teóricamente partimos del proceso de construcción democrática en nuestro continente y en nuestro país, pues éste es el marco general dentro del que ocurren luchas por la construcción de mecanismos de participación ciudadana instituidos estatalmente. En este escenario tenemos que el modelo de democracia participativa y el ejercicio de una gobernabilidad democrática tienen una de sus bases en las políticas públicas de participación. En particular nos concentramos en la política pública de carácter cultural. Se argumenta al cabo sobre la relación existente entre democracia, política pública y participación ciudadana en el campo socioestatal de la cultura para abordar un fenómeno de revitalización cultural vigente, el *Movimiento Jaranero*, del cual atendemos a los agente del Estado (estatales) y de la sociedad (societales) en él involucrados.

Durante los últimos treinta años, la acción cultural de base societal (diferente a la del Estado) se ha vinculado con el quehacer público de la cultura. En buena medida las intervenciones, y vínculos, de agentes estatales y societales en el desarrollo cultural constituyen las políticas culturales contemporáneas.

Para observar a los actores que protagonizan las relaciones sociedad-Estado del ámbito cultural seguimos la propuesta metodológica del análisis de interfaces de Norman Long ( , , ), mediante la cual observamos los vínculos socioestatales alrededor de las políticas culturales que dan forma al proceso de revitalización de prácticas culturales musicales y festivas, y al cabo identitarias, del sur del estado mexicano de Veracruz.

Más que analizar la cultura como dominio autoreferido, lo abordamos como quehacer donde se dan cita tanto el Estado como diferentes sujetos individuales y colectivos de la sociedad civil organizada. Si bien México es un ejemplo de la relación histórica marcadamente homogeneizante y autoritaria hasta la octava década del siglo anterior entre política y cultura, entre el Estado y la cultura, nosotros quisimos abonar en el análisis contemporáneo de la misma en un momento en el cual el propio Estado si bien no ha dejado de ser un ente concentrador de poder, ya tampoco éste lo posee totalitariamente, pues tanto la emergencia de los poderes económicos, financieros y productivos que ocurren fuera de su soberanía, como la vigorización de una sociedad civil avocada a los temas públicos, nos lo revelan como una entidad menos autoritaria.

Tenemos entonces que durante los últimos treinta años en México se han experimentado cambios de carácter político que afectan al Estado, al gobierno, al sistema de partidos, a las luchas políticas, a la política, a los partidos y a los ciudadanos. Se trata de transformaciones que a su vez han estado muy relacionadas con cambios en la esfera económica nacionales e internacionales, globales. En este panorama también vemos que el poder y el dinero, la política y la economía, si bien son dominios cuyos agentes condicionan el devenir social, también son realidades flexibles y heterogéneas expuestas a las fuerzas sociales. La complejidad social que ello significa es tal que se hace preciso de nuevas herramientas teóricas y metodológicas que permitan construir y abordar de mejor manera objetos de estudio empíricos.

En nuestro trabajo sostenemos que el poder político y la vida sociocultural son procesos que confluyen, y que hacen parte de las luchas y arenas políticas que se multiplican a partir de los cambios a favor de la democratización del Estado. Entendemos que el contexto político actual en el país está marcado por la presencia de proyectos políticos de diferente signo: hay proyectos que pugnan por democratizar la vida pública, otros definidos a favor de profundizar los dictados del modelo económico neoliberal, inclusive pueden encontrarse fuerzas que continúan operando autoritariamente, tal como se hacía tres décadas atrás.

se es el escenario donde ocurre el florecimiento de la diversidad cultural, fuertemente representada por prácticas de nuevo cuño como las diferencias fundadas en el género y la generación, en intereses particulares como el cuidado medio ambiente, y de viejo cuño como las representadas por las culturas histórico tradicionales como las llamas culturas étnicas, o por las populares como las que viven, reproducen y expresan los pueblos originarios americanos o las clases subalternas tanto del medio rural como del urbano.

La realidad observada, el crecimiento del son jarocho emblemático por el *Movimiento Jaranero*, si bien se trata de una manifestación del sur de Veracruz, hoy ha desbordado sus fronteras históricas de origen para tener presencia a lo largo del país y fuera del mismo. Ya sus creadores no son sólo naturales de la región, los jarochos, los fandangueros, sino una pléyade de promotores y creadores connacionales y extranjeros. Sin embargo, el son continúa representando la cultura popular y/o tradicional e histórica de Veracruz y sus comunidades sotaventinas. En su devenir creciente encontramos la participación de promotores/creadores de la sociedad civil como del Estado, incluso encontramos que algunos de ellos han



promovido el son jarocho y el fandango, elementos culturales centrales de la “cultura jarocho” o sotaventina, a veces desde la sociedad civil, a veces desde el Estado.

A lo largo de la tesis tratamos estos temas en capítulos específicos. Iniciamos con una presentación general del fenómeno cultural estudiado: el *Movimiento Jaranero* mediante el que se revitaliza el son y el fandango. El capítulo uno expone el marco teórico metodológico con el que analizamos la revitalización jarocho. Allí se explican lo que entendemos como democratización, se presentan los proyectos políticos democrático, neoliberal y autoritario en pugna como el marco a partir del cual interpretar la acción social que representa el *Movimiento*, se define lo que entendemos por participación ciudadana y se integran apuntes sobre las políticas públicas.

uscando ofrecer un contexto amplio dentro del que se desarrolla la realidad abordada, dedicamos el capítulo dos a las políticas culturales en México. Allí hacemos una relación de momentos en que el Estado mexicano actúa sobre la construcción del campo cultural institucional, y se ofrecen además otras maneras de enfocar/entender las políticas culturales. El tercer capítulo perfila agentes culturales estatales cuya intervención ha sido central en el devenir de la cultura popular sotaventina. Se presentan allí a la Unidad que fuera la Unidad parte del programa piloto que la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) instrumenta hacia la segunda mitad de los años setenta, la Unidad Regional Acayucan (URA). Igualmente se informa sobre el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) y parte de su quehacer en torno al son jarocho. En el mismo capítulo se expone el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, y se lo aborda en el sentido de impulso a la cultura popular local.

Los dos capítulos siguientes son de carácter más etnográfico (no etnografías); en el cuarto exponemos que las interfaces socioestatales, o encuentros entre agentes de la sociedad y del Estado alrededor de la revitalización del son jarocho, adquieren la forma de red social, son un tipo de articulación sociedad Estado; se trata de una red conformada tanto por promotores de la sociedad civil, como por aquellos cuya responsabilidad es impulsar la cultura en este caso el son desde sus instituciones oficiales.

Finalmente, en el quinto capítulo presentamos trayectorias de algunos miembros clave de la red, actores nucleares en el desenvolvimiento y éxito actual de la política cultural ligada a la jaroquidad, que, entre otras cosas, nos dejan entrever el carácter socioestatal de la revitalización estudiada. Tanto la red de promotores como las trayectorias de quienes son núcleos de la revitalización nos muestran la complejidad de las políticas culturales, y la

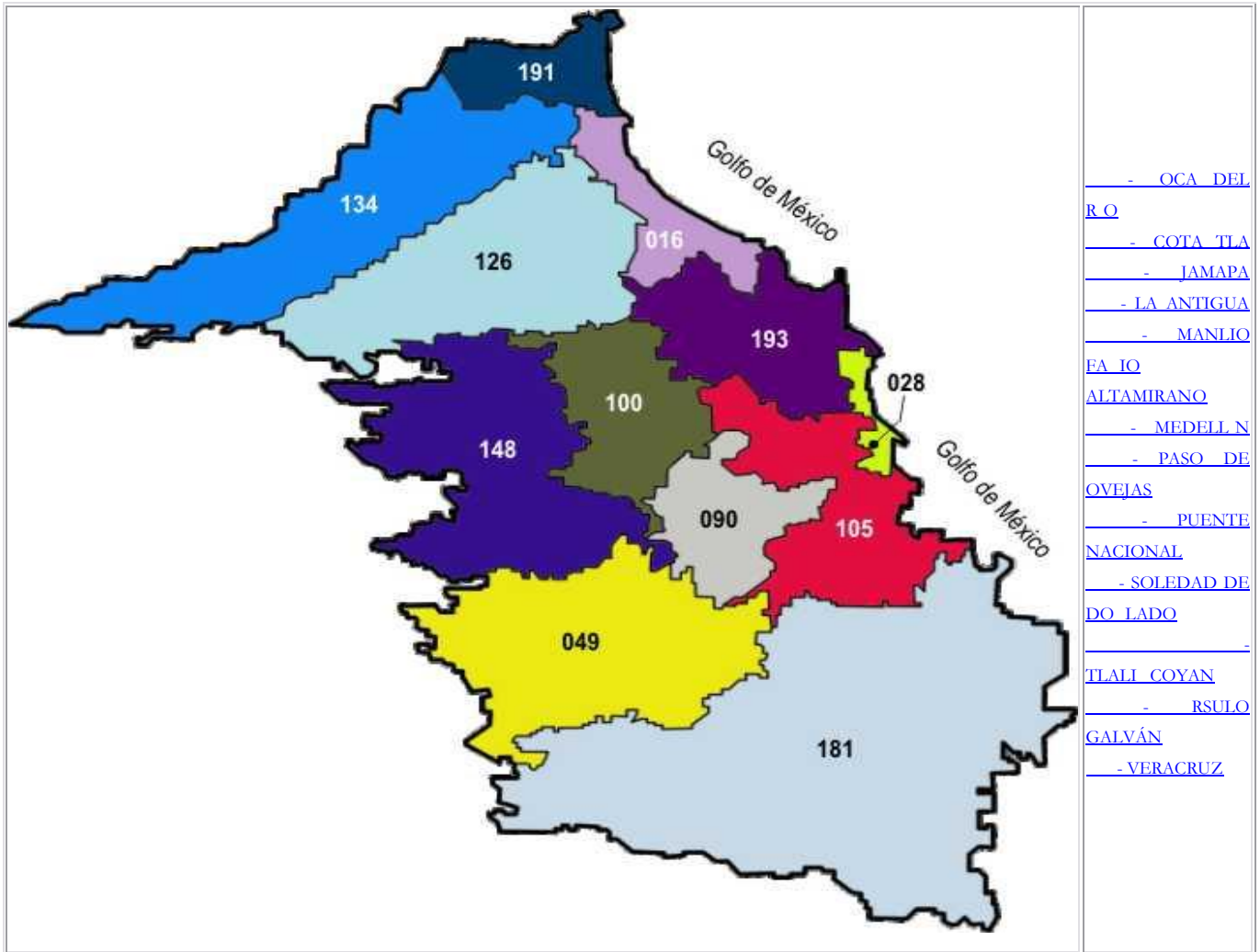
necesidad de considerar en el análisis de los procesos culturales contemporáneos, no sólo los influjos o impactos del fenómeno de la globalización sobre la diversidad cultural, sino también el papel que juega en ello el Estado y la sociedad. Si bien las lógicas económicas están marcando fuertemente el devenir cultural de las expresiones populares, tradicionales, históricas o contemporáneas, es insuficiente explicarlas sólo desde ese dominio. Una manera de decidir y diseñar las políticas públicas deberían estar más en razón de intereses ciudadanos y políticos, así como de los meramente económicos; pero no solamente de éstos.

## Regiones del estado de Veracruz



Fuente: <http://www.e-mexico.gob.mx/ork/EMM/Veracruz/index.html>

## Región Sotavento



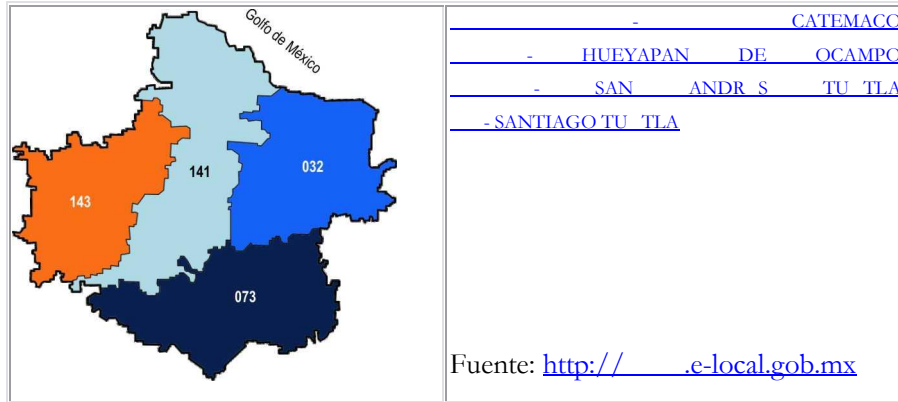
Fuente: <http://www.veracruz-local.gob.mx>

## Región Papalopan

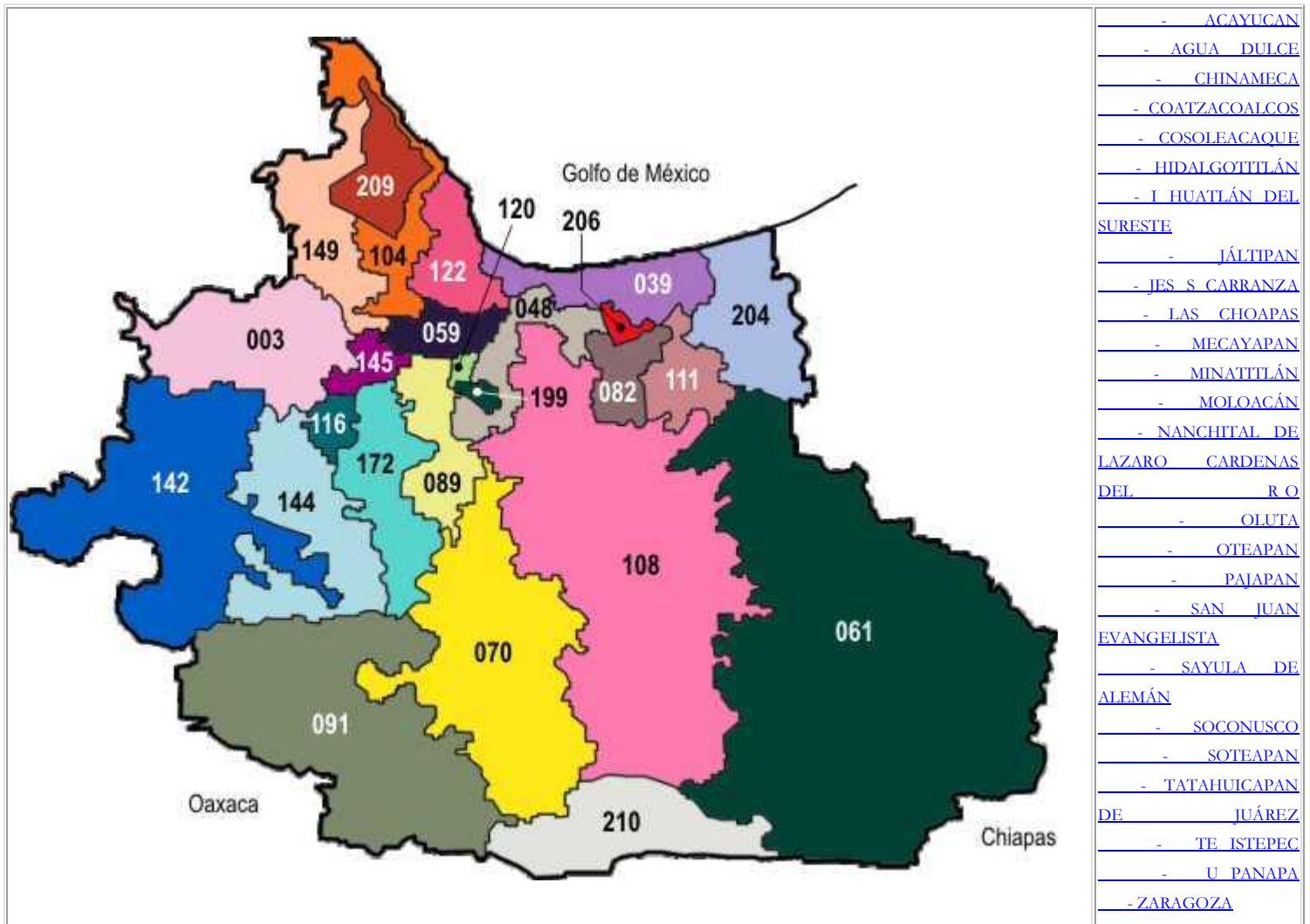


Fuente: <http://...e-local.gob.mx>

## Región Tuxtlas



## Región Olmeca



## PRESENTACIÓN GENERAL.

### . LA CULTURA POPULAR ENTRE LA GLOBALIZACIÓN Y LA DEMOCRACIA.

Nos interesa situar el análisis contemporáneo de las expresiones culturales populares del son y el fandango jarocho, originarias de la región sur del estado mexicano de Veracruz, entre dos procesos generales, amplios y heterogéneos, que inciden sobre el devenir de la cultura en general y de las manifestaciones populares de la región en particular: la globalización y la democracia. La incidencia de éstos sobre prácticas culturales populares de viejo y nuevo cuño varía dada la distinta índole de aquellos procesos. Si bien el primero refiere centralmente a fuerzas económicas, comunicacionales, tecnológicas, financieras y migratorias que condicionan la vida social, el segundo remite a las maneras en que se organiza socialmente el poder público, concentrado en la noción de democracia, de las sociedades contemporáneas.

Mientras la globalización representa una fuerza de cambio impuesta, vista por algunos como potencialidad homogeneizadora y por otros como dinámica impulsora de la pluralidad, del multiculturalismo y la interculturalidad en un contexto de diversidad cultural dentro y fuera de las entidades estado-nacionales presentes, la democracia representa una forma de organización del poder público, el cual, mediante políticas culturales de reconocimiento y afirmación de la diversidad cultural, garantizaría la existencia de la pluralidad cultural dentro de esas entidades nacionales. Esas políticas justificarían su presencia en tanto operan . como frentes de contención locales de la globalización, . como procesador de ella, o . como canales

---

La cultura popular, siguiendo a Bonfil ( : ) no se define en términos culturales, sino “en términos sociales. Esto es: no se intenta conceptualizar a la cultura popular a partir de ciertos contenidos específicos o de la presencia o ausencia de determinados rasgos; el camino consiste, en cambio, en identificar como cultura popular a la que portan sectores o grupos sociales a los que se define como populares, aun cuando las características culturales de tales grupos puedan variar y contrastar dentro de un espectro muy amplio”. Valenzuela ( a: ) dice que “las conceptualizaciones sobre lo popular elaboran nociones imprecisas sobre el pueblo, o los umbrales entre lo considerado culto/elitista y lo popular/subalterno”. Gramscianamente, “Las culturas populares se configuran en ámbitos relacionales diferenciados desde los cuales se conforman las expresiones de los grupos sociales subordinados. Es por eso que carecen de atributos sustantivos o perenes y se construyen relacionamente por apropiación y diferenciación con las culturas de las clases dominantes” (ibídem: ).

La UNESCO ha definido ésta como “El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Declaración de México , en SEP ).

El primer término implica el reconocimiento de la presencia de múltiples culturas en espacios específicos; la segunda plantea que en el marco de la diversidad cultural local, regional, nacional e internacional, las culturas se encuentran interactuando, lo que desata en/entre ellas dinámicas de traducción, negociación y consenso; esto además ha postulado la tolerancia y la coexistencia como valores viables en decurso actual.

de reivindicación de particularismos culturales e identitarios ocurridos al interior y fuera de las naciones.

Los análisis de las expresiones de la cultura popular en el contexto de la globalización (económico-productiva, financiera, tecnológica, comunicacional, sociopolítica, de alta densidad migratoria) no pueden arrojar generalizaciones sobre el comportamiento (contrarios o a favor de globalizarse) de las culturas subalternas, sobre los resultados de los encuentros entre éstas expresiones y los agentes y flujos de la globalización, ni sobre el desarrollo futuro de ellas. Los estudios sobre los contactos entre culturas, en este escenario, indican que éstas se enriquecen mutuamente mediante interrelaciones que alientan la diversidad cultural.

La literatura antropológica que documenta procesos culturales enmarcados en la globalización da cuenta de la capacidad de las culturas populares y tradicionales para adaptar(se), intercambiar o negociar, tensión de por medio, con múltiples fuerzas globales. Por su parte, las relaciones entre política y cultura documentan que la propia construcción de los Estados nacionales vinculó el poder político centrado en el aparato estatal con la necesidad de crear unidad e identidad entre los pueblos bajo su jurisdicción, a partir de homogeneizarlos culturalmente (los *proyectos nacionales* sintetizan en parte esos vínculos). Así, las vías de legitimación del poder estatal echaron mano de la cultura como instrumento para configurar pertenencias, referencias e identificaciones como miembros de Estados particulares.

Hoy, varias son las formas como la globalización neoliberal y el proceso de democratización incide en las expresiones culturales; entre otras posibilidades, puede

---

Para Dagnino, la democratización refiere relaciones complejas entre sociedad civil y Estado; el análisis de éstas tiene “como ejes el estudio de los espacios, las formas y las mediciones de estas relaciones, y el análisis de las contribuciones a la gobernabilidad democrática que han propiciado estos encuentros” (Dagnino, : ). Se trata de un proceso, no lineal, normativo e institucional, que da cabida a la diversidad social y política enmarcadas en nuevas relaciones entre sociedad civil y Estado, en las que la participación ciudadana en el gobierno público es una característica central de democratización. En esta joven dinámica se han diversificado los agentes políticos: más allá de miradas estado-céntricas, empíricamente se observan entidades estatales no homogéneas, sistemas de partidos políticos de sello variado que dan cuenta de la pluralidad política, el afianzamiento de los sistemas electorales como medio para renovar periódicamente la composición de fuerzas parlamentaria y ejecutiva, entre partidos que compiten por la representación de intereses sociales. Además observamos nuevos movimientos sociales y nuevas formas de organización de la sociedad, que actúan en el contexto de inéditas reglas gubernamentales y mediante noveles mecanismos de participación ciudadana. La democratización habla de una realidad compleja dinamizada por relaciones entre lo social y lo estatal, entre esferas y agentes societales y estatales. sta realidad, por otra parte, está relacionada con nuevas perspectivas teóricas sobre la sociedad; la visión general al respecto tiene que ver con la transición a la democracia y la construcción democrática latinoamericana. Esta se habría venido alimentando de la autonomización de la sociedad civil y su cada vez mayor incidencia en tareas de gobierno, en la gobernabilidad democrática. Una paradoja persiste a pesar de la mayor emergencia de mecanismos de participación ciudadana en el gobierno público (lo que al final cuestiona la calidad democrática vigente): la profundización de rezagos históricos como la pobreza y la desigualdad.



considerarse que ambos fenómenos tienen un punto de encuentro alrededor de la cultura y las políticas públicas en torno a ésta. En ellas observamos tanto la presencia de directrices económicas orientadas por las lógicas (neo)liberales que impactan la vida política y al Estado, como incipientes mecanismos de participación ciudadana en el desarrollo cultural.

En el caso de las políticas de la cultura de corte neoliberal es patente el interés por hacer económicamente sustentables las culturas históricas, de ahí que orienten las expresiones culturales de los pueblos que las hacen posibles hacia el mercado. En clave neoliberal, la idea rectora respecto de la cultura propone que ella pueda ser la base, a manera de bien mercantil con valor simbólico agregado (lo tradicional, lo popular, lo no occidental), para la generación de lógicas empresariales en el desarrollo cultural.

Los Estados entidades atravesadas por flujos globales y procesos de democratización que impulsan políticas culturales de cariz mercantil, parten de la perspectiva de que una empresa cultural exitosa hará viable el futuro de las expresiones tradicionales y populares; el futuro de las culturas quedaría entonces en manos de las propias comunidades de origen, de los protagonistas de las particularidades culturales ahora devenidos en agentes movidos por la racionalidad económica (una especie de *rational choice* cultural), administradores de empresas culturales y capitales simbólicos provenientes de la cultura propia.

Un doble efecto político-económico deriva de lo anterior: . el Estado se descarga del vínculo asistencialista que administra la diversidad cultural con el argumento de cumplir con su responsabilidad de efectivizar el derecho a la cultura; así, pasa de relacionarse con derechohabientes a vincularse con beneficiarios; y . el mercado, en la lógica abiertamente neoliberal, encuentra más bienes y/o productos para diversificar su mercado (cultural).

Puesto que pensamos el Estado como entidad heterogénea, nos parecen pertinentes estudios específicos de los procesos culturales en los que tanto el poder estatal, como la ciudadanía, intervienen e interactúan. El Estado, lo mismo que la sociedad y la política, se ve

---

En este sentido, los proyectos de turismo cultural y el estímulo a las empresas culturales impulsados por las políticas culturales contemporáneas se muestran interesadas en que creadores, productores y portadores mercantilen su cultura (conocimientos, bienes, valores, prácticas).

Entendemos éste según la definición de Isunza y Hevia ( ): “institución dedicada a la administración de los asuntos públicos y a la gestión del poder basado en el pacto social constitucional (elaboración y gestión del presupuesto, monopolio de la violencia legítima, elaboración y aplicación del marco normativo codificado en las diversas leyes secundarias, etcétera). El estado se compone de la administración (los aparatos ejecutivos: la burocracia), de los órganos estrictamente gubernamentales (el poder ejecutivo), los cuerpos de administración de justicia (el poder judicial) y los depositarios temporales de la soberanía popular para la elaboración de normas generales (el poder legislativo). El principal medio que dota de coherencia a los asuntos estatales es el poder (Habermas) (Isunza y Hevia, : ).

influenciado por proyectos políticos vehiculados por agentes sociales y estatales, quienes en su pretensión por posicionar su visión/acción dentro del aparato estatal ordenador de la dinámica social moderna, escenifican pugnas por la hegemonía del decurso de la vida social, política y económica.

En el caso mexicano, el Estado entidad en permanente redefinición históricamente ha intervenido en el curso simbólico de la sociedad nacional; su injerencia ha sido tal, que la vida cultural, los procesos y las políticas culturales, son sensibles a los cambios sufridos en la esfera estatal. Esto es notorio en nuestro estudio, en el que el Estado hace parte del éxito alcanzado por la empresa revitalizadora de prácticas culturales populares y tradicionales veracruzanas (del sur del estado de Veracruz, México).

Si bien este trabajo se centra en la intervención de la sociedad y del Estado en un proceso cultural particular (el *Movimiento Jaranero* de los últimos treinta años) dado en el contexto de la construcción democrática donde se vienen generando novedosos mecanismos de interrelación sociedad-Estado, reconocemos la necesidad de reflexionar permanentemente sobre las tensas dinámicas local-global de la cultura en el tiempo de la globalización neoliberal.

#### . USOS DE LA CULTURA HOY.

Hacia la primera mitad de los años ochenta, el futuro de la diversidad cultural se pensaba encaminado hacia la uniformidad; la globalización, se esperaba, desaparecería esas otras formas de *ser, estar y hacer* en el mundo, asentadas en la variedad de pueblos y culturas. La perspectiva de la homogeneización a escala transnacional se justificaba por el influjo de los medios de comunicación y la creciente centralidad de las industrias culturales en la vida cotidiana, así como por la fuerza de un mercado promotor inagotable de prácticas de consumo individualistas; todo ello en el contexto amplio del modelo de acumulación capitalista flexible.

Sin embargo, ni la “realización” de la aldea global *mduhaniara* ni la nueva división informática internacional del trabajo en la era de la información (Castells ) han agotado la vigencia de *las* culturas, de los particularismos culturales; más bien al contrario. El presente florecimiento de la diversidad se explica mediante la multiplicidad de políticas de la diferencia puestas en marcha tanto por los gobiernos como por los protagonistas de la singularidad (pueblos, comunidades, grupos); hoy la cultura es más un factor por medio el cual se

---

Para una lectura sobre las bases materiales y los componentes histórico-filosóficos y culturales de la flexibilidad posmoderna, revisar Harvey ( ).

instrumentan distintas demandas culturales, pero también sociales, económicas, políticas, que un patrimonio de la humanidad en riesgo de desaparecer.

Contra las expectativas de la homologación cultural queremos señalar el notorio auge de la diversidad cultural como un proyecto con base social y estatal (y económica); paradójicamente, éste tiene una explicación en la globalización, fenómeno considerado, alternadamente, como fuerza homogeneizadora y como impulsor de la interculturalidad. Si bien la presión globalizadora neoliberal ha traído efectos negativos para el Estado (Auman), también es cierto que la redefinición de éste ha implicado nuevas relaciones con la sociedad. En este sentido, el resurgimiento de expresiones culturales locales y regionales tiene lugar en el marco de la democratización del Estado, y de la sociedad. Esto, en cierta medida explica el florecimiento identitario ya que la democratización de la vida pública (un proceso con ritmos y grados variables) permitiría la generación de espacios de encuentro y participación entre comunidades culturales y el Estado en las *políticas culturales*.

En general, el movimiento de la política pública hacia la cultura estaría condicionado y/o contextualizado por tres grandes procesos combinados: la globalización, la emergencia de la sociedad de la información y, de manera significativa, la revaloración de la democracia. Como señala Maccioni (s/f), vivimos una apertura iniciada en los años ochenta, la cual

coincide con el auge de las teorías posestructuralistas, el debate internacional en torno al fin de la modernidad y el advenimiento de una era posmoderna, la crisis de la izquierda, el uso expandido del término sociedad civil y las reivindicaciones identitarias en la esfera pública, entre otras cuestiones que se asoman en el horizonte cultural de la época (Maccioni, s/f: ).

El desplazamiento de la consideración de la cultura hacia dominios antes presupuestos como exclusivos de los campos económico y/o político, se ha debido al fracaso de los proyectos de desarrollo y su instrumentación. García Canclini ( ) explica que desde el agotamiento de los modelos productivistas (“tanto keynesianos como marxistas”) en América Latina, ha crecido el interés por los aspectos culturales, los cuales ahora son tomados en cuenta por las visiones y acciones de organismos nacionales e internacionales ( Banco Mundial

---

Tampoco se desconocen situaciones de riesgo de distintas lenguas, culturas y sociedades, aún así, pensamos más en la diversidad que en la unilateralidad sociocultural resultante de la globalización.

Miller y Yúdice señalan que cultura y política se conectan en dos sentidos: a) El **estético**: en el que “la producción artística emerge de gente creativa y en el cual opera un criterio estético; es un campo de intereses y prácticas de historia y crítica cultural. En este mundo, la cultura es tomada como marcador de diferencias y similitudes en el gusto y el estatus de/entre grupos sociales”. Y b) El **antropológico**: en el que “la cultura se entiende como marca de cómo vivimos nuestras vidas, de los sentidos de lugar y de personas que nos humanizan ni como individuo ni como entidad enteramente universal, sino como fundamento de lengua, religión, costumbre, tiempo y espacio” (Miller y Yúdice : ).

M, Fondo Monetario Internacional (FMI); Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), otros) orientados al desarrollo.

Es patente que los problemas socioeconómicos irresueltos por los modelos económicos anteriores al periodo neoliberal, como por el propio neoliberalismo, buscan soluciones alternativas que incluyen también la cultura. Para el quehacer político y económico del Estado, la cultura es una dimensión que ha alcanzado el estatus de factor de desarrollo. Hoy, en los análisis multifactoriales y el diseño de las políticas de desarrollo, la cultura es un elemento tan relevante como cualquier otro (económico, social, político) (ver Sosnolski; Tovar; Osorio; Yúdice).

Por otro lado, en el presente la cultura también ha adquirido nuevas formas, significados y usos. Como se lee en Yúdice ( : ), en las relaciones entre política y cultura

El contenido de la cultura pierde importancia cuando la *utilidad de la demanda de la diferencia* como garantía cobra legitimidad. El resultado de ello es que la *política* tiene, por así decirlo, la carta de triunfo con respecto al contenido de la cultura.

Desde esta perspectiva la cultura deviene en recurso, en medio para un fin, de ello se desprende su uso instrumental por parte de grupos, poblaciones, comunidades, sectores sociales. Para éstos, la cultura es elemento a partir del cual se generan vínculos y negociaciones con el Estado.

Hoy que el mercado y los Estados nacionales tienden a la construcción de acuerdos y consensos amplios para el ordenamiento de las relaciones económicas, políticas y sociales, observamos la emergencia de una sociedad civil que también llega a protagonizar la gestión de intereses de índole meramente cultural, una sociedad que aporta ideas e instrumenta acciones para la redefinición de la agenda pública en general y cultural en particular; se trata de formas societales participativas dentro de políticas públicas.

Es tal el peso dado a la cultura en diseño y aplicación de políticas públicas, que organismos internacionales como el M y el FMI demandan que el factor cultural sea incorporado en los programas de desarrollo económico que esas entidades financian; buscando con ello potenciar la efectividad de la lucha contra la pobreza y la desigualdad (Sosnolski). Es en esta lógica que el Estado y la sociedad formulan innovadoras formas de arreglo y

---

“Es cada vez más frecuente la presencia del condicionante cultura en la consideración de incentivos para fortalecer el desarrollo económico y social de América Latina por parte de las instituciones bancarias, que no por ello han dejado de privilegiar los índices financieros en el diseño de políticas y normas prestatarias”, dice Sosnolski ( : ).

negociación, en las que el horizonte de desarrollo y democratización de las relaciones sociales aparecen como finalidad compartida.

En el contexto de una democracia de participación, tendríamos finalmente un proceso de construcción de relaciones no verticales dentro de las políticas culturales, lo que implicaría la gestación de novedosas formas de articulación entre la estructura político-económica y la acción colectiva de una sociedad civil organizada (en movimientos sociales, asociaciones civiles y cooperativas, entre otras formas) que interviene en la implementación de políticas que traducen sus intereses, necesidades, demandas.

Es en este sentido que puede considerarse el fenómeno cultural estudiado, cuyo éxito es resultado tanto de la acción cultural societal como de la estatal. A la vez, el *Movimiento Jaranero* ofrece un panorama sobre la democratización del campo de la política cultural en el país; también nos deja ver que las relaciones sociedad-Estado concentradas por distintos mecanismos de participación ciudadana asumen formas intrincadas a las que nos acercamos mediante herramientas de la antropología.

En lo que sigue, presentamos el fenómeno cultural en estudio (el *Movimiento Jaranero* revitalizador de prácticas culturales tradicionales y/o populares del sur de Veracruz), su ubicación espacio-temporal y sus formas actuales. Se trata de prácticas culturales de profundidad histórica considerable (tres siglos) en cuya recuperación, subrayamos, han intervenido agentes de la sociedad (sociales) y del Estado (estatales).

#### **. TIEMPO Y ESPACIO DEL SON Y EL FANDANGO JAROCHOS.**

Nuestro interés por conocer el desarrollo contemporáneo de las prácticas del son jarocho y el fandango, alrededor de las cuales se da el proceso cultural denominado *Movimiento Jaranero*, dentro del cual intervienen diferentes agentes culturales (individuales y colectivos: promotores culturales, creadores, asociaciones civiles, servidores públicos, instituciones oficiales) parte de dos hechos: . la creciente vitalidad que viene adquiriendo el *Movimiento* desde hace casi tres décadas, y . el que su auge actual está en relación al vínculo entre sociedad civil y Estado.

El *son jarocho* es un género musical tradicional y elemento de identidad de la región cultural Sotavento, la cual se extiende sobre porciones de los actuales estados de Veracruz,

---

Un tercer gran actor dentro de lo que se ha expuesto es el mercado. Este juega un papel central en relación con la cultura, ya sea que por medio de aquél la acción cultural realice sus intereses, o bien que condicione por su fuerza (capaz de agregar valor de cambio) a la cultura. Tenemos un triángulo con relaciones simultáneas y diferentes entre sus componentes: Estado-Mercado-Sociedad (Civil).

Oaxaca y Tabasco, en el sur de México (Delgado, 2007). El entorno social donde ésta música adquiere su sentido pleno es el fandango, fiesta comunitaria celebrada alrededor de una tarima, en la que el son jarocho y el baile son elementos sustantivos de su representación.

Se considera que el quehacer de recuperación y fortalecimiento del son y el fandango jarochos se inició hacia 1970, con la celebración en Tlacotalpan, Veracruz, del Primer Concurso Nacional de Jaraneros y Decimistas, pues se plasma allí la necesidad de revitalizar el son. Desde entonces, la movilización revitalizadora es impulsada por agentes de la sociedad y del Estado de los ámbitos local, regional y federal. En este proceso se han establecido interrelaciones exitosas entre individuos y organizaciones de la sociedad y representantes de instancias culturales estatales (interfaces socioestatales).

Pero aunque la recuperación del son jarocho es una empresa contemporánea, sus raíces históricas son profundas; incluso no ha sido agotada la discusión sobre su emergencia en el tiempo. El dato más confiable de la presencia de un son el chuchumbé que podría ser antecedente del género jarocho, proviene del siglo XVIII. Otra discusión, en apariencia menor, tiene que ver con las raíces culturales que integran el son y la fiesta del fandango: si bien se acepta que sus componentes provendrían de al menos tres vertientes española, africana e indígena, aún tiene vigencia lo referente a la densidad simbólica aportada por cada una de ellas en lo musical y festivo. La falta de acuerdo último sobre la ubicación temporal y el peso cultural de *las tres raíces* en el son, deja entrever la complejidad contenida en los fenómenos culturales de larga duración vigentes en el contexto de la globalización contemporánea.

Existe consenso, sin embargo, en el hecho de que son expresiones provenientes de una matriz cultural española a la cual se asociaron, en distinto tipo y grado, elementos árabes y africanos que se mezcló con las culturas indígenas asentadas en la actual región Sotavento. Bien como contacto o bien como choque cultural, las relaciones culturales entre las vertientes española e indígena (más los gustos árabes y africanos traídos por la primera) dieron pie a un dilatado proceso de mestizaje. Respecto a la música de sones de México, entre los que se ubica el son jarocho, se ha dicho que son elementos mestizos que alimentan el perfil identitario de las regiones culturales de la nación (Pérez Montfort, 2007).

---

Además de la interpretación del son y del baile de zapateado, otros elementos que integran la revitalización actual del son y el fandango, son la construcción de instrumentos (jaranas) y la composición lírica (décimas, cuartetos, quintetas, sextetas) de piezas dichas en los fandangos.

Acaso el consenso en torno a las tres raíces culturales de *lo jarocho*, tiene en el trabajo de Melgarejo Vivanco (2007) una vertiente que requiere re-evaluarse.

Si bien la historiografía de las prácticas musicales y festivas jarocho para el siglo veinte encuentra fuentes variadas (material periodístico, etno/musicológico, antropológico, comunicacional, visual), la de los siglos XVIII y XIX se concentra en dos fuentes principales: **a.** el celaje de la moral pública de la música y las fiestas populares llevado a cabo mediante decretos del Santo Oficio de la Inquisición y **b.** los relatos de viajeros por el Sotavento que fueron sensibles a la actividad cultural de sus pueblos.

Cabe señalar que nuevas investigaciones, al instrumentar enfoques teóricos novedosos (sobre historia de la cultura) y generar nuevos datos e interpretaciones, están vertebrando también diferentes acercamientos al pasado cultural de los distintos periodos históricos. Para el caso del Sotavento vemos aparecer reinterpretaciones centradas en la vida cotidiana y cultural que comienzan a crear una panorámica histórico-cultural inédita; en esto la atención prestada al son ha sido central, pues se ha erigido como tema que guía esas frescas miradas al pasado de las expresiones populares. Esas perspectivas históricas intentan presentarnos un son jarocho articulado a la vida cotidiana de los siglos pasados; se trata de intereses que en la medida de su profundización irán actualizando la información que hasta hoy se tiene de la cultura popular del jarocho.

#### **. JAROCHO: DE LO PEYORATIVO A LO POSITIVO DEL VOCABLO.**

En el periodo posterior a la Revolución mexicana, ilustra Aguirre eltrán, la conciencia racista en el país parecía desvanecerse, “y aún el vocablo raza tiende a desaparecer de la terminología oficial”, debido a la toma de conciencia del mestizaje que nos configura, a la aceptación de ser un país conformado por “una población híbrida” que hace inoperante el uso de tipologías raciales. Señala el autor que vocablos racializados como *jarocho* y *chino*, que definían mezclas “y que aún perduran en el léxico popular han sufrido una transformación semántica que refleja claramente la transformación social del país” (Aguirre eltrán, 2008: 10).

*Jarocho* fue el término que nombró a la población veracruzana, “mezcla del negro y el indio” (Aguirre eltrán, 2008: 10). El origen del vocablo deriva “del epíteto *jaro* que en la España musulmana se aplicaba al puerco montés, añadido de la terminación despectiva *cho*” (Ibídem: 10). Hacia el siglo XVIII, se “olvidó el sentido despectivo de la voz. Con la Independencia y la Reforma el calificativo tomó una acepción noble, y hoy en día la población

---

Ver Delgado, 2008 y Kohl, 2008.  
Ver Delgado (2008) y Alcántara (2008)

entera de Veracruz es titulada jarocho y el puerto de Veracruz es comúnmente llamado *puerto jarocho*' (Ibídem: ).

Melgarejo ( ) concuerda en que el vocablo incorporaría originalmente un sentido negativo, y agrega que se trata de una voz no ausente de controversias en Veracruz. "Los diccionarios, con ligereza no muy disculpable, pontifican: en algunas partes brusco e insolente, en México, campesino de Veracruz (Melgarejo, : - ). Precisamente, el *Diccionario breve de mexicanisms* de Gómez de Silva ( ) define jarocho/jarocho como "persona de modales bruscos y algo insolentes, que, igual que *fárola* mujer descarada, viene del árabe *jaruta* mujer charlatana (Gómez de Silva, : ).

En el mismo *Diccionario* leemos que la palabra nombra aquello "Perteneiente o relativo a Veracruz (municipio del estado de Veracruz)", además se refiere al "Nativo o habitante de Veracruz" (Ibídem: ). Esta obra parece ser la fuente de la que Melgarejo abrevó. Por otro lado, éste autor maneja la idea del jarocho como producto del mestizaje con preeminencia española: "Ciertamente, los jarochos fueron, predominantemente, campesinos, y en su más populosa ciudad, el puerto de Veracruz, era población urbana, formada teóricamente por españoles o sus descendientes, pero, en cuyo seno, también había el germen del futuro jarocho, aun cuando su proceso haya sido de nacionalización primero, de mestizaje después, y finalmente, de jaroquización." (Melgarejo, : ).

Melgarejo indica que jarocho deriva del término *jara*, nombre de "ciertas plantas cristáceas, y *jarilla* para otras de menor tamaño. Por el uso bélico, se dio el nombre a esas varas arrojadizas, y con las pequeñas prepararon las flechas." (Ibídem: ). La palabra jara en España se tomó como préstamo del árabe *xara*, "traducible por la planta, el vegetal, dominador numérico" (Ibídem: ) en regiones como Toledo y la cordillera Mariánica españolas. Luego de enumerar lugares españoles donde florecen jaras, abunda, "hay poblados con el nombre de Jara, y hasta un apellido." Estas jaras, "con muy aguzada punta endurecida por el fuego, eran armas arrojadizas también aquí en Mesoamérica" (Ibídem: - ).

Para efectos de nuestro estudio nos interesa subrayar el hecho de que el vocablo sufre una transformación positiva, pues de haber contenido una carga despectiva (ya Aguirre eltrán : ha dicho que "Los españoles al llamar jarochos a los mulatos pardos veracruzanos querían simplemente decirles puercos") ha pasado a representar una acepción noble. Hoy *lojarocho* concede singularidad, arraigo, pertenencia, identidad cultural.



En términos territoriales, por lo general se conoce como jarocho a los habitantes del estado de Veracruz, particularmente los asentados en la ciudad-puerto de Veracruz y en el sur de la entidad veracruzana en las regiones de la cuenca del Papaloapan, de los Tuxtlas, los Llanos, el corredor industrial y hasta la cuenca del río Coatzacoalcos, en las fronteras con los estados de Tabasco y Oaxaca. Pero debe señalarse que dentro de la entidad, este vocablo no aplica para los habitantes del centro y norte del estado; sin embargo, fuera del estado, se llama jarocho a todo originario de Veracruz.

### . TRAS EL CONOCIMIENTO DEL SON JAROCHO.

Thomas Stanford ( ) señala que la palabra son “es un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos”; pero agrega que si bien en el ámbito hispanohablante el uso del término “son” data cuando menos del siglo VI, no es sino hasta la segunda mitad del VII que se encuentra “una evidencia amplia de su uso corriente” (Stanford, : ).

Sobre su origen etimológico en Kohl ( ) leemos que el término *son* proviene del latín *sonus*, el término refiere “un ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música.” (Hierro citado por Sheehy , en Kohl, : - ). Con el paso del tiempo que el son llega a significar “una composición de música popularailable o un baile popular que se hace al compás de esta música.” (Sheehy , citado por Kohl, : ).

En su estudio, Randall Kohl ofrece la definición de son jarocho de Sheehy, quien lo precisa como “género músico-coreográfico original de la llanura costera de Veracruz” (Ibídem: ); si bien subraya la “base musical española” de ésta expresión, indica además que se le agregarían influencias africanas e indígenas americanas.

A partir de la caracterización del son jarocho elaborada por Sheehy ( ) y de “son genérico mexicano” realizada por Reuter ( ), ambas recuperadas por Kohl, organizamos el siguiente cuadro que nos permite ver la complementariedad entre la versión regional jarocho con la general o “genérica”.

**CUADRO I.  
CARACTERIZACIÓN DEL SON JAROCHO SEGÚN SHEEHY Y REUTER.**

<b>Sheehy ( )</b> Características del son jarocho	<b>Reuter ( )</b> Características del “son genérico mexicano”
“el término son se ha asociado con el cantar, el bailar y el tocar la música desde, por lo menos, el siglo VI”; “el cambio en el significado para referirse a un	son refiere principalmente a música profana”; “está estrechamente ligado al baile”; “tiende a mezclar versos cantados con secciones instrumentales”;

<p>género musical específico ocurrió en el Caribe y/o en el área del Golfo de México ”;  “la presentación del son implicaba la ejecución de cordófonos , especialmente el arpa y la guitarra”.</p>	<p>“tiene” letra compuesta de coplas que, primero, canta un solista y, luego, es repetido por un coro”;  “utiliza un tiempo elástico, o sea, la longitud temporal varía y no es predeterminada”;  “se interponen gritos y exclamación durante la presentación del son”;  “es principalmente música de ensamble”.</p>
--	--

Fuente: elaboración a partir de Kohl

Aurelio Tello ( ) considera que el son es “Acaso el género musical más rico de México y uno de los más representativos Es música profana, jamás interviene en ceremonias religiosas y está muy ligada al baile de tipo social o festivo” (Tello, : ). La diversidad dentro del género se asocia a sus regiones culturales de existencia, así, tenemos son huasteco, jarocho, guerrerense, oaxaqueño (llamado también sandunga), michoacano, jalisciense (interpretado por el mariachi) y la jarana yucateca (Ibídem).

Sobre la ubicación espacial de ésta música Stanford ( : ) enuncia que es “En la costa del Golfo de México alrededor del Puerto de Veracruz y al sur, con un área de influencia que se extiende hasta el estado de Tabasco y sube hacia las tierras altas hasta por ejemplo, Córdoba y Jalapa, en donde el tipo de son regional que se encuentra es el son jarocho .”. Hoy en día, se acepta que la ubicación territorial del son jarocho es la región cultural Sotavento. Aún más, la importante presencia adquirida hoy por el son jarocho en el medio rural y urbano es tal, que en éste se sostiene la existencia del Sotavento como región cultural.

Además de abundar sobre la región, Alfredo Delgado señala la función identificatoria del son para distintos pueblos indios. Sobre el Sotavento escribe: “conforme a las divisiones estatales del siglo I quedó restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue permeando parte de Oaxaca y Tabasco” (Delgado, : ). En tanto rasgo cultural e identitario de distintos grupos étnicos de la región, el son “se toca desde el Puerto de Veracruz hasta Huimanguillo, Tabasco, San Juan Guichicovi, Tuxtepec, Ixcatlán y Ojitlán, Oaxaca, y es un elemento de identidad de mestizos, nahuas, popolucas, mixes, mazatecos, zapotecos y

---

Instrumentos de cuerda; de éstos son las jaranas las que definen a los músicos del son jarocho, a quienes se denomina jaraneros; incluso nombran al movimiento de revitalización de son y fandango jarocho: el Movimiento Jaranero.

Abundando en su caracterización señala que “Con algunas excepciones, el son combina partes instrumentales con partes cantadas llamadas coplas, cuyas letras son de origen español, en su mayoría de contenido amoroso y con alta dosis de picardía e ingenio. Rara vez lo canta un músico solo; más bien suelen ser conjuntos de tres a siete músicos que se acompañan con instrumentos de cuerda y, en algunos, casos, percusiones ” (Ibíd.: ).

chinantecos. De hecho, el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al Sotavento como una región cultural.” (Ibídem: ).

Deben subrayarse dos asuntos derivados de la idea anterior: . la calidad de elemento identificador de la región Sotavento que Delgado concede al son jarocho, y . el hecho de que se practique por e identifique a distintos pueblos indios de esa región cultural, y no sólo a su vertiente más amplia y visible, la mestiza urbana. El son jarocho tendría así dos lógicas de acuerdo a sus bases socioculturales: la étnica indígena, en la que el son responde a ciclos rituales y comunitarios, y la mestiza rural y urbana, más dinámica, componente central del *Movimiento Jaranero* de revitalización del son y el fandango.

Respecto de la dotación instrumental de ésta música, queda claro que la base del son jarocho son las distintas jaranas: primera, segunda, tercera, la guitarra de son, jabalina o requinto, la leona; ésta última, informa Delgado, llamada de diferentes maneras por los distintos grupos étnicos de la región en la porción veracruzana del Sotavento. Estos instrumentos “tienen diversas afinaciones, las más conocidas son las llamadas por dos, por cuatro, variada y chinanteca” (Delgado, : ).

En cuanto a la dotación instrumental del son jarocho, Stanford ( : ) halla distintivo que, “entre los grupos regionales que emplean el arpa, la jarana o guitarra de golpe y el cuatro o vihuela”, los de son jarocho “no emplea n el violín”. Contrario a la aseveración, elaborada por varios estudiosos, sobre la inminente influencia africana en el son jarocho, éste autor descarta ésta última debido a que “a pesar de la presencia de grandes grupos negroides en la costa, yo mismo no puedo encontrar una evidencia específica para este efecto” (Ibídem: ).

En contrapunto con Stanford, Pérez Montfort ( ) dice que lo africano se plasma “en ciertos sones y asuntos musicales y coreográficos cercanos al fandango”. Ello lo prueba “desde el nombre mismo de *La amba* hasta las antifonías de *La Iguala*; pero sobre todo en los ritmos cruzados y en aquella dimensión mágica o si se quiere diabólica que se convoca

---

Otros elementos culturales que dan cuerpo al Sotavento serían la “Quema del año viejo, la Rama que también se celebra en la capital del estado, alapa, que no es parte de la región sotaventina, los Portalitos, el Carnaval, el complejo culebreros-hombres rayo, la agricultura, y gastronomía basada en tubérculos, el caldo de piedra, los santuarios (Otatilán y Catemaco), las danzas (la Malinche, las Mojigangas, los Negros, los Arrieros ) y varios elementos culturales más que son identitarios de varios sectores de las clases subalternas: pequeños propietarios, campesinos, colonos y obreros” (Delgado, : ).

ocona, vozarrona, burrona, totolona, tигра.

Esto es, entre los históricamente asentados en las sierras de San Martín y Santa Martha: nahuas, zoquepopolucas, mixes, mixes-popolucas, y entre los mazatecos inmigrados del estado colindante de Oaxaca y en general entre la diversidad mestiza de la región.

ocasionalmente durante la fiesta”. Aunque, matiza, la experiencia mágica asociada al fandango y las fiestas en general, “también comparte sus raíces con las venas paganas indígenas y españolas” (Pérez Montfort, : ).

Los argumentos a favor de establecer la vena africana como componente del son jarocho se centran en su elementoailable. Hoy en día, en la tarima reposa la prueba del filón africano del son y el fandango; su importante rol dentro de la práctica sonera y fandanguera da pie a la idea de que el son jarocho engloba además de la española e indígena, una vertiente africana. La tarima, vista como instrumento de percusión de origen africano, probaría la africanidad del son jarocho.

Rafael Figueroa indica que el son jarocho “tiene uno de sus fundamentos en los instrumentos de cuerda de la familia de las guitarras entre los que la jarana es reina indiscutible” (Figueroa, : ); también menciona la jarana mosquito, la “muy usual jarana tercera”, y ubica al “requinto o guitarra de son como el segundo instrumento en importancia” (Ibídem: ); además señala que el arpa, aunque es parte de la dotación de algunos grupos, “no tiene el carácter de imprescindible que algunos le han querido dar” (Ibídem: ). Aseveración distinta a la de Tello ( ) para quien el son jarocho tocado “en las tierras bajas del estado de Veracruz” se interpreta “fundamentalmente con un conjunto de arpa, jarana y requinto” (Tello, : ).

Entre los instrumentos de percusión además de la tarima que se toca zapateando, Figueroa también señala la quijada de burro como rasgo de algunas regiones del Sotavento y el pandero, que se usa en Tlacotalpan. Pero “Sin duda, la más importante participación percusiva es el zapateado en el que los bailadores se convierten en instrumentistas formando parte del intrincado tejido rítmico del son” (Ibídem: ). Este autor enumera otros instrumentos de reciente incorporación por agrupaciones contemporáneas de

---

El baile de zapateado se hace mediante percusiones sobre una tarima de proporciones variadas: unas tienen capacidad para un/a solo/a ejecutante, otras para más de cuatro o cinco parejas; sobre ella se ocupa el taconeo (uso del tacón del zapato), el pespunteo (uso de la punta del zapato) y el cepillado o barrido (arrastre de la suela completa del zapato). Cada sonailable indica el tipo, intensidad y cadencia del zapateo según su ritmo y estructura.

Moreno Rivas ( ) y Stanford ( ) la consideran parte de la dotación instrumental de las agrupaciones de son jarocho, pero no hacen alusión a que algunos conjuntos pueden incluirla o no. Sobre la dotación instrumental, hoy se habla de variantes regionales; la aceptación de diferencias regionales enriquece y complejiza la definición del son como género musical homogéneo en su instrumentación, lírica, timbre, *tempo* y estructura. Aunque algunos lo ven cercano a perder diversidad a cambio de su uniformidad, otros enfatizan sus variantes sub-regionales.

son jarocho: violín, marimbol, bajo acústico, piano, armónica y la hoja de naranjo. A ésta lista puede agregarse el cajón peruano ya incorporado por algunos grupos jarochos.

En su “breve resumen de la historia general del son jarocho, basado en su mayoría en la literatura existente desde la época colonial mexicana hasta la Revolución”, Kohl ( : ) apunta el año como la primera fecha históricamente confiable en que se tendría información sobre la existencia de un son en tierra veracruzana.

Se trata de “un son titulado Chuchumbé” traído por pasajeros y marineros en “un barco europeo que llegó al puerto de Veracruz en ese año después de haber pasado por la isla de Cuba” (Kohl, : ). Delgado coincide con lo anterior, pero agrega, “no podemos afirmar que el chuchumbé sea un son jarocho, ya que los documentos coloniales nos hablan de que se prohibió en toda la Nueva España, sin precisar si se trataba específicamente de un son jarocho” (Delgado, : ). Sería apenas el atisbo de la censura ejercida por la iglesia católica sobre un tipo de pieza lírico-musical-bailable popular que representaba un acto contrario a la moral pública impuesta; así, dicho son podría entenderse como elemento de resistencia. Mas como indica Kohl, debe destacarse que se trata ya de un son en México, y sobre todo en Veracruz.

Alfredo Delgado señala también la importancia identitaria de éste género para la conformación de la región sotaventina, afirma que el son jarocho es “uno de los elementos culturales que indiscutiblemente identifica al Sotavento como una región”. Más allá de las variantes musicales que asume a lo largo de las sub-regiones sotaventinas, esta música “se toca (o se tocaba) en todo el sur de Veracruz y en regiones vecinas de los estados de Tabasco y Oaxaca que culturalmente aún forman parte del Sotavento” (Ibídem: ).

---

Con la revitalización del son impulsado por el *Movimiento* este ha sido uno de los instrumentos que más presencia han ganado en las agrupaciones soneras; en la zona sur veracruzana (Minatitlán, Coatzacoalcos, Jáltipan, Cosoleacaque) e incluso en Tabasco (cuyo único grupo era el juvenil *Son y Tangué*), hay grupos que incluyen el marimbol entre sus instrumentos (adoptado/adaptado sobre todo entre conjuntos juveniles). Su inserción dentro de las agrupaciones se debe en gran medida a Octavio Rebolledo K. y a Leopoldo Novoa M.

De hecho, Delgado indica que: “es un lugar común hablar de prohibición del son del chuchumbé por parte del Santo Oficio en ( ) como uno de los hitos que marcan el son jarocho” ( : ).

Hoy en día, la idea del son como elemento de resistencia cultural no es extraña: en el IV Seminario-campamento *El son jarocho y la cultura popular* organizado por el CIDSJ *Los Córdites AC*, del al de marzo de , como parte del espacio académico de conocimiento del son, se programó la plática sobre “*El Son Jarocho en los siglos de resistencia*”. En el III Seminario, del al de abril del año , se presentó la conferencia *El Son Jarocho en las comunidades afroestizas del Río Tesehoacan. Identidad, Resistencia y Cohesión en torno a la tradición cultural*. En torno al son jarocho hay una tendencia que lo considera fenómeno de resistencia cultural histórica frente a fuerzas culturales no locales-regionales.

También concede importancia a su índole de expresión comunitaria, pues la música de jarana ha estado ligada a las “festividades y celebraciones de importancia en la vida de los habitantes del Sotavento”, acompaña o acompañaba “sepelios, nacimientos, bautizos, bodas, mayordomías, veladas de imágenes religiosas y otros actos trascendentes, además de alegrar la vida cotidiana” (Ibídem: ). Situar su uso social, le da al son un relieve particular que nos permite apreciar su articulación contemporánea a lógicas, tiempos y espacios comunitarios dentro de los diversos grupos indígenas y mestizos rurales de la zona. En esta perspectiva, el son jarocho es elemento cultural integral e integrado a las culturas de esos distintos grupos asentados en el Sotavento, una práctica en relación simbiótica con la vida comunitaria.

Pero el son jarocho no sólo tiene lugar dentro de lógicas comunitarias. Recientemente, éste no sólo ha ampliado su presencia dentro de su área original entre las distintas comunidades tradicionales y modernas, rurales y urbanas sotaventinas , también ha tomado asiento más allá de las fronteras regionales e incluso nacionales, en donde su sentido histórico y cultural experimenta transformaciones. Es notorio que la expansión del son mediante el *Movimiento Jaranero* trae aparejada la emergencia de nuevos sentidos, valores, músicos, públicos, espacios, gestores y protagonistas.

Aunque, como vemos, el son jarocho está presente de forma integral en rituales, tiempos y espacios comunitarios indígenas del Sotavento, la vertiente más visible de esta manifestación es la mestiza, en sus variantes rural (reivindicada como la tradicional) y urbana (marcadamente juvenil y experimental). Ésta es la que ha llevado fuera de sus límites históricos y de sus contornos de sentido al son jarocho.

La importancia actual de ésta expresión para sotaventitos como para otros mexicanos e incluso extranjeros es tal que en torno a su desarrollo hoy se conforman dinámicas transnacionales. Estas sobre todo ocurren por las interrelaciones constantes entre (determinados) miembros de las comunidades fandangueras sotaventina y chicana del sur de los Estados Unidos. El vínculo entre éstas ha permitido celebrar con cierta continuidad en la ciudad de Los Ángeles, California, EEUU, un Encuentro de Jaraneros de California; además, la presencia a veces inmigración de fandangueros veracruzanos en aquella ciudad y región californiana se ha hecho común. Al revés, también se da la visita de chicanos en Veracruz para asistir a eventos relacionados con la *jarochidad* musical y festiva y para promover el son acá en México como en los EEUU.

Más allá de constatar el desenvolvimiento cultural jarocho, dentro de la región Sotavento como fuera incluso del país, lo que nos interesa resaltar es que su revitalización ha sido producto de mecanismos de coparticipación entre agentes de la sociedad y del Estado.

#### . LA FIESTAJAROCHA: EL *FANDANGO*.

“La expresión comunitaria del son jarocho explica Alfredo Delgado es el fandango, en él convergen músicos, bailadores y versadores; la música y el baile se improvisan alrededor de una tarima hecha de madera” (Delgado, : - ). En términos temporales, Delgado enuncia que, “Difícilmente podemos decir que los fandangos que se armaban durante la primera mitad del siglo VIII tuvieran todas las características que hoy conocemos en el son” ( : ).

Sobre esta fiesta jarocho Pérez Montfort indica que de las tres raíces que lo conforman, “la nota dominante del fandango es la hispana”. “Si bien el caudal medular del fandango es el andaluz, a su vez compuesto por un estrecho vínculo entre lo moro y lo castellano, el componente hispano del fandango es determinante” (Pérez Montfort, : ). Esta idea tiene sustento en el hecho de que “Su lenguaje por lo general es el español, su coreografía es muy similar a la de ciertos bailes peninsulares de los siglos VII y VIII, y un buen porcentaje de sus formas musicales y literarias pueden rastrearse hasta, por lo menos, la edad media europea” (Ibidem: ).

También nos informa de una “disputada paternidad” del vocablo fandango. El latín *fídianare* significa “tocar la lira” mientras que *fandh*, voz mandinga que se acompaña del despectivo *ango* quiere decir “fiesta donde se come”. El autor se inclina por el segundo origen etimológico, por la razón de que en referencias de los siglos VII y VIII “se mencionaba que el fandango era baile introducido en España por los que han estado en el reino de las Indias.” (Ibidem: ).

En su revisión del estado de la música popular española y el arte escénico del siglo VIII, Pérez Montfort ilustra sobre “la presencia indiscutible del fandango, la contradanza y el

---

Sobre la que se baila, percutiendo, el zapateado tradicional jarocho.

Pero sí puede decirse de éstos que hoy, más en el medio urbano que en el rural, es común la presencia de un público heterogéneo, no sotaventito, no veracruzano e inclusive no mexicano. De echo, en su recreación, rescate, promoción y difusión, tienen una participación protagónica promotores locales, regionales, nacionales y extranjeros; lo cual es de por sí un dato que trae de nuevo el debate sobre la tradición, sus tiempos y espacios, sus sentidos y formas.

Tello destaca la raíz española en la música de son, no en la fiesta, pero la música en este caso tiene su espacio natural en la festividad del fandango; nos dice el autor que el son “Conserva elementos de la música barroca europea mezclados con otros de procedencia española y africana” (Tello, : ).

minuet en entremeses, sainetes, y las llamadas mojigangas de teatro en los ambientes farandulescos madrileños” (Ibídem: ). Hacia la segunda mitad de esa centuria se habla de la existencia de fandangos en España y América. El primer caso lo ejemplifica la celebración de un sainete estrenado en , titulado *El fandango de candil*, escrito por Ramón de la Cruz Cano y Olmedilli; el segundo, la persecución en del mulato José Domingo Gaytarro, “acusado de polígamo y que se sabe algunas canciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero.” (Ibídem: ).

Si bien en España la valoración del fandango es positiva, pues se “aceptó plenamente y aportó sus normas características con toda la venia de las autoridades”, en América fue mal visto “por las autoridades eclesiásticas” debido a dos situaciones: a) atentaban contra la moral cristiana y b) “fueron recursos definitorios de los incipientes nacionalismos locales, a su vez motores ideológicos de muchas independencias” (Ibídem: ). Como se ve, ambas posibilidades expresaban rechazo del poder instituido. El fandango entonces fue valorado negativamente por el orden establecido, quien lo consideró un atentado contra la moral impuesta y eje de afinidades ideológicas nacionalistas y pro-independentistas: En todo caso, “para fines del siglo VIII el fandango era un algo bastante arraigado tanto en Europa como en América”.

Avanzado el siglo VIII, en España el fandango adquiere connotaciones precisas, ya que se denominó así a “una forma una especie de suite que pasaba del escenario a un espacio festivo muy vinculado al cante y al tablao flamencos”. En América, para ese mismo periodo, resultaba un “acontecimiento que además de fiesta, tendría la connotación de un relajó o de un berenjenal”, no bien aceptado por las autoridades (Ibídem: ).

Ese carácter negativo acompañará al fandango en México hasta el siglo I , tiempo durante el cual “tendrá una connotación un tanto despectiva” (Ibídem: ), incluso en algunos países antillanos y hasta Chile, indica Pérez Montfort, también concentrará esa valoración. Sin embargo, contrario al valor negativo generalizado, en Veracruz “será la fiesta jarocho de sonos, baile, versada y tarima por excelencia” (Ibídem: ).

---

Al respecto Delgado ( : ) puntualiza que se trata de un juicio de inquisición: “Quizá una de las noticias más antiguas que con toda seguridad se refiere al son jarocho en el Sotavento es la contenida en un juicio de inquisición fechado el de marzo de . Se trata de un expediente en contra de José Domingo Gaitarro, negro natural de Córdoba u Orizaba, a quien se acusa de bigamia”.

Puede derivarse de aquí la idea de esta expresión popular como simiente de la resistencia contra el poder establecido, hoy recuperada, como se señaló, por algunos proyectos de desarrollo del son.



Para los tiempos que corren, Delgado expresa que “No hay horario para hacer el fandango: puede ser de día, después de una boda o un bautizo, o en la noche, durante una fiesta patronal o una velación, para terminar con las luces de un nuevo día” (Delgado, : ). La duración de los fandangos es un punto relevante, puesto que la cantidad de energías que consume y por ello el nivel de exigencia física y de identificación/compromiso con el mismo, así como la frecuencia con que pueden celebrarse, lo define como un fenómeno singular entre las fiestas populares mexicanas. En este sentido, los fandangos que actualmente se escenifican entre la tarde-noche, pueden durar hasta el amanecer del día siguiente o incluso prolongarse durante más tiempo; además un fandango que inició en un sitio (una casa, un parque, etcétera) puede trasladarse a otro.

Cabe precisar que los fandangos del medio urbano tienen motivaciones, desarrollo, contextos, públicos y sentidos distintos a los “tradicionales” del medio rural, de profundo sentido comunitario e histórico. Fuera del territorio jarocho se llegan a apreciar fandangos diurnos ; su escenificación suele ocurrir en espacios institucionales como museos, galerías, escuelas, a la manera de presentaciones (el “son de escenario”) o bien acompañando exposiciones, presentaciones de productos culturales (libros, pintura, fotografía, etcétera), o bien en festivales musicales donde el jarocho es una muestra entre otros géneros; también se lo encuentra en lugares comerciales como cafeterías, bares, espacios culturales alternativos, bailes populares. En estos espacios su motivación puede ser festiva, comercial, de apoyo a causas sociales e incluso personales, etcétera.

---

Los fandangos masivos como los realizados en torno al *Encuentro Nacional de Jaranero y Decimistas* de Tlacotalpan, cada de enero, y de febrero, en el marco de las fiestas titulares a la virgen de La Candelaria, no sólo duran hasta el amanecer sino hasta bien entrado el medio día posterior al de su inicio. Allí el fandango comienza en las primeras horas de los días y de febrero, luego de la larga presentación de grupos y decimistas que componen el Encuentro. Inclusive hay fandangos antes de estos días celebratorios de la santa patrona tlacotalpeña.

Se habla de que no hay hora preestablecida para los fandangos, que puede haberlos matutinos, diurnos y nocturnos. Al parecer, éstos últimos son los más frecuentes.

Como el organizado en enero de para apoyar la Otra Campaña del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el espacio teatral *La Silla*, ambos en alapa, Veracruz. Otro ejemplo en ésta vena de compromiso social, fueron los fandangos programados en distintos campamentos asentados en la avenida Reforma y el Zócalo de la ciudad de México como protesta por la falta de certidumbre en las elecciones federales del de julio de , protestas organizadas por la *Coalición Por el Bien de Todos* integrada por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), el Partido del Trabajo (PT) y Convergencia Democrática (CD). Como se ve, en el *MJ* no es extraña la manifestación de posicionamientos políticos públicos.

La reproducción creciente de fandangos y festivales o encuentros de jaraneros, han llevado a que se organicen fandangos para recaudar recursos económicos para celebrar encuentros o festivales más grandes. Ejemplo de esto es el fandango del de septiembre de , celebrado en el Patio Muñoz (espacio clave para el desarrollo del son y fandango en alapa), organizado, según se lee en el cartel de promoción del evento, por la

Tenemos entonces un fenómeno cultural complejo en sí mismo, pues como observamos, tiene lugar dentro de lógicas personales, sociales, políticas y comerciales. Al cabo, el son y el fandango amplían su presencia, su significado y sus públicos, diversifica su presencia en espacios, medios y contextos, de dentro y de fuera de su región, y en su expansión, se vincula con procesos de otros campos, como los económicos y sociopolíticos.

Aunque se trata de una fiesta donde se toca son, se dicen décimas y se zapatea sobre una tarima centro de la congregación celebratoria, los fandangos son distintos según el lugar donde se realice, el público convocado, la razón de celebrarlo, y según el grado de conocimiento o desconocimiento de esta fiesta por parte de sus audiencias. Puede haberlos poco concurridos o multitudinarios que rebasan la posibilidad de que se desarrolle de manera satisfactoria y deje conformes a los músicos, a quienes zapatean, versan, cantan y a los que sólo participan como público que se divierte en el evento. Pero mientras que puede haberlos sin decimistas, la presencia de músicos y bailadoras/es es imprescindible para celebrarlos.

Actualmente se habla de la celebración de un gran número de eventos de son jarocho *tradicional* y fandangos al año en el sur veracruzano y fuera del Sotavento. Muchos de los cuales son producto de la coparticipación entre promotores culturales civiles y estatales.

La dinámica en la que se encuentran las culturas populares y tradicionales obliga a preguntar Qué es un fandango tradicional, en que consiste éste, cuáles son sus características

Existen fandangos tradicionales y modernos (incluso cabe preguntarse por la viabilidad de esas nociones) Qué tanto la celebración de fandangos tienen una base social, comercial y estatal

En la actualidad se carece de estadísticas confiables que indiquen la cantidad de fandangos que se realizan anualmente y los sitios donde éstos tienen lugar, así como falta información sobre quiénes los organizan, cómo participan quienes los alientan, con qué apoyos se cuenta, con qué fines se realizan. En general parece improbable tener un control estadístico sobre la celebración de fandangos debido a la gran cantidad de éstos dentro y fuera del Sotavento y al hecho de que no todos se realizan con apoyo de instituciones que llevan un

---

A.C Procreadores, el IVEC y el H. ayuntamiento de Jalapa, y donde tocarían *Hojarsca* (grupo integrado sólo por mujeres) y *Toro de Limón*

En éste último sentido vale la pena revisar el trabajo de Kohl ( ).

De hecho corre la pregunta entre la comunidad jaranera virtual (en el grupo “Sonjarocho” administrado por Rafael Figueroa Hernández en la comunidad virtual *Yahooamigos* del Internet) de si la enunciación de décimas era común en los fandangos.

Sólo la Unidad Regional Acayucan (URA) de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) maneja cifras de grupos y realización de fandangos en la zona que cubre con su acción cultural ver Delgado, , ).

registro de la obra pública, dentro de la que llegan a asociarse dichas celebraciones; y es aún más improbable contar con datos sistemáticos sobre estas manifestaciones, porque el son y el fandango han ido retomando el carácter de expresión popular cotidiana, independiente de las instituciones oficiales.

Sin embargo, en Delgado encontramos un recuento general a partir del seguimiento y la documentación, que en torno al son y el fandango, realizan la Unidad Regional Acayucan (URA) de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), instancia desde la que ha participado dentro del *Movimiento Jaranero*

lo logrado hasta ahora es sorprendente: alrededor de grupos jaraneros reintegrados o nuevos, unos veinte encuentros soneros anuales importantes, decenas de discos y casetes, numerosos talleres comunitarios de zapateado y jarana y, literalmente, cientos de fandangos en más de medio centenar de municipios realizados en contextos ceremoniales o festivos, además de que hay varios grupos que se han presentado en el extranjero, en países como España, Estados Unidos, Venezuela, Colombia, olivia, Marruecos o Alemania (Delgado, : ).

En la revitalización del son jarocho, la intervención estatal mediante instituciones oficiales de cultura ha jugado un papel que debe ser tenido en cuenta. Se trata de una intervención en la cual se han venido abriendo mecanismos para la participación de la sociedad en tareas de gobierno, en particular dentro del ámbito cultural, esto es, en el campo de las políticas culturales.

Considerar la participación de la sociedad y el Estado en el florecimiento de la *jarochidad* permite plantear el carácter socioestatal de su impulso. En este sentido, puede señalarse que el servicio público de la cultura promueve la recuperación de las tradiciones musicales y festivas jarochas dentro y fuera de su territorio original. Se trata de un impulso caracterizado por ser *multinivel* (se da en los tres órdenes de gobierno), *multi-institucional* (participan distintas entidades

---

En entrevista con ADC ( / / ) se mencionaron los siguientes encuentros (no fandangos, que los hay en mayor cantidad dentro y fuera de la región) como fijos del MJ: los de Tlacotalpan, Minatitlán, Santiago Tuxtla, San Andrés Tuxtla, Playa Vicente, Acayucan, San Juan Evangelista, Sotepan, Jáltipan; y otros no fijos en El Aguacate, Santa Rosa Loma Larga, Chinameca, Cosoleacaque, Chacalapa, Sayula, Hidalgotitlán, Nuevo Ixcatlán, Comoapan, Catemaco, Hueyapan de Ocampo, en el estado de Veracruz. A éstos puede agregarse el Festival de Culhuacán en ciudad de México, con más de años de realizarse; evento al que asisten grupos, decimistas y bailadoras/es conocidos del sur.

Aquí podría agregarse que hay grupos que no sólo han ido, ocasionalmente, a alguna gira al extranjero, sino que anualmente tienen programadas presentaciones fuera del país. Lo cual no priva para la mayoría de los grupos existentes; sólo algunos pueden hacerlo (los que tienen contactos y/o vínculos dentro de instituciones de los gobiernos municipal, estatal y federal y con promotores en el extranjero, que pueden tener representantes artísticos, que cuentan, finalmente, con capitales social, económico, político).

estatales) y *multiagenial* (sociales, estatales, económicos; individuos, colectivos, músicos, grupos de son, servidores públicos, otros).

Una explicación suficiente de la expansión contemporánea de esas tradiciones jarochas debe considerar, además de los vínculos socioestatales, la migración de portadores de esos saberes y haceres culturales, desde el sur veracruzano hacia el resto del país y a los Estados Unidos. Así, la presencia actual del son y de fandangos fuera del histórico territorio jarocho se debe a la movilidad espacial de creadores y promotores. Otros factores del desarrollo de estas expresiones tienen que ver con la existencia de lógicas económicas a favor del desarrollo sustentable de la cultura jarocho representada por el *Movimiento Jaranero*

Por otra parte, lo jarocho al ser objeto predilecto de ciertos sectores del servicio cultural oficial ha adquirido presencia pública y mediática; para algunos grupos de son esto ha representado una posibilidad de acceder a recursos destinados al desarrollo cultural. El vínculo entre cultura jarocho (determinados creadores y promotores) y el Estado (CONACULTA, IVEC, URA-DGCP, municipios) da como resultado que el son, mediante el *MJ*, esté en auge.

Quienes se acercan al son y se suman a la movilización que lo revitaliza, encuentran en ello la posibilidad de entrar en contacto con una identidad cultural, pues toda acción social, que en este caso se trata de participación sociocultural, genera pertenencia, concede arraigo espacio-temporal. Como fuente de identidad, al son jarocho lo vemos hoy competir y/o compartir, sobre todo en espacios urbanos, con otras matrices de identificación juvenil.

Por otro lado, entre las nuevas generaciones de fandangueros rurales están presentes elementos culturales de la modernidad globalizada. Es observable que la juventud fandanguera

---

Kohl ( ) documenta un vínculo particular entre son jarocho y poder público: Respecto al uso político del son jarocho en el gobierno alemán (particularmente del son *La amba*), el autor habla de “la transformación del son jarocho que había utilizado en su historia letras subversivas- en otra herramienta del Estado... La imposición de elementos musicales específicos, tanto reales como simbólicos, por las autoridades sobre el público sigue una línea de pensamiento político similar a la imposición de líderes políticos y sindicales sobre los constituyentes” (Kohl : - ). El gobierno presidido por Adolfo Ruiz Cortines ( - ) también habría de utilizar políticamente el son jarocho.

Las *culturas juveniles*, fenómeno básicamente urbano en distintos países de Occidente, emergen luego de la Segunda Guerra Mundial; éstas refieren a formas de organización y expresión juveniles. En muchos casos éstas se asocian a patrones de juventud impuestos por las industrias culturales de la época, sobre todo por el cine, la música y los discos; el peso sustancial que en éstas tiene la música se refleja en la manera de nombrar a esas culturas a partir de corrientes musicales: *rocanderos*, *roqueros*, *gruncheros*, *metaleros*, etcétera; también las hay centradas en prácticas como el *graffiti*, el *pirching* o perforación. Hoy en día entre jóvenes ciudadanos conviven identidades cuyas cualidades espacio-temporales pueden ser tradicionales (por el ejemplo las vinculadas al son jarocho) o modernas. Se puede ser roquero y jaranero. En relación al son, en espacios urbanos tenemos términos compuestos que intentan dar cuenta de la diversidad recientemente reunida en torno a la jarochidad: *jarochilangos* (jaraneros del Distrito Federal), *xalaparochos* (de alapa), *jarochicanos* (de la comunidad chicana de Estados Unidos), *antroposones* (académicos de las humanidades incorporados al MJ).

del Sotavento, del medio rural y urbano, hacen uso de símbolos juveniles como el tatuaje, las perforaciones (o *pirching* perforaciones para incrustación de adornos con sentido estético y simbólico), gustan del rock, acceden a la telefonía celular y al Internet, sin perder su “identidad profunda” de jaraneros, fandangueros, jarocho. Entre ellos es legítimo el afán de acceder a opciones como viajar, estudiar, vivir y trabajar en otros sitios distintos a su medio de origen. Y el ser jaranero se convierte en una de las vías para materializar a esas opciones.

Para éstas generaciones el son, el *Movimiento Jaranero*, al ser una ventana de la vida cosmopolita, adquiere la calidad de vía para acceder a experiencias extra-comunitarias y extra-regionales, ya que los casos de creadores y grupos exitosos se convierten en modelos a seguir para lograr reconocimiento social, ampliar y concretar opciones artístico-laborales; ser fandanguero, o más aún, vivir *para* y *del* son, concede distinción, acceso a bienes materiales, movilidad social y espacial, ampliación de los capitales social, cultural, político y económico.

Esto nos indica que, de alguna manera, hay grupos, músicos y promotores reconocidos del *Movimiento* que se han convertido en “embajadores” de la cultura popular sotaventina, en particular del son y fandango; por tanto hacen las veces de bisagra entre el interior y el exterior comunitario. De esa forma, cumplen una doble función frente a la revitalización: **a.** de representación de la cultura popular regional (promueven, difunden, rescatan, revitalizan) y **b.** de contención/prescripción de un “deber ser” jaranero o fandanguero que propaga específicas orientaciones del devenir del son, del fandango y del *MJ* en general.

Sin embargo, a pesar del crecimiento del son jarocho, de la mayor cantidad de recursos aplicados para la revitalización cultural, del mayor número de involucrados en esa empresa, de la expansión territorial de esta manifestación, de la multiplicación de sus públicos y sus creadores en ciertos espacios donde sólo recientemente se efectúan fandangos, éstos aún pueden llegar a resultar impulsos fallidos debido a que desempeñarlos con *propiedad* (“como se debe”) requiere del conocimiento de su gramática por parte de los concurrentes al fandango.

Y es que fandanguear demanda saber los cánones básicos de esa fiesta, según el tipo de participación que se realice: tocar los sones en las afinaciones que van alternando los fandangueros más avezados que lideran en un momento dado el fandango, saber zapatear y conocer los turnos para hacerlo, saber cambiar o mudar la danza o zapateo de acuerdo a la

---

De hecho algunos tienen familiares migrados al norte del país o a los Estados Unidos, así que la experiencia de migrar no sólo está planteada por la posibilidad de ser jaranero. Sin embargo, interesa señalar que el son jarocho puede verse como medio para salir de la comunidad, buscar apoyos institucionales, sociales y del mercado.

estructura de los sones, saber si se trata de sones de pareja o de montón (sólo entre mujeres), respetar el turno de zapateo de las parejas que se intercambian sobre la tarima a lo largo de un son, atender a la petición de cambio de pareja sobre la tarima, entre otros, son saberes útiles que llegan a hacer las veces de elementos de restricción/aceptación a la comunidad fandanguera para el buen desempeño de un fandango.

Los procesos de des/reterritorialización del fandango, generan tensiones al interior de la comunidad fandanguera compuesta tanto por sotaventitos como por nuevos fandangueros urbanos no veracruzanos e internacionales. Pero esos fenómenos culturales tampoco son nuevos, ya la historia registra desde siglos atrás dinámicas culturales de contacto, mezcla o hibridación, de adaptación y/o actualización. Son esas experiencias de contacto e intercambio cultural las que justifican que la continuidad cultural se encuentre en la transformación y no el aislamiento cultural, esto es, en la interculturalidad.

En realidad, hoy las prácticas culturales jarocho experimentan nuevos contextos, dentro de los que hacen las veces de variante de la diversidad cultural que expone su condición tradicional ante la modernidad acotada por la globalización neoliberal. En ese contexto, la *jaroquidad* demanda a sus seguidores el aprendizaje de los códigos fandangueros, mientras que paradójicamente, éstos se flexibilizan y llegan a experimentar ciertas transformaciones.

Por otra parte, las culturas tradicionales y populares en el marco de la globalización no son estructuras fácilmente *colonizables*, no necesariamente se ven expuestas en sentido negativo a ese proceso; por el contrario, pueden capitalizar opciones inherentes al mismo. Entre esas posibilidades encontramos la elaboración de demandas por el reconocimiento de la diferencia con base en los derechos culturales, la presencia en escenarios extralocales y extranacionales de manifestaciones culturales locales, la documentación de los particularismos y de la diversidad cultural con nuevas tecnologías audiovisuales digitales, la incorporación de bienes culturales en circuitos comerciales, informáticos y comunicacionales.

En el caso del son jarocho tenemos que su florecimiento lo ha llevado a desbordar sus límites territoriales y sus parámetros culturales originales; como cualquier otra manifestación cultural histórica incorporada en el proceso de globalización, éste se convierte en expresión

---

estas se dan más bien en los que podrían denominarse cánones fandangueros *externos*, esto es, en sus públicos, los espacios donde se celebran esas fiestas, las razones de celebrarlas, etcétera, y no tanto en lo básico de los mismos: sones, zapateado, lírica, instrumentación; esto es, en la *interioridad* de la práctica del fandango.

que atraviesa por procesos de adaptación y resignificación dentro de sus nuevos espacios y públicos, lo que de manera directa impacta sus sentidos y valores originales.

En su devenir contemporáneo, el son se ha (re)encontrado con géneros musicales hermanos como los de las naciones del Caribe; a partir de esos encuentros ha amplificado su tronco musical-cultural familiar histórico, ha derivado nuevas formas tímbricas, experimentado en su instrumentación, en su ritmo y ha explorado vetas sonoras; también se ha presentado y asentado en otros espacios y otros tiempos, ha dotado de identidad a otras poblaciones, ha aprendido a negociar con agentes de distinta naturaleza para continuarse vigente; se ha constituido, no sin tensión de por medio, en cultura que defiende su vigencia y su cualidad tradicional-histórica-popular en un mundo posmoderno.

#### . REVITALIZACIÓN CULTURAL MEDIANTE EL MOVIMIENTO JARANERO.

Anthony Allace ( ) define el fenómeno de revitalización de la cultura como acción colectiva concertada con el propósito de reducir una situación de crisis generalizada en el campo simbólico de una sociedad específica, se trata así de una

Acción acordada colectivamente para transformar un estado de confusión o crisis en el sistema de la realidad de una entidad social; el intento de reducir aquella tensión es un esfuerzo revitalizador; la colaboración de un número de personas en tal esfuerzo es llamado movimiento de revitalización ( Allace, : ).

Esta definición nos es significativa por dos razones: **a)** al aludir a un ejercicio comunicativo constructor de consenso, la revitalización incluirá mecanismos de deliberación para concertar la acción colectiva; además **b)** se trata de movilización colectiva dada a partir de intereses compartidos y en torno a los que se construye visiones y estrategias para enfrentar situaciones de crisis en el orden sociocultural. La revitalización requiere de una base social que comparta la intención de recuperar maneras propias de ser y estar en el mundo. En el caso que nos ocupa la vemos como empresa colectiva que deviene en acción política por la autoafirmación cultural con base en derechos (libertad de creación y expresión; afirmación de la particularidad en medio de la diversidad cultural e identitaria).

En lo empírico, la movilización a favor de la *jaranidad* es un proyecto colectivo de recuperación de prácticas musicales-bailables y festivas, centrales para la definición de la región

---

Para tener una visión de las bases históricas que componen la región cultural “Caribe afroandaluz” ver García de León ( y ), quien percibe una “sensación de parentesco” entre las expresiones líricas, musicales, bailables y festivas populares, de países como Venezuela, Colombia, Puerto Rico, Cuba y México.

Los textos consultados en otro idioma son traducción propia, excepto cuando se señale lo contrario.

e identidad cultural jarocho. Durante casi tres décadas, ante una situación de abandono en el que habían quedado las expresiones históricas tradicionales de *Lojarocho* en el sur del estado de Veracruz, un conjunto de promotores estatales y civiles han venido animando la recuperación de esas prácticas jarocho mediante la gestión de estrategias de revitalización cultural e identitaria.

Si bien la revitalización que entraña el *Movimiento* es notoria en las áreas sotaventinas de los estados de Oaxaca y Tabasco, se trata con mucho de un fenómeno veracruzano. Es en las subregiones definidas como área de intervención de la Unidad Regional Acayucan (URA) de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA), donde hallamos una acción institucional constante a favor de la recuperación de esas prácticas identitarias de *los jarochos*. Intervención que en todo momento se acompañó del quehacer de promotores y creadores del Sotavento.

La explicación de la revitalización aquí ofrecida, recupera tanto el impulso societal como el que proviene de las instancias estatales, esto es, el compuesto que denominamos intervención socioestatal. La recuperación de la cultura tradicional y popular del sur de Veracruz ha sido un objetivo compartido que ha llevado a agentes de la sociedad y del Estado a vincularse, a coparticipar.

#### **. EL MOVIMIENTO JARANERO DESDE NUESTRA PERSPECTIVA.**

Definimos el *Movimiento Jaranero (MJ)* como

Mobilización cultural, iniciada hacia el fin de los años setenta del siglo veinte, compuesta con la participación de agentes sociales y estatales cuyo objetivo es revitalizar las manifestaciones culturales del son y el fandango jarocho, las cuales definen la región cultural Sotavento y la identidad cultural jarocho.

Mediante esta enunciación profundizamos sobre el proceso de recuperación y ampliación de las manifestaciones musical y festiva jarocho marcado por la intervención interrelacionada de agentes sociales (promotores culturales, creadores, académicos, intelectuales, grupos de son jarocho, asociaciones civiles) y estatales (servidores e instituciones públicas). El *Movimiento* entonces, configura un campo de disputa de proyectos políticos distintos, los cuales dejan su impronta sobre las prácticas que buscan “refuncionalizar”.

---

Más adelante se describen los proyectos políticos autoritario, neoliberal y democrático, como marco dentro del que se diseñan políticas culturales que definen estilos diferentes de desarrollo cultural.



Proponemos una explicación de la revitalización cultural distinta a la *culturalista* (que coloca en las propias culturas una especie de capacidad autónoma de permanencia o cambio; visión que ve a las culturas como entidades auto contenidas) y al *análisis de instituciones* (que elabora explicaciones sistémico-funcionales de la realidad). Siguiendo la perspectiva del análisis orientado al actor, se presenta una explicación de la complejidad sociocultural atendiendo a las interrelaciones entre agentes (que vehiculan y son vehiculados a la vez por diferentes proyectos políticos) diferenciados por su posición, social o estatal, y sus capitales, dentro del campo de la cultura.

Los agentes involucrados en este proceso son empíricamente heterogéneos: por su extracción económica (clases altas, medias, bajas), cultural (o étnica: mestizos, indígenas), espacial (rural, urbana), generacional (viejos, adultos, jóvenes, niños), de género (mujeres, hombres), por su naturaleza institucional (societales, estatales, económicos) entre otras; lo que nos habla de agentes empíricamente variables. Esas diferencias serían en cierta medida bases a partir de las cuales establecen interrelaciones de las que resultan acuerdos y conflictos.

La variabilidad de los agentes está presente incluso al interior mismo de los agentes societales y de los estatales. Por caso, los societales no necesariamente comparten las mismas visiones ni persiguen los mismos objetivos de desarrollo de la cultura jarocho y del *MJ*. El hecho de que la revitalización de la cultura popular sea una meta compartida, no anula las preguntas de qué, para qué y cómo revitalizar, entre sus promotores y creadores. Por otro lado, societal y estatal no son necesariamente entidades opuestas; entre ellas más bien se aprecian tanto confluencias como desacuerdos.

En todo caso consideramos que el *Movimiento Jarocho* es producto de la coparticipación; si bien se trata de una expresión popular de base social, en la cual creadores y promotores comunitarios juegan un papel fundamental para la continuidad y actual florecimiento de su cultura, no puede descartarse el rol que alrededor de la revitalización han tenido distintos agentes estatales (IVEC, CONACULTA, URA-DGCP mediante el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, el Pacmyc, gobiernos municipales).

---

ste se compondría de agentes sociales, políticos y económicos, los que para cada recorte metodológico de la realidad se tratará de agentes empíricos específicos. En la realidad abordada (el *MJ*) los grupos societales se componen de individuos y colectivos varios: creadores-promotores, grupos de son jarocho, asociaciones civiles; los agentes estatales son diferentes actores de la vida política: servidores públicos y instituciones de acción cultural de los tres órdenes de gobierno (sus programas, proyectos, planes, recursos, personal). El otro gran rubro de agentes económicos, aquí no considerado en estudio, se definen en general por ser entidades animadas por la lógica económica.

Por ello el *Movimiento* representa un proceso cultural complejo alentado por individuos y colectivos cualitativamente distintos, que nos indican que la sociedad civil como el Estado en la vida real se materializan en agentes complejos. La realidad observada nos muestra que los promotores societales llegan a adquirir la condición estatal al incorporarse a estructuras oficiales de cualquiera de sus tres órdenes de gobierno: municipal, estatal, federal.

Esas interrelaciones entre agentes societales y estatales que componen interfaces socioestatales se han incrementado a partir de las políticas culturales que desde los primeros años noventa han incorporado mecanismos de participación ciudadana. Es en torno al objetivo común de revitalizar la cultura jarocho que se han propiciado interfaces socioestatales protagonizadas por promotores y creadores de la sociedad y del Estado. A lo largo de casi treinta años, en la revitalización observamos el funcionamiento de una red de promotores culturales, algunos de los cuales describen trayectorias culturales centrales en el desarrollo actual del son.

#### **. SON Y FANDANGO ANTES DE LA EMPRESA REVITALIZADORA.**

Hacia el final de los años setenta en el sur de Veracruz el son y el fandango jarocho guardaban una condición marginal frente a expresiones musicales extra-regionales. La cualidad comunitaria de esas prácticas identitarias había perdido vigencia. Son y fandango se alojaban en la memoria de los viejos, habían casi desaparecido como práctica. Se trataba de manifestaciones culturales sin continuidad generacional. Esa ruptura generacional y comunitaria, implicaba que los sentidos y valores que esas prácticas comportan habían perdido actualidad, estaban siendo olvidados y orillados a su disolución; en todo caso, apenas se encontraban reminiscencias del son “tradicional”.

---

Es común que promotores y creadores societales se sumen durante algún tiempo a administraciones municipales, estatales y federales, desde las que apoyan el desarrollo del son y el fandango; luego de ciertos periodos suelen también volver a alentar su cultura desde su originaria base societal. Mientras gestionan la cultura desde puesto de gobierno, cuentan con el cobijo institucional y financiero estatal, lo que como veremos no es menor en la explicación del florecimiento o desarrollo actual del son jarocho.

Entre otros, así lo indican GGS, RFH y varios reportes de la URA durante los años noventa. Esta consideración la encontramos también en otra época: Kohl ( ), en su revisión del periodo - expone también la poca relevancia social (que no política) del son jarocho en el medio periodístico de alapa y Veracruz. El autor señala la importancia dada por el presidente Miguel Alemán Valdés al son *La amba* (el “Segundo himno nacional” o el “himno veracruzano”) durante su campaña presidencial y luego durante su gobierno; sin embargo su estudio histórico saca en claro que al menos en el periodo abordado, el son jarocho tiene poca relevancia en la vida social y cultural veracruzana.

El discurso revitalizador base dice que el son y fandango “tradicionales” estaban próximos a su desaparición; pero se reconoce que existía un son jarocho “comercial”, peyorativamente llamado “son de

Gilberto Gutiérrez Silva (GGS), fundador y director del grupo *Mono lanco* (*M*), ofrece una explicación del desfallecimiento de aquella práctica: la fuerte presencia de otros géneros populares musicales bailables en la región jarocho, como la cumbia, que incorporaba el atractivo de bailarse mediante contacto físico. Otra explicación va en el sentido de que las generaciones jóvenes perdieron el orgullo por sus tradiciones, por su cultura de referencia, en cambio se hicieron consumidores de sentidos y valores culturales nuevos, ya no comunitarios sino modernos.

De carácter estructural, está la explicación que indica que el mundo rural mexicano había comenzado su decremento vía la migración a las ciudades, desde los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado; por tanto, el referente de modernidad, de vida cosmopolita, cada vez menos fueron las actividades “premodernas” ligadas al medio rural y más las realizadas en las ciudades (trabajo, educación, ocio, vida cotidiana, consumos) donde la vida cada vez más era determinada por el valor de cambio. Son décadas de emergencia y consolidación de los estereotipos nacionales latinoamericanos impulsados por las industrias culturales arraigados en las visiones que los medios de comunicación masiva ordenan, mediatizando así el sentido de pertenencia nacional. En México, Carlos Monsiváis es autor acucioso de la relación cultura/identidad-industrias culturales.

Cine, prensa, radio y televisión irán integrando y mediatizando la noción de *lo mexicano*, en el que la diversidad se subsume ante la instauración del estereotipo de la *mexicanidad* urbana, industrial, moderna. Con ello la diversidad asentada en la capital y en la provincia es subvalorada, ridiculizada, y en el mejor de los casos, cuando la provincia asoma en las

---

marisquería”, o en términos neutros “son de los jarochos de blanco” (pantalón, guayabera y botines blancos, paliacate rojo al cuello y sombrero de cuatro pedradas), tocado por conjuntos estereotipados que poco representaban la realidad del jarocho; se trataba de un son folclorizado, urbanizado, que en los años cuarenta del siglo veinte había sido adaptado a los cánones de la industria musical de la época (se habla por ejemplo del estilo Lino Chávez de interpretación del son jarocho). Para la misma época se reconoce la existencia del son estilizado acompañante de *ballet* folclóricos, desvinculado del sentido comunitario, al servicio de, o empleado por, cierta cultura oficial (*Tlen Huicani* de la Universidad Veracruzana es el grupo más mencionado en este caso). Frente a *é* son jarocho, El *MJ* se presenta como alternativa que reivindica el son “tradicional” frente a las “desviaciones” sufridas.

En lo que sigue, se adopta el uso de iniciales para identificar a los protagonistas individuales y colectivos del fenómeno jaranero. Ver en el Cuadro . *Red de Promotores del Son Jarocho* (pp. - ) a qué promotor corresponden las iniciales. El hecho de identificar con sus iniciales a los promotores de la red tiene una finalidad económica, esto es, para no escribir sus nombres completos ya que constantemente hemos de mencionar a varios de ellos. Por la misma razón utilizamos siglas cuando hablamos de instituciones.

Entrevista con GGS del de febrero de , Veracruz, Ver.

Para las relaciones entre medios de comunicación y estereotipos nacionales en América Latina ver Martin-arbero ( ), y cultura-mercado, García Canclini ( ), García Canclini y Piedras ( ).

En varios trabajos puede encontrarse esta interpretación; aquí proponemos Monsiváis ( ).

representaciones del medio urbano, estereotipada como lo rural-tradicional. A la imposición centralista del estereotipo nacional, de *lo mexicano* (moderno), corresponderá el confinamiento/desplazamiento y la distorsión de *lotradicional*.

Será en el ámbito regional veracruzano, ante el panorama de subsunción y enajenación de *lopropio*, frente a la modernidad hacia el final de años setenta, que comienza a establecerse un interés activo que fragua como movilización de recuperación de elementos centrales de la cultura jarocho; es en torno a ese objetivo que se vertebrará el proyecto revitalizador del son y el fandango. Esta empresa empieza a consolidarse a partir del primer Concurso Nacional de Jaraneros realizado en Talcotalpan, Veracruz, celebrado en a iniciativa de Radio Educación y de la casa de cultura de esa ciudad enclavada en la región cuenca de Papaloapan.

#### **. ELEMENTOS DE LA CULTURA JAROCHA REVITALIZADOS.**

La revitalización o desarrollo contemporáneo del son jarocho, conjugado en el *Movimiento Jaranero*, impulsada por miembros de la sociedad civil como creadores y promotores sotaventitos y otros allegados, así como por instituciones y autoridades de los gobiernos municipal, estatal y federal, ha consistido centralmente en la recuperación y re-cotidianización comunitaria de la música de son, el baile de zapateado, la construcción de instrumentos, la creación de versos y la celebración de la fiesta del fandango, elementos que en conjunto constituyen en buen grado la identidad jarocho. En este proceso encontramos las siguientes acciones clave para recuperar esas manifestaciones:

- . realización de *talleres* donde se transmite el conocimiento de los ejes constitutivos centrales de la práctica del son y el fandango jarocho (ejecución de sones, baile de zapateado, construcción de instrumentos del género laudería, elaboración de décimas y gramática del fandango);
- . celebración de fandangos o huapangos comunitarios, rurales y urbanos;
- . celebración de Encuentros y Festivales, y
- . organización de mesas de trabajo (sobre cultura popular), seminarios, publicación de productos culturales, realización de campamentos culturales, intercambio de experiencias y generación de espacios para acordar acciones consensuadas en torno a la recuperación de estas expresiones populares.
- . realización de giras de grupos de son, dentro y fuera de la región cultural Sotavento.

Para los promotores sociales y estatales, la transmisión de esos componentes de la *jaroquidad* ha tenido como objetivo formar *generaciones de relevo* que aseguren la continuidad la práctica del son y el fandango; por tanto el público de estos talleres, o de esta acción de enseñanza y/o transmisión del conocimiento y práctica de la cultura jarocho, se compone sobre todo de niños y jóvenes. En muchos fandangos y festivales de son jarocho actuales (como el anualmente celebrado Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan, los fandangos de ciudades como alapa y Veracruz, los festivales varios en el sur del estado de Veracruz, sobre todo en el llamado corredor industrial) la asistencia de niños y jóvenes egresados de los talleres de son jarocho es sobresaliente.

Los talleres han permitido que cada vez más personas posean el conocimiento suficiente del son (pero lo que *es* o *debe ser* el son, es algo que se cuestionan los propios miembros visibles de la comunidad fandanguera) para ejecutar éste y cumplir una participación colectiva que respete la gramática del fandango cada que se lo representa, dentro o fuera de espacios y lógicas comunitarios. De hecho, muchos nuevos jaraneros y/o fandangueros se formaron en los talleres y campamentos; esto acentúa la relevancia de los talleres para la continuación de la tradición.

El proceso de urbanización contemporáneo del son, la incorporación de nuevas generaciones a su práctica, la innovación que vive en lo musical el son, la masividad que hoy suscitan en las fiestas de fandango, y su inclusión en medios de comunicación (como el Internet) que potencian su conocimiento, hacen que la revitalización del son y el fandango aparezcan como una cultura, que reivindicada como tradicional y popular, se continúe en el tiempo y el espacio más allá de su territorio, de sus referentes, sentidos y formas originales.

---

En realidad, al interior de la comunidad fandanguera existes versiones opuestas respecto del *deber ser* del son, el fandango, o la tradición fandanguera en general. De hecho, hay cada vez más versiones al respecto, pues los propios creadores y promotores culturales se han avocado a recuperar en documentos y entre los abuelos, sones y bailes, así como las maneras de interpretarlos éstos, también están recuperando las maneras de elaborar instrumentos y formar instrumentaciones, etcétera. Encontramos al cabo, posturas de defensa a ultranza de “la tradición del son y el fandango”, posiciones puristas respecto de la tradición; pero hallamos igual visiones y acciones menos fundamentalistas frente a la tradición, que entienden que ésta debe respetarse pero también que es fuente de recreación. Discursivamente al menos, hay una opción entre *purismo e innovación* a cerca de lo que fue, es y debe ser hoy el son tradicional, entre los propios miembros de la comunidad fandanguera. Estas posturas llegan a verse instrumentadas también en el Estado, en las políticas culturales específicas en torno al son jarocho.

Por supuesto que también muchos que adquirieron esos conocimientos por la vía tradicional: de abuelos/padres a hijos; y/o de adultos a niños y jóvenes.

En este sentido, la ejecución del son y de creación de décimas además de aprenderlo en talleres también puede introducirse a su conocimiento mediante manuales de construcción de versos, de ejecución de sones (acompañamiento y requinto), de iniciación al zapateado, hay también compilados de versos tradicionales. Estas estrategias más que sustituir, amplían los canales de enculturación antes protagonizados por la institución familiar o por otras (maestros, ancianos).

Con ello, estas prácticas, en el marco de la globalización, se ven expuestas a situaciones interculturales, cuya repercusión es visible en las líricas, la composición e instrumentación, incluso en la fusión o hibridación meramente musical.

El fenómeno de encuentro intercultural, por otra parte, no es nuevo entre las culturas y las artes tradicionales, populares o de elite; la preocupación por el contacto cultural entre lo tradicional y lo moderno es un tema rancio para la ciencia social. Lo novedoso es el contexto tecnológico, político, cultural y económico en el que éstos ocurren, y en el que vemos ocurrir la multiplicación de agentes, mediaciones, contactos y diálogos *en* y *entre* las culturas.

#### **. ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO JARANERO: FUNDAMENTO DEL PROYECTO REVITALIZADOR.**

En la segunda mitad de los años sesenta mexicanos, muy relacionado con el movimiento estudiantil de 1968 y lo que ello representó/integró en tanto proceso democrático sociocultural y político, surgió una amplia movilización cultural urbana que reivindica lo popular; en ese fenómeno sobresale el papel jugado por la música como parte del ambiente cultural y como medio de expresión estética de intereses, acciones y proyectos al interior del devenir social, político y cultural de la época. No es equivocado decir que el movimiento estudiantil que enfrentó el sistema antidemocrático mexicano tuvo en la “música de protesta” o “canto nuevo” y el “folclor latinoamericano” un complemento expresivo y estético importante (Velasco, 2003).

En el ámbito de la vida cultural mexicana se potencia hacia finales aquella década una visión estético-cultural vinculada con ideas políticas de izquierda. La música jugará para las generaciones jóvenes de entonces un rol central, ya que por medio de ella van a sintetizarse visiones, a reflejarse situaciones sociales, a transmitirse valores y sentidos y se propondrán prácticas que van a definir social y políticamente a los integrantes del “movimiento alternativo

---

Ejemplos de casos que dinamizan el intercambio entre representantes del son y confieren complejidad al propio fenómeno cultural: el encuentro entre jaraneros rurales y urbanos, de raíz étnica indígena, mestiza y “afromestiza”; la representación de son y fandango en espacios sin memoria del mismo, donde operan como adaptación cultural; existencia de promotores que interactúan exitosamente con instituciones frente a otros sin esa conexión; promotores que pueden compartir la idea de revitalización más no los capitales para su mejor participación; la migración de jaraneros, bailadoras/es, fandangueros enfrentados a situaciones específicas para reproducir su cultura local-regional en escenarios nuevos; etcétera.

La música entonces fue medio artístico de expresión social. En esos años, la canción de protesta o de crítica social, recupera el lenguaje lírico-musical como vehículo de ideas sociales y políticas, cuyos antecedentes pueden verse en organizaciones de artistas de manifiesta postura política de izquierda. Véase Velasco (2003).

de música popular”, que indica Jorge H. Velasco, incorporó ideas críticas contra el sistema sociopolítico hegemónico.

Las manifestaciones estéticas (centradas en la música) operaron entonces como postura social alternativa a los mensajes enviados por las industrias culturales y los medios de comunicación al servicio del poder político y económico. Algo sobresaliente en ellas fue la consideración que hicieran de lo indígena, lo mexicano, lo tradicional y lo popular, elementos que operaron como ejes culturales a partir del cual generar acciones comprometidas, politizadas y desligadas del discurso nacionalista que en esa época es fuertemente cuestionado y en ese sentido comienza también a ser desmontado.

Las convicciones estéticas y sociales enarboladas por artistas y promotores culturales de la época llegaron a tomar forma de empresa política de recuperación de manifestaciones artísticas ligadas a sectores subalternos; en la práctica ello definió acciones de rescate de manifestaciones culturales indígenas así como de tradiciones musicales mestizas tales como el corrido y las distintas vertientes del son mexicano.

El carácter reivindicatorio de ese movimiento musical alternativo se opuso también a la mercantilización de las expresiones estéticas y culturales populares; posicionándose así, contrario al uso mercantilista que las industrias culturales hacen de los elementos simbólicos populares y tradicionales. El “movimiento alternativo” actuaba contra el hecho de que esas manifestaciones auténticas fueran enajenadas, resignificadas e incorporadas a un mercado cultural que asigna valor de cambio a los bienes y expresiones culturales históricos.

La movilización alternativa centrada en la música que reivindica expresiones populares, fue además una postura de rechazo a la lógica capitalista de vaciamiento de sentido y valor de

---

Este autor considera 1968 como año de origen de dicho “movimiento” cultural. Lo que da unidad a éste, es que sus integrantes (más allá de diferencias de clase, étnicas y culturales) “se han unido y se han identificado en torno a una serie de principios políticos e ideológicos, y por desarrollar una práctica musical diferente opuesta a la música mercantilizada”. “Asimismo, se identifican por apoyar y estar de lado de los grupos oprimidos, por tomar partido por aquellos que luchan por sus derechos y en general por conseguir un México más plural, libre, justo y democrático” (Velasco, 1998: 10). Visto así, se trata de un movimiento cultural y político, que, añadiríamos, tiene concreciones como políticas culturales.

Sintetizado éste como régimen autoritario en el que la simbiosis partido (único)-Estado gobierna (controla) mediante formas corporativas, la vida social y cultural, además de la meramente política y económica.

Este tipo de interés activo por acudir a las expresiones culturales y estéticas indígenas o étnicas nacionales como matriz cultural no sólo fue de las juventudes de izquierda cercanas o vinculadas al movimiento estudiantil de 1968; también las generaciones de jóvenes roqueros sobre todo en los años setenta buscaron en esas culturas sentidos y visiones del mundo, aunque sin la intención reivindicatoria de las primeras sino en un plan experimental (José Agustín Ramírez, 1998 y Ávila, 2000). La búsqueda en el pasado cultural por parte de creadores y de las políticas culturales, no es privativo de jóvenes mexicanos de los años sesenta en adelante; ya el caso del fenómeno artístico-cultural, propiamente pictórico del *muralismo mexicano*, expresa tanto un interés estético en el pasado cultural nacional cuanto una política estatal del ámbito cultural y artístico.

las prácticas culturales, cuyas lógicas histórico-comunitarias pierden o distorsionan su razón de ser al introducirse al mercado, donde el bien cultural pasa a ser bien económico; la cultura y/o lo cultural se realiza entonces económicamente como bien con valor agregado fundamentado en el carácter cultural de su origen.

Se trató al cabo de un movimiento opositor a las ideas establecidas en lo político, económico y sociocultural. Significó por ello una acción política de resistencia cultural, si por tal entendemos la organización que moviliza visiones y estrategias con sentido comunitario, social, cultural e identitario, que es reivindicatoria de un particular orden simbólico colectivo, de una identidad. Se tratará de luchas que toman la forma de procesos por la afirmación y reconocimiento de particulares prácticas culturales e identitarias que resisten a las amenazas de desarticulación impuestas por la penetración del capital en la vida cultural.

El antecedente del proceso cultural de recuperación de las manifestaciones musical y festiva de la comunidad jarocho, al que subyace una visión crítica, reivindicatoria y no nacionalista (distinta y opuesta al grandilocuente sentido patrimonialista estatal de lo nacional corporativizado, que sintetiza lo mexicano en el estereotipo del mariachi, el charro y la china poblana), debe ubicarse en el contexto del movimiento alternativo de la música popular en México.

#### . CONFLUENCIAS SOCIOESTATALES EN LA REVITALIZACIÓN QUE MEDIANTE EL MOVIMIENTO JARANERO VIVE EL SON JAROCHO.

El punto de partida de nuestro estudio es el periodo entre décadas setenta y ochenta del siglo veinte. Ello obedece al hecho de que el *Movimiento Jaranero* tiene unos de sus referentes de origen en el primer Concurso Nacional de Jaraneros, celebrado durante las fiestas titulares ( de enero, y de febrero) en honor a la virgen de La Candelaria, patrona de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz, en el año de . El Concurso (evento que en su tercera versión fue convertido en Encuentro) surgió a iniciativa de Radio Educación (órgano de difusión de la

---

Ciertamente, el sistema de producción capitalista desde la visión antropológica puede ser entendido como un proceso cultural; pero aquí queremos separar el dominio económico (capitalista) del cultural. Así, entendemos el primero como un sistema productivo instaurado a nivel global ubicado dentro del dominio económico, mientras al segundo lo consideramos una expresión histórica que define una región cultural animada por lógicas precapitalistas.

Esta conexión no es gratuita, el propio Velasco ( ) ubica el trabajo de *M* y la versada de Arcadio Hidalgo, como una de las formas contemporáneas en que ese movimiento alternativo se materializa.



Secretaría de Educación Pública -SEP) y de la casa de cultura de Tlacotalpan, cuya administración correspondía entonces al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Para los primeros años ochenta, el ya entonces Encuentro Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan será el referente de varios agentes culturales movilizados con el fin de conservar, rescatar, promover y difundir el son jarocho. Hacia la primera mitad de esa década, Juan Meléndez de la Cruz (JMdlC), promotor del son y director del grupo *Taxtero* de Minatitlán, acuña el término *Movimiento Jaranero* (Figueroa, 2008) para designar al proceso cultural revitalizador.

Aquellas acciones sociales y estatales de recuperación del son y fandango en la región sur de Veracruz, ocurrieron en el contexto estructural más amplio de la modernización en México, tiempo durante el cual, si bien de manera autoritaria, el Estado no dejó de intervenir en el desarrollo cultural del país. Enlistamos a continuación una serie de situaciones sociopolíticas que abonan a la explicación contextualizada del desarrollo cultural que encarna el *MJ*.

Los eventos enlistados muestran tanto un interés estatal por la atención a la cultura popular (puntos 1 y 2) como exponen iniciativas civiles a favor de desarrollar la cultura propia (puntos 3 y parcialmente el 4); otros, como el 5, vendría siendo condicionante estructural de la realidad social en su conjunto.

Los años ochenta mexicanos, relata Aguilar (2008), en particular los del sexenio 1982-1988, son los de la emergencia del gobierno por políticas públicas. Este vino a ser una forma de responder a la crisis financiera, productiva, económica, por tanto política y social, iniciada a finales del sexenio 1976-1982. Ante la crisis financiera de profundo endeudamiento estatal, el desmantelamiento del Estado autoritario y el gobierno por políticas públicas va a proponerse como alternativa gubernamental, normativa e institucional; esto a su vez se correspondió con la instauración en el país de prácticas económicas neoliberales. En consonancia con gobernar por políticas públicas el ejercicio gubernamental cada vez más implicará un ejercicio de calidad-racionalidad de las decisiones del gobierno (Aguilar, 2008).

---

Vale la pena revisar el trabajo de García Canclini y Safa (2000), en el cual relacionan procesos sociales, políticos y económicos con los propiamente culturales; su análisis va de la posrevolución mexicana (años treinta del siglo veinte) hasta el origen del neoliberalismo en México. En Tovar y de Teresa (2008) se documenta sobre el crecimiento institucional cultural a lo largo del México Independiente; allí se indica que de los años cuarenta del siglo pasado en adelante la relación cultura-Estado se ha intensificado hasta desembocar al final de los ochenta en la configuración de una nueva política cultural que se acompaña de transformaciones normativas e institucionales y de intenciones democrático-participativas.

. Durante la gira proselitista rumbo a la presidencia de la república, Miguel de la Madrid Hurtado, entonces candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), comienza a identificarse un nuevo discurso estatal de intervención cultural. En su paso por Tijuana, Baja California, a finales de 1968, De la Madrid expone sus ideas sobre la política cultural; entre éstas descuellan el interés por generar participación que involucre a individuos y grupos de las comunidades en su desarrollo cultural, con el fin mayor de difundir y fortalecer la identidad cultural mexicana (SEP, 1968).

En materia de cultura, el discurso de De la Madrid plantea un quehacer no monopolista de parte del Estado; considera que “La cultura sólo florece en la libertad. Sin embargo, las instituciones públicas no deben renunciar a su responsabilidad relacionada con el bienestar de la comunidad” (en SEP, 1968: 10). Rechaza la función dirigista del Estado aunque no desiste de su rol distribuidor de bienes y gestor de posibilidades de acceso a la cultura; se declara a favor del fomento, preservación y defensa del patrimonio cultural, y se previene, discursivamente al menos, de burocratizar y tutelar la creación cultural y sus contenidos (Ibídem: 10). Este objetivo en los años posteriores (los del sexenio 1968 - 1972) llegaría a tener un grado sustantivo de concreción mediante el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc), diseñado por Guillermo Bonfil.

. Hacia 1972, la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública (SEP) pasa a ser Dirección General de Culturas Populares (DGCP), la cual queda a cargo de Rodolfo Stavenhagen. Ello plantea la creación de un cuerpo legal, una institucionalidad y una estructura estatal moderna que concibe las manifestaciones culturales populares y tradicionales como bien público recuperado por la agenda de gobierno. Lo anterior encuentra eco en el discurso antropológico-político que pugna por el reconocimiento de la diversidad e impulsa la participación de los representantes de la pluralidad étnica/cultural nacional.

Entre finales de los años setenta y los primeros ochenta el discurso antropológico juega un papel significativo como recurso de la política cultural. Entonces la tesis del etnodesarrollo potencia teóricamente el papel activo de las etnias en su devenir. Muy ligado con esa visión se

---

En la tarea de gestionar mecanismos de participación ciudadana en el ámbito de las políticas culturales, sobresale el quehacer a favor de la autonomía y reivindicación de las culturas populares de Guillermo Bonfil. El pensamiento *bonfiliano* respecto del desarrollo cultural local y regional se materializará en la política de la cultura popular de los años noventa, sobre todo en el Pacmyc, que desde 1972 interviene las manifestaciones culturales comunitarias; se trata de un instrumento relevante en el crecimiento del son y el fandango jarocho.

encuentran los postulados sobre *lo propio y lo ajeno* y la teoría del *control cultural* de Guillermo Oñfil, que hacia la conclusión del octavo decenio fraguará en proyectos, programas y políticas culturales específicas. Aquí, relacionado con la antropología mexicana y algunos de sus antropólogos, encontramos trazos de un proyecto político democrático en el subsector cultura.

Como fue asentado, en 1997 se celebra en Tlacotalpan, Veracruz, el Primer Concurso Nacional de Jaraneros, que desde 1997 se realiza casi sin interrupción como Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas (sólo en 2000 -dice Graciela Ramírez - : s/p-, gestora clave desde Radio Educación, no se realizó el encuentro “debido al caos administrativo que vive la ciudad de México a causa de los sismos de septiembre de 1997 y el desconcierto de algunas instancias locales”). Si bien el encuentro fue iniciativa de una entidad estatal federal (Radio Educación-SEP), en su organización participaron agentes culturales del gobierno local (que “gestionó apoyos del municipio”), federales con presencia regional (el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA mediante la casa de cultura de Tlacotalpan) y el propio gobierno del estado de Veracruz (Ibídem).

Es de subrayar el origen estatal de esa celebración que a la postre resultó fundacional para la movilización cultural que poco después fue nombrada *Movimiento Jaranero*, esa iniciativa del orden federal involucró la participación no democrática, tal como se entiende ésta desde las políticas públicas del gobierno municipal y de algunos, y muy particulares, agentes

---

*Control cultural* es “el sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales. Estos son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales” (Oñfil 1997: 10). Hay elementos culturales *materiales*, de *organización*, de *conocimiento simbólico* y *emocional*. Estos se dinamizarán en los ámbitos propios y ajenos que determinan las opciones decisorias de aquellos elementos, dando pie a cuatro tipos de decisiones, propias y ajenas, sobre elementos culturales propios y ajenos: La *cultura autónoma* será aquella en la cual los elementos culturales propios obedecen a decisiones propias. La *cultura enajenada*, aún estando constituida por elementos culturales propios, experimenta decisiones ajenas sobre su funcionamiento. La *cultura apropiada*, refiere a elementos ajenos articulados por decisiones propias. La *cultura impuesta* conformada por elementos ajenos opera por decisiones igualmente ajenas.

Considerando que la representación de jaraneros estuvo acotada a unos pocos grupos locales, no queda claro qué es lo que dio carácter nacional a ese evento.

Esta frase deja entrever la dependencia de la empresa revitalizadora de la cultura jarocho con la política cultural estatal. La crisis del Estado en aquel 2000, impactará en el desarrollo cultural local-regional en el sentido de falta de recursos y cancelación o suspensión de eventos. Sin embargo, la no celebración del encuentro dejó entrever una acción revitalizadora de base societal que irá creciendo y consolidándose, hasta lograr, en conjunto con la política cultural estatal, el florecimiento de la *jaroquidad* (concentrada en el son jarocho y en el fandango).

“El concurso se transmitió en vivo por Radio Educación. Aunque el resultado no fue el esperado, el interés continuó y al año siguiente se organizó el Segundo Encuentro debió decir Concurso Nacional de Jaraneros, con el apoyo de las mismas instituciones, además de FONAPAS. Por su parte, Radio Educación invitó al INAH y a la Dirección General de Culturas Populares a participar con especialistas que fungieran como jurado. Asistieron Thomas Stanford, Irene Vázquez, Eraclio Zepeda, El Negro Ojeda y Antonio Cepeda”. (Ramírez 2000: s/p).

civiles. Se trata de una experiencia de revitalización cultural que concita desde el principio la coordinación de los tres órdenes de gobierno y cierta participación organizada verticalmente, es al cabo, celebración que no surge de una demanda social, sino de una decisión gubernamental.

El inicio de nuestro margen temporal de estudio ( ) se justifica en tanto que históricamente significa el origen de las interfaces socioestatales alrededor del rescate, difusión y promoción de la cultura jarocho materializada en el *MJ*. Sin embargo, en el nivel empírico, esta celebración también es considerada antecedente inmediato del *MJ* entre los fandangueros y la comunidad movilizada.

. Entre y , del encuentro entre el veterano jaranero Arcadio Hidalgo, los jóvenes Gilberto y José Ángel Gutiérrez y Juan Pascoe, surge en la ciudad de México el conjunto emblemático de la revitalización: *Arcadio Hidalgo y el grupo Mono lanca*, más adelante sólo denominado *Mono lanca*. Con este hecho, el *MJ* encuentra en GGS a su promotor más sobresaliente; éste ha sido exitoso al vincular su interés por recuperar su cultura de origen con la acción de las instituciones culturales. De esos vínculos entre la sociedad y el Estado propiciados por GGS (unas veces en calidad de promotor societal, otras como estatal) han surgido acciones societales y gubernamentales sobre el son y el fandango.

Sabemos del quehacer pionero de *M* en el ámbito del son jarocho gracias a la crónica de los inicios del grupo escrita por Juan Pascoe, quien escribe que en , ya fundado *M* , “por encargo” realizan un festival jarocho para Radio Educación. Vemos así que desde los tempranos ochenta los miembros del grupo se vinculan con el nuevo programa de difusión cultural de la Secretaría de Educación Pública (Pascoe, : - ). ste fue un hecho sustantivo para *M* y para la posterior movilización cultural, pues fue en esas giras artísticas para presentar son jarocho por varios estados de la república, propiciadas por el programa,

---

Graciela Ramírez recuerda que en el primer concurso de jaraneros participaron el *Conjunto Tlaxcalpan*, Antonio García de León y Andrés Alfonso, “entre otros” ( ). Pero no se trató de una participación tutelada desde la racionalidad y eficiencia democrática tal como es definida por las políticas públicas. Los mecanismos de participación de la nueva institucionalidad democrática en el ámbito de la política surgieron años después. La participación en los primeros encuentros jaraneros no consideraba la incidencia de los agentes civiles en la decisión, diseño e implementación de las políticas culturales; así, el concurso devenido en encuentro se generó de una decisión vertical, venida de fuera de la comunidad jaranera, en la que operó un criterio discrecional en torno a la aplicación de recursos, que tuvo lugar en un escenario protagonizado por un Estado autoritario que decidía unilateralmente su intervención y al que le era irrelevante la participación ciudadana.

ste músico-promotor, originario de la sub-región de los Tuxtlas, ha sido director del grupo *M* , ex-director del Departamento de Música Tradicional del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), y actual director de la asociación civil *El CaSca* ubicada en el puerto de Veracruz, recibió en la medalla Gonzalo Aguirre eltrán que entrega el gobierno del estado de Veracruz a ciudadanos destacados en el rubro de la creación y la promoción cultural. Según nota periodística, ese premio se trató de una decisión “tomada directamente por el gobernador del Estado Fidel Herrera, de una lista de cinco candidatos” (*Diario de alapa*, de agosto de ).

donde toman conciencia de la valía del son y de la necesidad de su recuperación, así en esos viajes el grupo además de madurar musicalmente, nutre la idea de revitalizar el son y el fandango.

La maduración del *MJ* también se asocia a un trabajo de base que reivindica la cultura propia; éste encuentra eco en cierto discurso antropológico de perfil democrático (en el discurso del etnodesarrollo y la lucha por reconocimiento de la pluralidad cultural y de los derechos culturales); esto ocurre durante el tiempo en que inician su asentamiento las lógicas de acción neoliberales, reflejadas desde entonces en las políticas culturales. Estas componen arenas donde agentes sociales, estatales y económicos pugnan por imponer sus proyectos.

En 1995, mediante un curso de capacitación a treinta y cinco promotores culturales indígenas de distintas etnias del sur veracruzano y de las vecinas de los estados de Oaxaca y Tabasco, arranca con carácter de “programa piloto” la acción cultural de la Unidad Regional Acayucan (URA), de la Dirección General de Culturas Populares, en el sur de Veracruz. Material de archivo de esa primera Unidad Regional de la DGCP en el país documenta el incipiente trabajo en relación con las prácticas de son y fandango jarocho y la progresiva centralidad que ese tema fue ganando hasta adquirir la calidad de elemento clave a partir del

---

Como se verá más adelante, no es un hecho aislado la incorporación de creadores y promotores a distintos programas estatales de cultura, ni es casualidad que el cobijo estatal haya potenciado al *MJ*. Un punto relevante de las interfaces socioestatales en torno al son jarocho ha sido la incorporación frecuente de promotores sociales a instituciones estatales de cultura. Un caso ejemplar es GGS, quien en entrevista con JMdlC rememora: “Me tocó crear el departamento de música tradicional que en realidad era de son jarocho”. “Allí me llevé a Veracruz, al IVEC, a nombre de tres personas viajábamos a la sierra, a los llanos, a México... entonces pudieron enriquecerse los músicos de *MJ* por él invitados al IVEC, musicalmente, mucho; qué gente andaba haciendo esas cosas: un día estábamos en Soteapan, otro en Otatitlán, otro en Tlalixcoyan, otro día en Nopalapan. Otro día en Córdoba y luego íbamos a México, nos íbamos a Querétaro. Entonces ellos pudieron consolidarse y el proyecto también.” (en Meléndez 2007: s/p).

ADC señala que los antecedentes de la Unidad “se remontan al año 1995, cuando el proyecto de etnolingüística de la entonces Coordinación de Cultura Popular, llevó a cabo el primer curso de formación de Técnicos Bilingües en Cultura Indígena en la ciudad de Acayucan, Ver. En este curso se capacitó a treinta y cinco jóvenes indígenas de las etnias nahua, mixe, zoque-popoluca y chontal. Estos Técnicos Bilingües o Promotores Culturales Bilingües (luego Promotores de Relaciones Públicas) junto con los Técnicos Especializados de formación universitaria, formaron la base original de trabajadores de la Unidad Regional Sur de Veracruz”. Engargolado / : “Memoria de Actividades - ”.

Distinto material de la URA, da cuenta del quehacer estatal en relación con el son y el fandango jarocho. El Engargolado / : “Alance y Perspectivas del Programa de Cultura Popular en el Sur de Veracruz, Acayucan”, recupera el reporte del antropólogo Alberto González Pintos, jefe de proyecto, que para plantear entre sus objetivos la realización de talleres de jarana: “Con motivo de la visita de Thomas Stanford a las comunidades de trabajo, se trazó un proyecto conjunto para la formación de siete talleres de jarana, en donde se enseñará la fabricación de ellas y a tocar dichos instrumentos; en ambas cosas habrá participación de músicos viejos existentes en las comunidades de la sierra de Santa Martha”; esto se contempló como parte del Proyecto de Etnomusicología Taller de Jarana. El Engargolado / , “Anteproyecto: Para el Programa de Desarrollo Cultural de los Grupos Bilingües en el Estado de Veracruz. ”, documenta que el Programa de trabajo para considera realizar una investigación sobre “la décima en relación al son jarocho”.

cual se define hoy la región cultural Sotavento, espacio sobre el que la práctica del son se reafirma como fuente de identidad cultural.

El “relevo generacional” que ha permitido continuidad en el tiempo y ampliación en el espacio de la *jaroquidad* es uno de los objetivos con mejores resultados del quehacer de la URA en lo que concierne a la revaloración y “refuncionalización” de las prácticas de son y fandango. En esto, también el Pacmyc, desde / , ha jugado un papel protagónico.

. De finales de los setenta data el vínculo de la entonces sociedad civil reducida y el Estado grande en torno a la revitalización cultural que hoy florece en el sur de Veracruz. Aunque al principio esas relaciones no concurren alrededor del objetivo compartido de recuperar el son jarocho (y no podría haberlo ya que entonces la administración gubernamental era discrecional, oculta y errática, además de que el rescate y promoción de son y fandango aún no devenían en “movimiento”) , al paso de los años la revitalizar las expresiones jarochas se convierte en proyecto socioestatal.

Conforme transcurre el tiempo esas interrelaciones van conformando una explicación fuerte en la recuperación de la tradición musical, dancística y festiva, y de la demás cultura popular del sur veracruzano. En los orígenes del *MJ* está la iniciativa federal de Radio Educación de celebrar el Concurso Nacional de Jaraneros; del lado civil tenemos el quehacer de *M* y sus vínculos con Radio Educación, en particular con el programa de difusión cultural de la Subsecretaría de Cultura de la SEP en los primeros años ochenta del siglo veinte, con la URA y con gobiernos municipales desde finales de los años ochenta, con el IVEC desde la fundación de éste en , y en adelante con el CONACULTA.

El contexto temporal de la emergencia de las acciones que más tarde se conforman en movimiento cultural, es también el del origen del desmantelamiento del Estado autoritario-

---

El actual Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA) define su acción regional con base en la expresión territorial, musical y festiva del son jarocho, por sobre cualquier otro elemento y/o práctica regional. En el engargolado / (“Memoria de Actividades - ”), respecto a la intervención de la URA en el desarrollo de la cultura popular de la región sur, observamos el salto cualitativo en la acción sobre el son jarocho; de su rescate en los ochenta se ha pasado, en los noventa, a su prospectiva: “En los hechos, ya no podemos hablar, en algunas áreas, del rescate de elementos culturales como las artesanías, la historia local o el son jarocho, puesto que a través de los Proyectos URSUVE y de acciones interinstitucionales, se les ha dado un fuerte impulso. Ahora es necesario situarnos en otro nivel de la problemática “El son jarocho, que casi desapareció hace algunos años, ahora enfrenta otro reto: enriquecer su repertorio, fomentar la creatividad de los trovadores y fortalecer los espacios de intercambio y difusión logrados ”. Ese documento destaca la importancia de la concertación en torno a la cultura entre y .

La generación de cuadros que garanticen la continuidad de la cultura popular en revitalización ha sido un objetivo general de la URA. Ante la desaparición de las formas tradicionales de enseñanza, los proyectos de acción cultural del Estado, en coparticipación con la acción societal, se avocan a crear “generaciones de relevo”.

Como idea y acción revitalizadora compartida entre la “comunidad” jarocho.

corporativo mexicano y el de su tránsito hacia la edificación de un Estado de corte neoliberal, que en un gesto de acción democrática, apuesta gobernar mediante políticas públicas como alternativa a la situación de crisis financiera, económica y política, marcado por el fin del desarrollo modernizador (Aguilar, 2007, 2008). El Estado al implementar políticas neoliberales va a priorizar al mercado como ordenador/regulador económico-productivo; se gobernará entonces, como señala Roberts (2007: 10), mediante un modelo gerencial, ya no burocrático.

El principio del fin del Estado autoritario, de inicios de los años ochenta, desencadena un proceso de reforma y/o redimensionamiento (de descentramiento de su calidad de agente hegemónico del desarrollo económico, político y social) que de cierta forma incidió sobre la construcción democrática asociada a la creciente visibilización de una sociedad civil participativa en la esfera pública y en ciertas tareas incumplidas por el gobierno.

Con el desmantelamiento del Estado emergido de la Revolución Mexicana (1910 - 1940) se da paso a la irrupción del modelo neoliberal en la política económica mexicana (cuyas características esenciales abandono de la vocación social del aparato estatal y orientación liberal del mercado como ordenador del devenir social se impondrán “salvajemente”); pero la emergencia del neoliberalismo encontrará sus contra relatos en movimientos sociales y un mayor peso de la sociedad civil en la esfera pública.

Durante los años setenta y ochenta mexicanos ganarán importancia formas populares de organización social y lucha política alternativas; diversas expresiones populares resistentes y/o contestatarias a las formas hegemónicas del poder instituido, autoritarias o neoliberales, de la época; éstas además jugarán un papel importante para el desarrollo del medio cultural, social y político. Frente a los fenómenos políticos y sociales de entonces, el rol desempeñado por intelectuales de las ciencias sociales será determinante; no es extraño ver en la conformación de organizaciones sociales ni en la dirigencia de movimientos sociales, la participación activa no sólo de universitarios sino de intelectuales críticos.

Nos es importante remarcar la participación de científicos sociales en las políticas públicas de los años ochenta. Dentro del campo de las culturas indígenas y populares es

---

El cual hacia 1940, con la fundación del Partido Revolucionario Nacional (PRN), “concilia” las distintas fuerzas revolucionarias, sienta las bases para la forja de un septuagenario orden político *sui generis* constituido como *continuum* partido casi único-Estado-invisibilidad de la sociedad (civil).

Zermeño (2007) e Isunza (2007) ofrecen una visión de la relación sociedad civil-Estado antes y durante la etapa de transformaciones en las esferas política, económica y social correspondiente al fin del Estado autoritario y de la implantación de las lógicas neoliberales-neoconservadoras en el aparato productivo, así como de sus consecuencias política y social. En Rosales (2007) se documentan casos de proyectos culturales de base societal que ejemplifican formas de organización y lucha popular desde la sociedad.

significativo ya que han sido determinantes en la definición del quehacer de las instituciones culturales mexicanas; incluso no es raro que intelectuales hayan dirigido algunas de estas políticas desde instituciones específicas.

En el campo de la cultura popular, sólo por citar un par de ejemplos, tenemos que Guillermo Bonfil funda el Museo Nacional de Culturas Populares (a principios de los ochenta) y luego crea el Pacmyc ( ) y Rodolfo Stavenhagen es el primer director de la Dirección General de Culturas Populares (dirigida por Bonfil hacia ). En estos términos son interesantes trayectorias de servicio público de académicos como Leonel Durán, Luis Garza A., Stefano Varese, a nivel federal. Antropólogos dentro de instituciones determinantes para el desarrollo de la cultura popular y del *MJ* son AChA (DGCP), ADC (URA-DGCP), Amparo Sevilla (DVR-CONACULTA), ROR (UR -DGCP, DVR-CONACULTA).

Tenemos entonces que el desarrollo cultural va ligado al papel de sus intelectuales y políticos; en el caso de la revitalización de la cultura popular del país, dicho desarrollo tiene que ver con el quehacer de humanistas que han accedido a instituciones que ordenan el devenir del subsector cultural mexicano; en particular el auge del *MJ* ha sido posible por la participación de varios antropólogos y sociólogos cuya incidencia en los niveles federal, estatal y municipal ha sido clave.

#### . VERTIENTES COMUNITARIA-TRADICIONAL Y URBANA-GLOBALES DEL SON JAROCHO.

*Grosso modo* puede hablarse de dos vertientes del son jarocho y de la situación global del fenómeno fandanguero. Por un lado, existe una *vertiente comunitaria tradicional*, la cual se caracteriza por conservar el sentido comunitario de las prácticas de son y fandango en los niveles local y regional; la lógica sociocultural de ésta obedece a la reproducción cíclica de ritos, fiestas y eventos comunitarios.

Del otro lado, existe una *vertiente urbana-global* de la práctica fandanguera que se distingue por su voluntad de incorporarse a los flujos y/o circuitos globales a partir de enfatizar la vigencia de su cualidad histórica, tradicional y popular. Además, ésta vertiente floreciente en el medio urbano recurre a tecnologías de registro y de comunicación para potenciar los alcances del son y el fandango fuera de su territorio original; también, su ampliación territorial está en conexión con el fenómeno mundial de la migración.

Es necesario precisar que esas vertientes fácticamente se desenvuelven de manera mucho más flexible de lo que su caracterización en el párrafo anterior les concede. En la



realidad, dicha diferenciación se ve cuestionada por dinámicas de interrelación entre lo tradicional y lo moderno, entre el medio rural y el urbano, por la interculturalidad.

En todo caso, es notorio que la segunda vertiente es más amplia que la comunitario-tradicional e inició su crecimiento tres décadas atrás. Desde entonces, cada vez más el son está presente en otros sitios no sotaventinos y no mexicanos . Entre otras, ciudades como alapa, Veracruz o México, son escenario de la emergencia de grupos de son, versadores, zapateadoras/es, lauderos y audiencias fandangueras, y de estudiosos del son. Fuera del país, Los Ángeles, California, EEUU, se revela como la ciudad no mexicana con el mayor número de grupos de son jarocho (al menos donde éstos se reúnen, en torno al Encuentro de Jaraneros de California) y se realizan más fandangos y festivales de esa música, así como donde se presentan más continuamente fandangueros veracruzanos.

El desarrollo del son y el fandango en estos nuevos territorios van generando que adquieran la calidad de elementos identitarios entre jóvenes xalapeños (*xalaparochos*), defeños (*jarochilangos*) y población de origen mexicano asentada en los Estados Unidos (*jarochicanos*).

Los procesos de revitalización, desterritorialización y reterritorialización de la cultura músico-festiva jarocho, además de haber concitado la presencia de mexicanos no sotaventinos, lo ha hecho también de extranjeros, quienes participan como creadores y promotores del son y el fandango. Hoy la movilidad de jarochos y chicanos en torno al son y el fandango es tal que se ha articulado una red trasnacional de músicos y promotores con impacto en lo local y regional e internacional (entre el Sotavento y California, EEUU) que dinamizan el auge del son tanto en la región jarocho como en la californiana.

### . JUVENTUD Y SON JAROCHO.

Más allá de indicar que la acción cultural estatal de la URA-DGCP desde los años ochenta se propuso configurar “generaciones de relevo” que garantizaran la continuación de las expresiones fandangueras, ante la gran cantidad de jóvenes incorporados al *MJ* es válido preguntarse Por qué convertirse en joven jaranero (músico del son jarocho), zapateador/a,

---

Desde décadas atrás el son jarocho recorre otros espacios más allá de la región histórica de origen. Son conocidos los grupos de jaraneros en puerto de Veracruz, oca del Río, alapa, Distrito Federal, que tienen como su centro de trabajo los restaurantes; son los llamados “jaraneros de blanco”, por ser una vestimenta que estereotipa al jarocho (imagen creada hacia los años cincuenta del siglo pasado). La construcción de dicho estereotipo obedecería a una especie de historia oficial del imaginario cultural veracruzano; ésta se asocia también a los balletes folclóricos que por lo regular presentan músicas regionales bailables, *estampas*, referenciales de los estados de la república mexicana.

decimista, laudero, fandanguero, promotor cultural de ésta práctica. Aquí proponemos algunas líneas de explicación del atractivo que representa el son jarocho para la juventud y para nuevos públicos que lo han acogido y se identifican con él:

a. *Da/Genera identidad* Es una práctica que cautiva a distintas generaciones, pero sobre todo a aquellos que se encuentran en una etapa de búsqueda de referentes propios, los jóvenes, a quienes concede sentido de pertenencia, les ofrece canales de expresión/comunicación y los dota de identidad a partir de una participación activa dentro del fenómeno fandanguero. En un mundo donde la velocidad del tiempo hace efímeras las vivencias espacio-temporales y en el que muchas experiencias culturales son artículo de consumo con fecha de caducidad, el son y el fandango jarocho cumplen la función de referente simbólico con fondo histórico “propio” (local, tradicional, veracruzano, mexicano) que ofrece integración, arraigo e identificación mediante su práctica. Se trata además de una celebración festiva que recupera el sentido de comunidad, de integración colectiva, mediante el que se construye un “nosotros”.

b. *Es económica* Reduciendo demasiado, puede decirse que para fandanguear sólo se necesita tocar y bailar el son jarocho. Conseguir los instrumentos para interpretar el son, se dice, no implica un gasto exagerado, pues éstos son económicos comparados con los costos de instrumentos musicales de fábrica (sobre todo eléctricos). Hoy, las jaranas son hechas por lauderos profesionales o aficionados, lo mismo que panderos, marimboles y quijadas de burro. Acaso el arpa (instrumento que no es común entre los grupos del *MJ*) sea el instrumento que representa mayor dificultad de construcción, además de que tiene un costo elevado.

---

Si atendemos a la idea de que el periodo juvenil es un tiempo de búsqueda, de autoidentificación y autonomía, entonces es válido pensar que las prácticas fandangueras operan como fuente identitaria y de experimentación.

Una polémica actual en el *MJ* actual gira en torno a la necesidad de que la revitalización incluya el conocimiento histórico y por regiones de estas prácticas.

Parece darse un fenómeno en el que a mayor posibilidad de reproducción de los elementos materiales e inmateriales de la cultura musical y festiva jarocho (vía métodos impresos y multiplicación de talleres) por parte de aficionados y de no jarocho familiares-territoriales, ocurre un desplazamiento de la centralidad de creadores y promotores que a lo largo del *MJ* aparecen “posicionados” como las “autoridades” dentro de la revitalización, de la comunidad fandanguera o del Movimiento. Ello desataría luchas simbólicas al interior del mismo por la legitimidad del “jarocho auténtico”, y lo que ello implica en cuanto a pertenencias e identidades culturales; y por tanto, en lo que ellos significa en cuanto a capitales simbólicos para demandar reconocimiento y apoyos estatales.

Es común la idea de lo económico de las jaranas, sin embargo, un comparativo con precios de instrumentos como guitarras y bajos eléctricos, muestra que hoy el mercado muchas veces ofrece líneas económicas de éstos a precios por debajo de los hechos a mano. El valor agregado de los instrumentos de música tradicional, parece ser su cualidad artesanal.

c. *Es un fenómeno cultural abierto* Nadie está impedido de participar en los fandangos, siempre que conozca y respete las reglas del mismo. No hay una limitación de clase, de género, étnica o generacional para ser jaranero. Al menos no existe una norma declarada que excluya la participación en el fenómeno cultural por razón alguna.

d. *Es relativamente sencillo ser fandanguero* Una jarana se puede transportar a cualquier lado debido a su tamaño y peso. Tocar ciertos sonos, zapatear, componer versos, incluso construir instrumentos, no exige conocimientos que lleven años de aprendizaje; además, pueden celebrarse fandangos en cualquier momento (pues éstos no necesariamente dependen del calendario religioso-festivo ni de una amplia concurrencia).

e. Es una opción más dentro del abanico de músicas contemporáneas para consumo de jóvenes como el rock, sus vertientes y derivados que permite diversificar el consumo, la adscripción cultural y las actividades recreativo-culturales.

f. El son si bien es una manifestación entendida como tradicional, también es materia estética (musical) flexible, una base a partir de la cual pueden desarrollarse proyectos musicales innovadores en lo lírico, instrumental, estructural, etcétera.

g. En un tiempo donde el volumen de mensajes y la velocidad de su circulación afectan el grado de asimilación de los mismos, tiempo en los que la certeza que concede el arraigo a una comunidad y a una visión de las cosas se ve cancelada por la instantaneidad de las experiencias de vigencia limitada, la identificación con ciertas expresiones tradicionales y populares, como el caso del son y el fandango jarocho, emergen como acto de defensa ante la colonización cultural, el multiculturalismo sin diálogo y las tendencias a la homogenización cultural asociadas a la globalización de la cultura. Frente a una posmodernidad cifrada por la velocidad, el cambio y la superficialidad de la experiencia, más que por inmersiones profundas, arraigos espacio-temporales y permanencias identitarias de larga duración, las culturas populares tradicionales o históricas ofrecen pertenencia e identidad, sin exigir adscripciones definitivas (excepto, quizás, para algunos), con posibilidad de entradas y salidas permanentes.

---

La demanda de respeto a la tradición es la única “regla” que circula informalmente en el MJ.

Los talleres y cursos para aprender estos saberes generalmente tiene una temporalidad de corto plazo; regularmente duran semanas o meses.

## . UM RALES DE PERTENENCIA AL MOVIMIENTO JARANERO: SER, HACER PARTICIPAR.

Existen distintos mecanismos para pertenecer o ser reconocido por/como parte de la comunidad fandanguera, o al menos parte del *MJ*. Hoy la diversa “comunidad jaranera” recurre a distinciones que proponen designaciones creativas para categorizar al conjunto de *neojarochos* o jarocho no “tradicionales” dentro del son. Si bien los tradicionales tienen como umbral de pertenencia el pasado familiar, regional y cultural (ser descendientes de jaraneros, ser del Sotavento): haber sido enculturados en la tradición del son y el fandango, los *neojarochos* (aprehendidos por neologismos como *jarochilangos*, *hippierochos*, *antroposones* Delgado, , *jarochicanos*, *xalaparochos* ) recurren a mecanismos de pertenencia a la comunidad fandanguera de nuevo cuño.

En todo caso, en la diversidad jarocho, cualquiera sea la condición histórica de sus participantes (tradicional o neojarocho), encontramos que prevalecen al menos tres discursos de pertenencia o inclusión a la comunidad fandanguera contemporánea ligada al *MJ* . Sin querer ser rígida en sus delimitaciones, se presentan tres tipos flexibles de discursos que reconocen la pertenencia de diferentes involucrados en el desarrollo del *MJ*:

### A. Pertenencia por descendencia familiar y territorial.

La cual se divide en dos formas, según sea el caso de sus portadores:

a) *Pertenencia por descendencia familiar* ; ésta es dada por el hecho de tener algún antepasado fandanguero: jaranero, bailarador/a, versador o laudero. Sobre todo las nuevas generaciones de la región Sotavento enfatizan este discurso de pertenencia “natural” a la tradición. El trabajo de éstos se da en las líneas de promoción y difusión del son, pero también en el del trabajo intelectual e histórico. En sí misma esta vertiente es diversa; incluso en algunos momentos llega a comportar un discurso excluyente, que entiende que la cultura propia estaría amenazada por la homogeneización cultural asociada a la globalización, la presencia de fandangueros no sotaventitos cuya visión sobre la cultura tradicional y popular es menos esencialista, la

---

Haber crecido y sido formado “naturalmente” en la práctica del son/fandango, lo que permite identificarse como jarocho.

Sobresale en este sentido el que uno de los integrantes más visibles del son jarocho no se auto identifique como parte del *MJ*, aunque sí como jaranero. Ello no quita sus aportes al son y a la promoción de éste y del fandango, vía celebración de talleres de jarana, requinto, zapateado, laudería y la organización de fandangos.

Este mecanismo no necesariamente enarbola el factor territorial como oferente de pertenencia cultural, tal como lo determina la descendencia familiar. Si se tienen familiares sotaventinos o jarocho, se puede ser reconocido como jarocho por parte de la comunidad, o se puede demandar dicho reconocimiento aunque se haya nacido fuera del Sotavento.

imposición de patrones culturales extra-regionales, la pérdida de fronteras culturales, las posibilidades de multi-identificación posmoderna.

b) *Pertenencia basada en el territorio* (ser del sur de Veracruz o en general del Sotavento) . Esta forma de adscripción e identificación cobra vigencia dentro y sobre todo fuera del territorio propiamente jarocho/sotaventino. En éste discurso los procesos globales no se consideran amenaza de disolución de la tradición en la que se habría sido socializado, sino potencial para su expansión; esto es notorio en el caso de los migrantes del Sotavento que portan su cultura, la llevan integrada como marco de referencia, origen y visión del mundo y la reproducen incluso fuera del país; es mediante ellos que el son experimenta procesos de desterritorialización y de reterritorialización.

*. Pertenencia por aprendizaje y promoción de la cultura jarocho:*

Esta se da, centralmente, a partir de aprender a tocar y promover el son, construir instrumentos, bailar o versificar. Muchos participantes no jarochos nacionales y extranjeros involucrados en la revitalización, obtuvieron membresía en el *Movimiento* debido a que aprendieron los distintos elementos del fandango. En esta vertiente, el trabajo cultural de base (rescate, promoción y/o difusión) es una importante vía que confiere pertenencia entre los no sotaventinos. También encontramos importantes promotores no creadores y mecenas que son reconocidos como agentes importantes dentro del *MJ*.

*C. El discurso de la auto-adscripción (pertenencia no hereditaria desterritorializada).*

Se trata de un discurso enarbolado por conjuntos de jóvenes sin raíces familiares, sociales, históricas y culturales jarocho, generalmente lo protagonizan jóvenes que desarrollan una participación importante como creadores y promotores sobre todo en espacios urbanos extra-sotaventinos. Aquí pueden entrar no veracruzanos e incluso no mexicanos . Se trata de una auto-adscripción que no busca la legitimidad del *min setream* jarocho ni de quienes componen la tradición comunitaria; el argumento que los mueve es la libertad de elegir, participar y expresarse por medio de la cultura con la que se identifican.

---

Este no necesariamente se apoya en el hecho de descender de familia fandanguera, sino en proceder en particular de la región cultural jarocho.

Se trataría de una categoría flexible que considera a muchos participantes cuya identidad central no es esencialista y única. Muchos de ésta línea pueden ir al son jarocho, pero también al rock u otra práctica/identidad gregaria musical contemporánea.

Lo que hoy conforma la *jaroquidad* entendida como una visión particular del mundo, una forma de vida comunitaria históricamente enraizada, vigente para distintas generaciones y personas, un conjunto de visiones y acciones colectivas, es un fenómeno dinámico y polisémico centrado en la ejecución musical del son jarocho y la celebración de la fiesta comunitaria del fandango. Con la revitalización de estas manifestaciones, llevada a cabo en el marco de políticas culturales vigentes que definen hoy al Sotavento como región cultural, vemos ampliarse espacialmente la *jaroquidad* no sólo en el estado de Veracruz, sino también en el de Oaxaca, e incluso en una pequeña porción tabasqueña.

Finalmente, que hoy el *MJ* represente una dinámica transnacional en parte se explica por la movilidad espacial e institucional de la red de promotores culturales del son jarocho. Si en lo local y regional el son encuentra un impulso sostenido al vincularse con instancias estatales del servicio cultural (URA-DGCP, CONACULTA, IVEC, ayuntamientos, otros), en lo internacional lo vemos insertarse en flujos globales (posibles tanto por el interés estatal de instituciones de acción cultural como por promotores que dan pie a la internacionalización del son, que lo incorporan a circuitos culturales internacionales), de los que obtiene recursos, generalmente mediante giras artísticas. Esos recursos hacen viables acciones culturales específicas: grabación de discos de la música jarocho, generación de proyectos comunitarios, continuidad de proyectos y consolidación de asociaciones civiles, producción de *souvenirs* alusivos a los grupos...

En el caso de la dinámicas transnacional del son dada entre promotores/creadores veracruzanos y chicanos de California, EEUU, existe intercambio cultural: mientras los sotaventitos aportan bienes, sentidos y valores culturales histórico-regionales, los chicanos aportan infraestructura, espacios, oportunidades para que mediante la difusión el son en aquél país, éste acceda a fuentes de ingreso económico mediante realización de giras artísticas.

#### **. SOCIEDAD, ESTADO, MERCADO: FUENTES DE IMPULSO DEL SON JAROCHO.**

Al principio de esta presentación colocamos los procesos culturales entre la democracia y la globalización, ahora procuramos ubicar las expresiones musicales y festivas jarocho en el contexto de las fuerzas sociales, políticas y económicas. En este sentido, la explicación del auge actual de esta expresión cultural debe considerar tres fuentes de impulso: la sociedad, el Estado y el mercado.

Son y fandango tienen una raíz *social* en la medida que se trata de prácticas culturales históricas de cohesión social que perviven en el conocimiento de los habitantes de la región Sotavento, en sus espacios rurales como urbanos, entre grupos étnicos y mestizos. Las estrategias que sus creadores y promotores desarrollan con el fin de recuperar el son y el fandango se justifican en el hecho de que esas expresiones les son cultural, social e incluso políticamente significativas.

Desde esa base societal se lleva a cabo una acción a favor de que los conocimientos culturales depositados en los abuelos continúen haciendo parte de la visión del mundo comunitario jarocho. Se trata de un conocimiento que habrá de compartirse, comunicarse e intercambiarse, mediante el que los veracruzanos del sur se identifican como miembros de la comunidad cultural jarocho. Hoy en día, en su intención revitalizadora los agentes llegan a agruparse en nuevas formas de organización como lo son las asociaciones civiles; ello les permite generar relaciones con autoridades e instancias estatales insertas dentro del proceso de construcción democrática. La actual comunidad fandanguera (creadores, promotores, grupos de son, asociaciones civiles) que alienta al *MJ* entra en relación con el Estado mediante mecanismos de participación ciudadana.

Acorde con las nuevas formas de asociacionismo alrededor de proyectos culturales, el *Movimiento Jaranero* mediante el que se da la revitalización de la tradición fandanguera veracruzana también puede encuadrarse dentro de explicaciones que hablan de la “onegización” de la cultura, como llama Yúdice ( ) al hecho de que las expresiones populares comunitarias se conviertan en proyectos culturales que formalizan su acción al constituirse en asociaciones civiles para la defensa de la cultura con base en los derechos.

Actualmente, hay asociaciones civiles, patronatos, grupos culturales y musicales, que promueven el son y fandango jarochos en la región histórica original y fuera de ella. Estas organizaciones impulsan estrategias para transmitir los rudimentos de esa música y fiesta, crean grupos y celebran fandangos, averiguan sobre sones y versos en desuso, participan en la realización de discos y documentales sobre el son y con la sociedad jarocho, algunos llevan el

---

El son jarocho no es el único caso de una cultura musical revitalizada con participación social y estatal, incluso mercantil. Existen otros casos latinoamericanos de recuperación de expresiones musicales que hacen las veces de los elementos centrales de identidades culturales. Un ejemplo es el *vallerato* colombiano, cuya recuperación durante las últimas décadas ocurre con intervención social, estatal y económica, otro es la reinsertión del son cubano en circuitos comerciales de rango internacional, mediante el proyecto comercial conocido como *Uera Vista Social Club*. En estos casos, si bien el Estado ha sido un agente que interviene en el proceso de reimpulso cultural, el papel jugado por el mercado ha sido central. Para la relación entre cultura y mercado vale la pena revisar De la Campa, ( ) y Pinho ( ).

son más allá de las fronteras nacionales; miembros de esas colectividades pueden pasar temporalmente a instancias estatales de cultura, desde donde continúan sus proyectos revitalizadores. Esas formas de asociación para el impulso de la cultura regional son frentes que desempeñan funciones de contención y prospección del deber ser jarocho, del que aparecen como depositarias y representantes.

Además de la fuente social, durante casi seis lustros, también se ha llevado a cabo una intervención *estatal* por el rescate, difusión y promoción de la cultura popular mediante políticas culturales variables en sus estrategias y capacidades. Desde aquí, la acción estatal en torno a la cultura refleja los vaivenes sexenales de los gobiernos federal, estatal y municipal.

En lo que toca al escenario actual cifrado por la construcción democrática, observamos un tipo de participación ciudadana instrumental en la gestión pública de la cultura; cada vez más observamos en materia de desarrollo cultural la emergencia de mecanismos de participación ciudadana: comités de dictamen de apoyos estatales a proyectos comunitarios (Pacmyc), de consulta ciudadana sobre el quehacer cultural estatal mediante Internet (Sistema de Información Cultural: SIC; páginas web de institutos y secretarías de cultura), comités ciudadanos de vigilancia de la administración cultural.

A juzgar más por los estilos que por intereses, las políticas públicas en materia de cultura son un campo de lucha donde se dan cita tres proyectos políticos. Detrás de los conceptos como *derechos* (culturales), *participación ciudadana*, *transparencia* o *rendición de cuentas* que operan en la administración de la cultura ocurre la disputa por la definición y aplicación de los mismos entre los proyectos políticos democrático, neoliberal y autoritario. En todo caso, la cultura no ha dejado de ser un área de interés estatal, lo que ha cambiado es la forma en que el Estado se relaciona con la misma, según la hegemonía que los proyectos políticos tengan sobre el aparato estatal en un momento dado.

Además de que la acción estatal ha incorporado la participación ciudadana en el desarrollo cultural y de la gestión societal de la cultura propia, también vemos en su intervención el interés por que la cultura adopte lógicas económicas que garanticen su continuidad. Al interés por el rescate, la promoción y difusión de tradiciones y manifestaciones populares, hoy se agrega la pretensión de que se constituyan proyectos culturales (económicamente) sustentables que disminuyan o cancelen la dependencia con los apoyos gubernamentales. La organización de empresas culturales auto sustentables locales y regionales que hagan viable la continuidad de las culturas populares es la vanguardia de la



política cultural. Así, el vínculo dependiente entre una comunidad cultural y las instituciones de cultura terminaría cuando la organización cultural frague en proyecto autosustentable, autofinanciable.

En este sentido cabe agregar que pocos son, si los hay, los grupos de son jarocho que están en vías de lograr esa autonomía, esto es, acabar con la dependencia de apoyos estatales; en realidad no parece sencillo que los grupos de son logren ser autosuficientes. Muchos de los conjuntos actuales, en su origen y posterior consolidación, han solicitado el apoyo estatal; si bien conforme éstos se fortalecen desestiman esos apoyos, pero está claro que en caso de que les vuelvan a ser necesarios pueden recurrir a ellos.

Por su parte, las fuerzas del *mercado* impactan en el desenvolvimiento de las culturas populares, y de la diversidad cultural, a partir de la incorporación de éstas en los espacios donde lo simbólico adquiere valor de cambio. Hoy es común observar expresiones populares fuera de sus espacios comunitarios de sentido e incorporadas a circuitos comerciales en calidad de bienes de consumo. Si en el pasado no lejano la cultura popular tenía relación cercana con el mercado mediante la apropiación de aquella por parte de las industrias culturales, en el presente el mercado está más cercano a la cultura popular cuando se habla del turismo cultural, cuando ciertas manifestaciones se impulsan como empresas culturales.

Desde la lógica mercantil, se puede pensar que ser jaranero, laudero, bailador/a, es una alternativa para vivir de lo que se hace y/o se promueve. Impartir talleres, grabar discos e insertarlos en circuitos de distribución y venta, realizar giras nacionales e internacionales, efectuar fandangos donde se determina un costo de entrada y se organiza la venta del consumo de alimentos y bebidas, tocar el son jarocho en espacios alternativos, cafeterías y otros

---

En este sentido es importante observar que el principal Programa federal para el desarrollo de la cultura popular, el de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (el Pacmyc), aunque se propone que la organización y celebración de las expresiones culturales pase a manos de los propios artistas y promotores comunitarios, ello no ha sido del todo posible en sentido auto sustentable, apenas lo ha sido en sentido autogestivo. Lo que vemos es la continuación de necesidades culturales del nivel comunitario o local y la insuficiencia de recursos institucionales que por un lado garanticen el establecimiento de empresas culturales y por el otro propicien que manifestaciones y bienes culturales sean vistos por las comunidades que los reproducen, en bienes económicos.

Tratándose de música, el son jarocho cada vez más se registra en discos que van a los mercados orientados a las músicas del mundo (o *old music*). Siendo una fiesta comunitaria, el fandango cada vez más es registrado audiovisualmente, por lo regular mediante el sistema DVD, por la mirada de estudiosos y artistas de la imagen, cuyo interés va más allá del registro etnográfico y se acerca al sentido comercial.

Es común que el son y el fandango se presente en este tipo de espacios en donde si bien existe una lógica comercial, también rige una razón cultural, de consumo cultural; en estos espacios no sólo se es cliente sino, sobre todo, espectador en tanto se promueve una actitud de contemplación, apreciación o disfrute a partir de lo simbólico ofertado.

espacios no tradicionales, son algunas estrategias de mercado a las que el fenómeno cultural acude.

Aquí cabe el señalamiento del vínculo entre las políticas culturales y la lógica del mercado en el periodo neoliberal, que involucran incluso a las expresiones tradicionales y populares. Ese acercamiento expresa que la gestión pública del turismo cultural intenta integrar al mercado las expresiones culturales populares. En la medida que los productores y promotores lleven sus bienes culturales al mercado turístico, en donde deben ser competitivos, las culturas lograrán autonomía, autosuficiencia, asegurarán su continuidad histórica. En la medida que ello sea posible, a la vez de ir fortaleciéndose su viabilidad económica, el vínculo (dependiente) con el Estado disminuirá.

Aún con reticencia, cada vez más se observa la flexibilización de tradiciones culturales para relacionarse (adaptar/se o integrar/se), negociar e intercambiar bienes, con lo global, con el mercado, con el Estado, con elementos y procesos ya no vistos como imposiciones tendientes a eliminar la diversidad a cambio de homogeneizar culturalmente, sino como posibilidades de ampliación de lo propio diferenciado, como instancias frente a las que puede o debe generarse autonomía a partir de su vínculo con ellas.

Finalmente, a partir del proceso de recuperación del son y el fandango jarocho, encontramos que dentro de la esfera social igualmente existen diferencias y no siempre consensos, acuerdos, afinidades, homogeneidad. La sociedad es amplia y diversa, se compone de individuos y colectivos que no necesariamente comparten visiones, objetivos y estrategias, sino que están diferenciados por sus condicionantes estructurales, que los posicionan y disponen socialmente: clase, género, generación, cultura, historia... Esa diversidad y diferencia social se evidencia cuando enfocamos fenómenos colectivos. El proceso de revitalización de la cultura musical y festiva jarocha nos muestra que los vínculos intra-sociedad, intra-Estado y entre sociedad y Estado, pasan por negociaciones y conflictos.

## CAP TULO UNO.

# CONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA, PROYECTOS POLÍTICOS, POLÍTICAS PÚBLICAS Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA: ELEMENTOS TEÓRICO METODOLÓGICOS PARA EL ESTUDIO DE INTERFACES SOCIOESTATALES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES.

### . CONTE TO DEL ESTUDIO.

Nuestro estudio se ubica en el contexto de construcción democrática que desde los años ochenta del siglo pasado viene teniendo lugar al interior de algunas sociedades latinoamericanas. Teóricamente, la emergencia de la renovada esfera pública posibilita el proceso de democratización protagonizado por interrelaciones dadas entre la sociedad civil y el Estado; éstas son el eje en torno al cual agentes societales y estatales van modelando la democratización. En este cuadro, apreciamos que distintos campos sociales, diferentes dominios (cultura, política, economía) y agentes (sociales, estatales, económicos) configuran arenas políticas plurales donde distintos proyectos políticos pugnan por instaurar sus visiones sobre el *deber ser* democrático contemporáneo.

Las transformaciones experimentadas en el proceso democrático pasan tanto por el Estado como por la sociedad civil: se trata de un proceso impulsado desde ambas esferas. Después de largos periodos de predominancia estatal en diversos países de América Latina, las sociedades de esas entidades se fortalecen hasta co-protagonizar la construcción democrática; hecho que plantea un nuevo escenario en el cual las mutaciones en lo normativo, institucional y analítico son resultado de pugnas *sociostatales*. Esas luchas por la democracia se concentran en el tema de los *derechos*, el *gobierno por políticas públicas*, la *participación ciudadana* y la construcción de *ciudadanía*, todos temas centrales de las relaciones entre sociedad y Estado contemporáneas.

Si bien la democratización alude centralmente a un fenómeno político, debe señalarse que en ella entran en juego otros dominios de la vida social los cuales llegan a adquirir un peso considerable dicho proceso. En particular, aquí interesa conocer el comportamiento de la cultura (propriadamente de las políticas del subsector cultura mexicano) dentro del proceso de edificación democrática en el México contemporáneo. La dimensión cultural ha ido ganando

---

Seguimos aquí la distinción de Isunza ( : ) respecto de los términos *social* y *societal*: el primero hace referencia “al conjunto de realidades que remiten a la realidad social en su conjunto”; el segundo a “los actores de la sociedad civil, entiéndase no estatales y no mercantiles”.

centralidad en la agenda de los asuntos de interés público, al punto que hoy la cultura es un dominio clave de la intervención política que ordena lo relativo a las artes, la cultura (popular y de elite) y la identidad de la plural sociedad nacional; por la cultura también pasan las luchas que plantean nuevos reglamentos y límites al devenir de la vida político-democrática dentro de la que se escenifican disputas entre *proyectos políticos* en disputa por la hegemonía de la construcción democrática según sus particulares visiones.

Hasta aquí, las interrelaciones sociedad-Estado contemporáneas presuponen espacios de encuentro que hemos denominado *interfases sociestatales* (ISE). En ellas los agentes societales y estatales se entrelazan intencionadamente, obedecen a concepciones sociopolíticas particulares y portan proyectos específicos que, en un ambiente democrático y no sin tensiones, deben negociar. Es en este punto que la idea de *pugna* entre proyectos políticos diferentes, vehiculados por agentes de la sociedad y del Estado, refiere a una dinámica que nos permite observar a las esferas *sociudad civil* y *Estado* como entidades flexibles, cambiantes, internamente heterogéneas.

#### . CONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA Y RELACIONES ENTRE SOCIEDAD, ESTADO Y CULTURA.

La lucha política de las tres últimas décadas en América Latina, consideran Álvarez, Dagnino y Escobar ( ), trata “sobre los posibles proyectos alternativos para la democracia”. Lo que está centralmente en juego en esa lucha, apuntan, “son las propias fronteras de lo que debe ser definido como arena política: sus participantes, instituciones, procesos, agenda y campo de acción” (Ibídem: ).

Esas luchas, conceptualmente definidas como relaciones sociedad civil-Estado, tienen diferentes ritmos, formas y grados de concreción. En general, el proceso de democratización de la vida política tiene que ver con “los espacios, las formas y las mediciones de estas relaciones sociedad-Estado, y el análisis de las contribuciones a la gobernabilidad democrática” que derivan de tales interrelaciones. Se trata de una dinámica que tiene su origen en la conformación de nuevos arreglos políticos “que surgieron de las transiciones de la democracia” en países de América del sur, así como del “reconocimiento” del rol protagónico adquirido por los “movimientos sociales tanto en los periodos de transición como en los de consolidación de la democracia” (Dagnino, : ).

La lucha política actual expondría la “aspiración social a una democracia más inclusiva y menos excluyente, más vigilada y controlada por los ciudadanos y menos elitista, más

responsable frente a la sociedad y menos monopolizada por las propias elites políticas” (Ibídem: ). De la construcción democrática, Dagnino, Olvera y Panfichi ( ) destacan tres cuestiones: . la consolidación de la democracia electoral, . la “insatisfacción con los resultados de esas democracias en términos de justicia social, eficacia gubernamental e inclusión política”, y . una amplia experimentación relativa a la “profundización e innovación democrática, ampliación del campo de la política y construcción de la ciudadanía” en varios países de la región (Dagnino, Olvera, Panfichi, : - ).

Las relaciones socioestatales que resignifican “la idea misma de democracia”, permiten vislumbrar la construcción de “un nuevo proyecto democrático basado en principios de extensión y generalización del ejercicio de los derechos, apertura de espacios públicos con capacidades decisorias, participación de los ciudadanos y reconocimiento e inclusión de las diferencias” (Ibídem: ). La democratización, se entrevé, es un proceso complejo en el que interviene una pluralidad de actores, con objetivos y estrategias particulares. Para aprehender esa realidad se retoma la idea de que los agentes inmiscuidos en la lucha política guían su acción a partir de cosmovisiones que corresponden a proyectos políticos en contienda.

Teórica y metodológicamente se piensa en los proyectos políticos *democrática, neoliberal* y *autoritario* como los aparatos que concentran y proveen visiones políticas en torno al proceso de construcción democrática, matrices que definen los parámetros de la lucha política protagonizada por agentes político-estatales, sociales y económicos. En este marco, la relación sociedad-Estado se distingue como “la más abarcadora”, puesto que se le asocian nociones como *participación, ciudadanía, sociedad civil* y *sociedad política*, claves en la pugna librada por dichos proyectos. Es significativo que, a pesar de que los proyectos utilicen las mismas nociones como eje de sus disputas (marcadamente *derechos* y *participación*), para cada uno de ellos éstas tienen significados específicos, diferentes.

Por tanto, cuando los proyectos llegan a tener hegemonía sobre el funcionamiento del aparato estatal, cuando están en posibilidad real de dirigir el orden político dado por el hecho de formar gobierno, las acciones para concretar sus objetivos corresponderán a las visiones

---

Al respecto, para Isunza ( ), una de las nociones centrales que diferencia a los proyectos políticos es el de *derechos*, por el significado y consideración que cada uno de los proyectos le asigna.

Sobre la base de la democracia representativa, periódicamente los candidatos de los distintos partidos políticos disputan electoralmente puestos de representación popular para formar tanto el gobierno como el parlamento. La lucha política que pasa por el sistema electoral encuentra en él un mecanismo de distribución/composición gubernamental y legislativo. Pero sólo unos servidores son elegidos periódicamente, otros, quizá el grueso de los componen el sistema burocrático (cuyos puestos de trabajo no dependen de

que conforman y distinguen al proyecto político que encabece dicha supremacía. Sin embargo, aquí cabe llamar la atención sobre el hecho de que, ya que ningún proyecto tiene la hegemonía completa sobre el Estado y sobre la sociedad de una vez y para siempre (pues, teóricamente al menos, una democracia se caracterizaría por una pluralidad de partidos), lo que hay son disputas constantes para afianzar posiciones dentro de los espacios de poder desde donde se ordena la vida política.

Lo anterior encuentra que son necesarios análisis que deben discernir el grado de materialización de los proyectos políticos, pues la presencia dominante de alguno de éstos en la estructura estatal y en la composición del gobierno, no parece implicar la implantación automática de sus visiones, objetivos y estrategias en las políticas públicas. Lo anterior tiene que ver con que la administración pública en cada ciclo gubernamental no parte de cero, ya que para cada administración preexisten condiciones particulares — leyes, instituciones, agentes, cosmovisiones, culturas políticas — que todo gobierno debe considerar puesto que impactarán cualquiera que sea la intención pública, de cambio o continuidad, en cada turno administrativo.

La heterogeneidad del Estado y la pluralidad de fuerzas representadas en él, plantean un campo de fuerza dentro del cual los proyectos, para realizarse, deben en el mejor de los casos negociar, en el peor, como lo fue el proyecto autoritario, imponer. La tarea de análisis, por tanto, requiere considerar las condiciones previas específicas y las posibilidades de realización, sobre la que tanto los proyectos como los actores incidirían dentro de la gestión gubernamental.

Con base en lo anterior, consideramos que el poder no es entidad que simplemente ordena los dominios social, cultural, económico; en tanto construcción social, se compone de/con éstos mismos dominios. Indicamos esto porque, nos interesa desatacar el peso de “la cultura” en el proceso de construcción democrática, pues este dominio no es ajeno a la reproducción de la vida política, al diseño de cuerpos legales que dan pie a la construcción de instituciones, formas de gobierno, políticas públicas; más bien, la cultura se proyecta en la normatividad, la estructura institucional, las políticas y los estilos de gobierno de los Estados.

Llegamos así al hecho de que las luchas políticas y la construcción democrática no son dinámicas ajenas a la complejidad que conforman los cruces entre política y cultura, entre las políticas culturales impulsadas por movimientos sociales y las culturas políticas, sino elementos

---

elecciones, aunque podrían depender de cambios en los titulares de las dependencias estatales) tienen múltiples formas de incorporación al aparato burocrático en cualquiera de sus órdenes de gobierno.

centrales de la lucha política, tal como lo señalan Álvarez, Dagnino, Escobar ( ). Quienes consideran que distintas *políticas culturales* son impulsadas por los movimientos sociales en sus luchas por redefinir la democracia; ven en estas políticas el “lazo constitutivo entre cultura política, y la redefinición de la política que esa visión de los movimientos sociales implica” (Ibídem: ), a su vez, consideran la *cultura política* como “una construcción social particular en cada sociedad de lo que cuenta como político” (Ibídem: ). En esa idea, la cultura es central para la definición de las fronteras y el significado de la democratización que pasa por las políticas culturales de los nuevos movimientos sociales.<sup>100</sup>

La cultura adquiere así la forma de *dominio proveedor de cosmovisiones que guían la acción política* de los agentes que disputan la democratización, pero resulta además que ella *no es extraña a las fuerzas e influencias de la vida política*, ya que éstas se proyectan en esas cosmovisiones. Por tanto su nexo con lo político se da en un doble sentido: como proveedora de visiones políticas, pero también como dimensión donde se proyecta lo político (Dagnino, ). La cultura, por la capacidad de concentrar visiones/acciones y por su cualidad mediadora entre esferas o dominios sociales, es un factor que debe ser considerado en la lucha política.

Si bien el proceso de democratización es el telón de fondo sobre el que se escenifican distintas luchas políticas, embates caracterizados por el hecho de que las especificidades culturales son a la vez elementos centrales de la identidad de los grupos o sectores movilizados, tampoco puede considerarse que todas las luchas, todos los movimientos, todas las expresiones político-culturales tienen las mismas posibilidades de concreción. Cada movimiento, cada lucha, tiene posibilidades de éxito/fracaso de acuerdo a factores estructurales y contextuales que deben ser metodológica y empíricamente delimitados.

En cada arena de lucha y en cada política cultural (en el sentido que le dan Dagnino, Álvarez y Escobar, ) tenemos agentes específicos, societales y estatales, cuya posición y capacidad entran en juego al desarrollar interrelaciones que dinamizan el campo de fuerzas de la lucha política, definiendo así el juego democrático.

---

Melucci ( ) también destaca la relación entre cultura y política; el autor ubica en la cultura la dimensión distintiva de los nuevos movimientos sociales (ecologismo, feminismo, jóvenes), frente a los viejos movimientos cuya distinción descansaba en elementos económicos o de clase (movimientos obrero y campesino).

Esa dualidad de la cultura, permite la reflexión necesaria siguiente. La cultura se nos presenta como un sistema de sistemas, como entidad que contiene cualidades sistémicas de otros sistemas en tanto dominios delimitados; es un puente entre sistemas y es un sistema en sí mismo, un dominio que siendo sistema posibilita comunicación o interrelaciones entre sistemas. En este sentido, sin dejar de ser un dominio particular, la cultura está presente en otros sistemas/dominios debido a su ductilidad. Por ejemplo, la economía es también cultura.

En nuestro caso, si bien partimos del proceso democratizador como el contexto más general dentro del que tienen lugar nuevas relaciones sociedad-Estado, en específico *analizamos relaciones socioestatales contenidas en particulares políticas culturales*, entendidas éstas (a diferencia de como la definen Dagnino, Álvarez y Escobar) como intervenciones de actores de las esferas social, estatal y económica a favor del *desarrollo simbólico* de la sociedad. Mediante ellas estudiamos dinámicas de conflicto y negociación surgidas en torno a la decisión e implementación de tales políticas. Esas interrelaciones inciden en los resultados concretos de las políticas, moldean el proceso político y cultural. Las políticas culturales que en el contexto de la democratización incorporan mecanismos de relación sociedad-Estado mediante la participación ciudadana en el desarrollo cultural, crean interfaces socioestatales.

Planteamos que el abordaje etnográfico para analizar espacios de encuentro entre agentes societales y estatales en los que la participación es fenómeno que moldea el referente empírico analizado, rinde información central sobre las concreciones adquiridas por las políticas públicas en su implementación. La mirada etnográfica a las interfaces socioestatales de las políticas culturales nos permite asistir a dinámicas de acuerdo-conflicto y a resoluciones generadas en torno a un proceso cultural particular: el *Movimiento Jaranero* tal como éste se presenta y desarrolla en la actualidad en Veracruz y más allá de esa región desde hace casi treinta años.

En este sentido, los análisis de la democracia que se construye requieren identificar las dimensiones estructurales de las políticas (cuerpo legal, plataforma institucional, factores políticos y económicos) así como considerar su dimensión analítica: formas de organización de los actores, intereses, prácticas, discursos, visiones, interacciones y demás dinámicas de los agentes y las políticas; también es pertinente estudiar las cosmovisiones implicadas en toda política de intervención.

Finalmente, no se desconoce que la intervención estatal mediante la política pública enfrenta en la realidad oposiciones y se ve sometida a adecuaciones negociadas con los grupos a quienes van dirigidas las políticas. Los objetivos y recursos inherentes a estas son disposiciones frente a las que las poblaciones o colectividades locales no permanecen pasivas; existe una serie de *contra-tendencias* y formas de *contra-desarrollo* afincados en la cultura tradiciones, identidades, cosmovisiones que requieren de metodologías que recuperen el



carácter multidimensional de la realidad y las formas de contestación social incorporadas en el cambio social asociado a las políticas de desarrollo (Arce y Long, 2004).

Aunado al ejercicio etnográfico de inmersión en realidades acotadas temáticamente, utilizamos el instrumento metodológico de la *interfaz* que posibilita acercarse a dinámicas derivadas del encuentro entre políticas estatales y poblaciones locales, esto es, a espacios de resolución efectiva de políticas; en particular colocamos la mirada en actores y espacios de negociación y conflicto generados en torno a políticas públicas, observamos agentes alrededor de políticas culturales de impacto local y regional, para conocer la manera que dicha dinámica adquiere (*redes y trayectorias*).

En el apartado sobre metodología se abunda sobre éste instrumento y se propone en específico la instrumentación de lo que denominamos *interfaz socioestatal* (ISE). Antes de llegar a ese punto presentamos un marco de análisis de la acción social en el contexto de la construcción democrática, guarnición que sirve como guía para ubicar plataformas de pensamiento o cosmovisiones tenidas como referentes a los que se asocia la vida institucional (la estructura social) de los que parte la acción social y política que de ellas derivan o a ellas se asocian: los proyectos políticos.

#### **. PROYECTOS POLITICOS: MARCOS DONDE UBICAR LA ACCIÓN SOCIAL.**

Evelina Dagnino (2003) plantea que los *proyectos políticos*, instrumentos teórico-metodológicos cercanos “a la visión *gramsciana*”, son utilizados “para designar los conjuntos de creencias, intereses, concepciones del mundo, representaciones de lo que debe ser la vida en sociedad, etcétera, como lo que orienta la acción política de los diferentes sujetos” (Dagnino, 2003: 10).

---

Estos autores indican que “La participación de gente local en el proceso de construcción de la decisión de las políticas de desarrollo usualmente genera el des-montaje (disembedding) y re-montaje (re-embedding) de los factores políticos y económicos existentes, creando formas sociales que pueden solo ser conceptualizados como procesos de contra-desarrollo a la modernidad” (Arce y Long, 2004: 10).

Esta definición, señalan Dagnino, Olvera y Panfichi (2003), “tiene varias implicaciones”. Dagnino (2003) enfatiza “la intencionalidad como componente de la acción política, afirmando, en consecuencia, el papel del sujeto y de la agencia humana como dimensiones fundamentales de la política” (Dagnino, Olvera, Panfichi, 2003: 10). Dagnino (2003): “el vínculo indisoluble entre la cultura y la política” (Ibídem: 10). Dagnino (2003): estos “recubren una amplia gama de formatos en los cuales las representaciones, creencias e intereses se expresan en acciones políticas con distintos grados de explicitación y coherencia” (Ibídem: 10). Dagnino (2003): “más allá de la heterogeneidad formal que asume la categoría de proyecto, contiene, además, una diversidad interna en cuanto a varias dimensiones que en ella están presentes” (Ibídem: 10).

Se trata de proyectos, incorporados en agentes de las esferas social y estatal, cuyas pugnas por construir la hegemonía suficiente para materializar sus objetivos definen la dinámica de edificación democrática en América Latina. Como señala Isunza ( ), la noción de proyectos políticos que orienta el debate en torno a la democracia considera que los actores sociales portan normas, valores y estrategias cognitivas configuradas como regularidades de la acción. Es ése trasfondo de sentido lo que hace que el actor practique las “semánticas sociales” que lo constituyen; así, “los sujetos sociales comparten cosmovisiones que se traducen en proyectos políticos” (Isunza, : ).

En la noción de *derechos* como en el de *participación* se encuentran elementos a partir de los cuales se diferencian esos proyectos y se disputa empíricamente la democratización. Si para el *proyecto democrático* la participación ciudadana se sustenta en la idea de derechos (los espacios de participación afirman derechos, éstos cristalizan en políticas públicas, y éstas a su vez materializan a los primeros), para el *proyecto neoliberal* participar equivale a “compartir ejecución y financiamiento de las políticas públicas a partir de un núcleo estratégico del Estado” (Ibídem).

Siguiendo a Isunza, para el *proyecto neoliberal* los derechos no tienen que ver con compartir el poder, éste es prerrogativa del Estado, entidad interesada en hacer eficiente la tarea institucional de modo que se alcancen resultados óptimos (reflejados en estadísticas y evaluaciones, en valores cuantitativos) en la administración pública; con este fin, la lógica neoliberal incorpora la participación ciudadana en tareas de gobierno. Aquí, la relación entre sociedad civil y Estado tiene un fin utilitario respecto de la participación ciudadana, ya que ésta se ve reducida a realizar funciones de consultoría. Por otra parte, la apelación a derechos para éste proyecto político es restrictiva ya que éstos no se argumentan a favor de nuevas condiciones materiales ni proponen su vigencia para todos los miembros de la comunidad (Isunza, ).

Por su parte, el *proyecto autoritario* considera una participación ciudadana dependiente del Estado; los canales para participar se dan en la propia esfera hegemonizada por agentes del régimen: el Estado, el partido, el gobierno. Finalmente, la apelación a derechos en este proyecto es irrelevante (Ibídem: ). Los trazos generales de los proyectos políticos subrayan que tanto la participación como la efectivización de derechos movilizados por los proyectos políticos e implementados en las políticas, forjan una realidad compleja cuyo análisis requiere desagregar actores, instituciones, discursos y acciones asociadas a los proyectos políticos.

Cuadro : Características de los Proyectos políticos (Isunza, )		
Proyectos Políticos	Derechos	Participación ciudadana
Democrático	Su lógica generativa: idea de los derechos. Las políticas son espacios para afirmación de derechos; ahí se formula programáticamente el interés público.	Lógica de la participación: “compartir el poder” efectivo mediante ISE de cogestión. La participación ciudadana apela a derechos, éste cristaliza en torno a políticas públicas: así, las políticas públicas equivale a la materialización de derechos.
Neoliberal	Apelación restrictiva a derechos: no para nuevas condiciones materiales ni por su vigencia para todos los miembros de la comunidad.	Participación ciudadana significa “compartir ejecución y financiamiento de las políticas públicas a partir de un núcleo estratégico del Estado”. No se comparte poder, éste lo ejerce el aparato de Estado. Priva una noción de ciudadanos como clientes. Idea de eficiencia necesidad de comunicación fluida y de resultados óptimos entre sociedad civil/Estado utilidad de la participación (o participación utilitaria). Energía social útil para eficiencia y conveniencia de la cosa pública.
Corporativo-Autoritario	Apelación a derechos irrelevante	Participación ciudadana no autónoma al Estado. Canales de participación se dan en la misma esfera hegemonizada por agentes del régimen: Estado, partido, gobierno.
Fuente: Elaboración a partir de Isunza, pp. -		

Si los proyectos políticos tienen lugar tanto en la esfera social como en la estatal, entonces los agentes reales que los vehiculan se ubican dentro del aparato del Estado así como en los movimientos, asociaciones, grupos, sectores y demás actores societales. Esos proyectos comparten una plataforma mínima relacionada con el interés por la construcción de la democracia que los concentra: “su filiación a la democracia representativa y a las indispensables instituciones del Estado de derecho” (Dagnino, Olvera, Panfichi, : ). Existe además una plataforma máxima: la participación de la sociedad en el ejercicio del poder como condición de realización de la construcción democrática; sin embargo esta “no ha sido implementada empíricamente en ninguno de los países latinoamericanos” (Ibídem: ).

En este punto, una digresión: La democratización a partir de pugnas entre proyectos políticos representa una manera de aprehender la complejidad social que comporta la empresa democrática, es sólo un enfoque sobre la lucha política y la democracia en la región; pero existen otras perspectivas. Por ejemplo, refiriéndose al caso de México, Aguilar ( ) sostiene

que el gobierno por políticas públicas, cuyo carácter democrático está en la participación que sustancia ciudadanamente el quehacer gubernamental, inició a principios de los años ochenta del siglo pasado como alternativa estatal a la crisis financiera que marcó el fin del periodo desarrollista nacional; esta visión coloca al Estado como agente del cambio democrático, al cual coloca como eje de las transformaciones políticas. En esta visión la sociedad no protagoniza la democracia, sustancia ciudadanamente al gobierno, se trata de una intervención decidida por el Estado, y no como resultante de presiones y demandas de sectores y movimientos sociales, sino apenas como alternativa técnica (neoliberal) de administración pública.

Otra perspectiva del cambio político en la región es la de Ryan Roberts, quien considera que se ha pasado del Estado administrador al Estado *gerente* del bien público, lo que ha dado pie a nuevas relaciones “en el escenario de la política social”, generadoras de “efectos indirectos e inesperados para la relación entre el Estado y la sociedad civil” (Roberts, 2002: 10). Esta mirada también considera que el Estado ha cambiado, y aunque se hace hincapié en el hecho de que la transformación en la forma de operar de éste implica cambios en sus relaciones con la sociedad civil, ésta aparece más como resonancia de la transformación estatal que como agente que incide sobre el Estado en la tarea de construcción de la democracia.

Ciertamente el Estado es un agente fundamental en la explicación de la vida política y de los cambios ocurridos en ésta; sin embargo consideramos que la transformación política en la medida que implica al conjunto de elementos que conforman la sociedad, justifica elaborar análisis relacionales que consideren a los distintos actores protagónicos insertos en el cambio.

Aquí seguimos esa otra visión provisionalmente llamada relacional que sigue las ideas de Cunill (1998, 2000); Olvera (1998, 2000); Isunza (1998, 2000); Dagnino (1998, 2000), que coloca el proceso de transformación democrática en las relaciones sociedad-Estado;

---

Esa transición, señala Roberts (2002: 10), no implica que el Estado sufra la pérdida “del control directo central”, más bien al contrario: “el ámbito de intervención del gobierno central ha aumentado conforme ha desarrollado mecanismos de regulación para supervisar y fiscalizar autoridades de nivel inferior”. Vale dejar apuntado aquí que mientras Roberts encuentra un mayor control por parte del Estado (gerencial), Aguilar (1998, 2000), en el marco de la reforma por la que atraviesa en América Latina, lo ve devuelto a su razón de ser como administrador racional de recursos limitados.

Entendido aquí tal como lo plantean Isunza y Hevia (1998), como “institución dedicada a la administración de los asuntos públicos y a la gestión del poder basado en el pacto social constitucional (elaboración y gestión de presupuestos, monopolio de la violencia legítima, elaboración y aplicación del marco normativo codificado en las diversas leyes secundarias, etcétera). El estado se compone de la administración (los aparatos ejecutivos: la burocracia), de los órganos estrictamente gubernamentales (el poder ejecutivo), los cuerpos de administración de justicia (el poder judicial) y los depositarios temporales de la soberanía popular para la elaboración de normas generales (el poder legislativo). El principal medio que dota de coherencia a los asuntos estatales es el poder (Habermas 1998)”. (Isunza y Hevia, 1998: 10).

perspectiva que considera el papel crítico en la lucha política de distintos actores sociales de América Latina (partidos, movimientos sociales, asociaciones, individuos), así como el papel de un Estado heterogéneo, como elementos que componen la democratización.

Finalmente, si bien el proceso amplio en el que se ubica este trabajo es el de la democratización, en concreto se estudian acciones de promoción cultural correspondientes a formas de relación sociedad-Estado materializadas como formas socioestatales de desarrollo cultural, que corresponden a participación ciudadana asociada a políticas públicas de la cultura en un periodo específico de tiempo y en espacios locales-regionales delimitados. Desde esta perspectiva, aplicada al estudio de procesos culturales, observamos interrelaciones entre agentes societales y estatales que moldean las concreciones que alcanzan políticas culturales específicas.

#### . APUNTES SOBRE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS.

El estudio y diseño de las políticas públicas como disciplina académica surge en la segunda mitad de los años cincuenta del siglo veinte, en el contexto de la segunda posguerra mundial, en los Estados Unidos de América. Harold D. Lasswell, impulsor de este campo, propuso que “las ciencias de políticas se ocupan del conocimiento *del y en el (knowledge of and in)* proceso de toma de decisiones en el orden público y civil”. Conocer el proceso decisorio implica desarrollar estudios “sistemáticos y empíricos de cómo se elaboran y se llevan a cabo las políticas” (Lasswell, 1950: 10).

Lasswell encuentra tres atributos a la condición académica de las políticas públicas o ciencia de políticas:

- . *contextualidad*: las decisiones son parte integrante de un proceso social mayor.
- . *orientación hacia problemas*: los científicos de políticas hacen suyas las actividades intelectuales relacionadas con el esclarecimiento de metas, tendencias, condiciones, proyecciones y alternativas.
- . *diversidad*: los métodos utilizados son múltiples y diversos (Lasswell, 1950: 10).

En el plano profesional, buscando incrementar calidad (eficiencia, eficacia, equidad), metodológicamente las políticas deben sistematizar y valerse del conocimiento científico multidisciplinario, así como considerar la realidad contextual donde éstas tienen aplicación. El

proceso decisorio que define el ámbito de las políticas públicas es un ejercicio de racionalidad sustentado en lo técnico-científico y contextual-empírico.

Como profesión, la ciencia de políticas (*policy sciences*) se orienta a “obtener y dominar las habilidades necesarias para lograr decisiones ilustradas en el orden público y civil”, con la finalidad de “contribuir a la invención de una teoría y una práctica confiables para la solución de problemas en el marco del interés público” (Ibídem: ).

Un impulso del gobierno por políticas es el reconocimiento estatal de la escasez de recursos públicos y la multiplicidad de problemas y demandas, por ello se apuesta por la construcción de una gestión pública racional y eficiente que en un espíritu democrático incorpore la participación ciudadana.

Debe subrayarse la relación teórica original entre la institucionalización de las políticas públicas y la existencia de un gobierno democrático. Dicha relación traza a las políticas como

decisiones de gobierno que incorporan la opinión, la participación, la corresponsabilidad y el dinero de los privados... en esta perspectiva disminuye el solitario protagonismo gubernamental y aumenta el peso de los individuos y de sus organizaciones. *Se sustancia audazmente al gobierno* Resultan así nuevas formas de diseño y gestión de las políticas... en las que *gobierno y sociedad enfrentan conjuntamente los problemas* (Aguilar, : ; cursivas agregadas).

Ya que las políticas se componen de distintas fases, cabe preguntarse hasta qué punto se da la participación en cada una de ellas (esto es, en decisión, diseño, implementación, evaluación, control, reorientación) En esas primeras lecturas sobre la participación en el ejercicio del poder público no se abunda sobre la calidad y/o profundidad de ésta. Su potencial democrático queda apenas mencionado, resta por conocer sobre casos donde la participación ciudadana haya arrojado resultados que hagan las veces de modelos a seguir.

Si bien en algunos países continentales desde hace algún tiempo la participación ciudadana ha sido centro del interés democrático por parte de la sociedad, la academia y el

---

Frente a esta consideración del marco ideal de emergencia de las políticas públicas (como cursos de acción en relación con gobiernos democráticos, según expone Aguilar ( ) sobre la teoría de Las ell), un planteamiento dialéctico de la relación gobierno democrático-políticas propondría que el primero no sólo es condición de existencia de las políticas, sino que éstas, en la medida de incrementarse y ser realmente eficientes potenciarían o retroalimentarían la calidad democrática del gobierno. Ello permitiría considerar la agencialidad de los concernidos en el desarrollo de las políticas. Aunque aquí sólo se exponen planteamientos sobre esas políticas, retenemos el potencial constructivista en las mismas.

Pero, según se apuntó arriba, la sustanciación ciudadana del gobierno público como base de la democratización, no ha sido implementada en América Latina con una profundidad que permita pensar en avances sustantivos de democratización.

Dagnino, Olvera, Panfichi ( ) indican que si bien las decisiones políticas tomadas con participación de la sociedad civil llevan a ésta a asumir funciones de cogobierno, éstas “expresiones son locales o sectoriales hasta hoy”.

propio quehacer político, en México sólo recientemente la atención científica por el tema ha generado tipologías y análisis sobre sus formas y aplicaciones.

Volviendo al tema del apartado tenemos que lo que caracteriza el quehacer de las políticas públicas como quehacer académico y profesional es su concentración en el estudio un ejercicio científico multidisciplinario de la etapa pre-decisional de las políticas. Por tanto correspondería al campo de la Administración Pública realizar el análisis de los efectos resultantes de la aplicación de éstas, esto es, de su fase post-decisional (en todo caso, las políticas no se desentienden de este punto) (Aguilar, 1997: 100).

Siguiendo a Lasswell, Magaña y Vargas indican que las políticas públicas pretenden aportar eficiencia a la administración del bien público en dos sentidos: en el “plano científico-técnico” (lo que se conoce como su racionalización) y en el “plano político-democrático”, puesto que incentivan “más participación social” (lo que Aguilar ha denominado como sustanciar ciudadanamente al gobierno) (Magaña y Vargas, 1997: 100).

Estos autores acentúan dos aspectos de la propuesta *lasswelliana* en relación a la participación ciudadana: por un lado, buscando eficacia en la función gubernamental, el tratamiento de lo público debe incorporar la visión de los científicos de políticas, pues “por lo general las decisiones se ubican en un campo científico-técnico específico” (Ibíd.: 100); por el otro, en tanto que “por su propia naturaleza” las decisiones de gobierno afectan a la sociedad en su conjunto, éstas no pueden decidirse ni provenir de la unilateralidad estatal, deben en cambio, ampliar la participación de la sociedad en la definición, abordaje de temas, vigilancia y evaluación “de los impactos sociales de las políticas públicas” (Ibíd.: 100).

Eugenio Lahera indica que el concepto tradicional de políticas públicas refiere “al programa de acción de una autoridad pública o al resultado de la actividad de una autoridad investida de poder público y de legitimidad gubernamental” (Lahera, 1997: 100). La crítica a esta perspectiva es la asignación “demasiado central” del rol concedido al Estado. Sin embargo, señala, actualmente los adelantos tecnológicos en información y comunicación favorecen un concepto no tradicional de políticas públicas.

---

La constitución política brasileña de 1988 detonó formas participativas innovadoras para la vida política, los mecanismos de participación de ese país son hoy referente del proceso de democratización en América Latina. A nivel teórico, el trabajo de Cunill (1997) retoma el interés analítico por la participación ciudadana que normativa e institucionalmente ha venido construyéndose en nuestra región.

“Es como si las autoridades políticas y administrativas, tuvieran una posición excluyente en el tratamiento de los problemas o de las problemáticas colectivas en la sociedad o en un sector de ella” (Lahera, 1997: 100).

Esos adelantos “han creado oportunidades para mejorar los servicios públicos, permitir un mejor acceso a la información del sector público y aumentar la participación ciudadana” (Ibídem: ). Esta connotación renovada de las políticas incorpora nociones de mejora del servicio público, acceso ciudadano a la información sobre el desempeño gubernamental y su transparencia. Uno agregaría el tema de la vigilancia por parte de la sociedad (contraloría social) de las tareas de gobierno como un tema más de la co-participación vigente.

Considerando los referentes tecnológicos, Lahera indica que “una política pública corresponde a cursos de acción y flujos de información relacionados con un objetivo público definido en forma democrática; los que son desarrollados por el sector público y, frecuentemente, con la participación de la comunidad y el sector privado” (Ibídem: - ), cuya condición mínima “es que sea un flujo de información, en relación a un objetivo público, desarrollado por el sector público y consistente en orientaciones” (Ibídem: ). Este autor esquematiza la definición del concepto políticas públicas de la manera siguiente:

Cuadro . : Concepto de Políticas Públicas (Lahera)				
POLITICAS P LICAS	-cursos de acción -flujos de información	En relación a un objetivo público definido en forma democrática	Desarrollados por	S. Público: -orientaciones o contenidos  Comunidad: -instrumentos o mecanismos  S. Privado: aspectos institucionales previsión de resultados
Tomado de Lahera, :				

No debemos descartar que frente a esta esquematización del concepto políticas públicas, la realidad del quehacer de los distintos órdenes de gobierno comporta una variabilidad que sólo puede ser conocida mediante análisis puntuales, pues hasta que no contemos con estudios amplios respecto de la forma de operar de las políticas sectoriales, las visiones sobre su funcionamiento nos parecen poco generalizables. Empíricamente las políticas públicas tratan de formas de intervención no exentas de juegos de poder político, económico, social y cultural. Las políticas públicas no escapan a la realidad compleja, a la composición de las arenas políticas histórica y espacialmente localizadas, sus actores, las posiciones estructurales de estos, sus posibilidades y capacidades, cosmovisiones y acciones.



Una visión más sobre las políticas públicas es la de Miguel González, para quien aquéllas “son construcciones sociales concretas, que están orientadas a problemas que definen públicos concretos en situaciones concretas” (González, : ). Las políticas reconocerán y ordenarán en el curso de sus trayectorias a esos públicos, y finalmente se alcanzarán “los puntos de decisión dispuestos en la estructura de las autoridades públicas, pero en donde estas mismas aplican mecanismos de selectividad estructural que apuntan a garantizar mínimos de cooperación y de estabilidad social, así como la propia supervivencia de tales estructuras” (Ibídem: ).

Más que meras acciones orientadas y agregaríamos, surgidas de la deliberación posibilitada por una esfera pública plural que comunica e identifica, y que es protagonizada por agentes estatales y civiles , para González las políticas públicas, en tanto “construcciones sociales concretas”, surgirán del proceso ( operado por el Estado ) de selección de públicos y políticas sobre una realidad compleja frente a la que las políticas tienen capacidades limitadas de intervención. La edificación de estas es un proceso heterogéneo, pues “su conformación y desarrollo recorren una vasta y compleja red de espacios públicos, de zonas de conexión y desconexión en las constelaciones de intereses, de flujos abiertos de intereses y filtros de selectividad estructural” (Ibídem: ).

Vale preguntarse quién decide y selecciona cuáles políticas y para qué población; ello trae de nueva cuenta la consideración sobre la calidad democrática de su implementación, y el cuestionamiento sobre qué tanto democratizan la vida pública. La perspectiva de González llama a tener presente que las políticas son planteamientos y acciones que conllevan discrecionalidad y, en tanto son tareas públicas, están condicionadas por el cálculo político.

Si bien teóricamente el origen académico y profesional de estas políticas propone el encuentro, mediante mecanismos de participación, de agentes estatales y societales en torno a la gestión pública, debe tenerse en cuenta la indicación hecha por González en el sentido de que las políticas enfocan temas de interés gubernamental y sectores específicos de la sociedad, entre los que buscan legitimidad y en los que basan su continuidad (la de quienes impulsan las políticas y no la de las políticas en sí); no es difícil pensar en sectores y temas excluidos del/por el servicio público, o que no reciben la misma atención gubernamental ya que la acción del gobierno es selectiva y sus recursos limitados.

Habrá que considerar la posibilidad institucional de concreción de metas de las políticas públicas, así como su volumen de cobertura efectiva, ya que la exclusión no sólo podría

deberse a la “selectividad estructural” sino incluso a la capacidad real de las agencias estatales y civiles para incorporar a esos públicos en calidad de derechohabientes y/o beneficiarios, según la naturaleza normativa e institucional del proyecto político en control del aparato estatal y de la política específica en cuestión. Y habría igualmente que sopesar qué tanto la sociedad civil (las organizaciones en que ésta se constituye) se genera como público al cual se dirigen las políticas públicas.

Así, las condicionantes de la expansión del servicio público mediante políticas, para la efectivización de los distintos derechos, no sería sólo la capacidad-incapacidad de generar normas e instituciones alternativas meramente técnico-rationales (cualquiera que sean los enfoques empleados, universales o focalizados), sino que la materialización de derechos mediante políticas que responden a demandas específicas, pasa además por las condiciones estructurales o más o menos democráticas e históricamente desiguales de la sociedad.

Pero más allá de la discursividad y de la materialidad de los proyectos políticos, en un contexto político que tiende a profundizar su democratización, puede pensarse en viejas y nuevas exclusiones, viejas y nuevas reivindicaciones, transformaciones de viejos y emergencia de nuevos actores, o en la hibridación de esas realidades. En todo caso, intentamos reconocer tres cosas: a. la presencia de reivindicaciones societales influyentes en las acciones de gobierno, b. heterogeneidad de un Estado que interactúa con la sociedad, y c. realidad flexible en la que agentes de la sociedad llegan a operar estatalmente.

#### **. PARTICIPACIÓN CIUDADANA MEDIANTE POLÍTICAS PÚBLICAS: ESPACIOS DE RELACIÓN ENTRE SOCIEDAD CIVIL Y ESTADO.**

Las políticas públicas se proponen como estrategias de gobierno que buscan, a un tiempo, racionalizar y democratizar la vida pública. Para lo primero, mediante el poder público, recuperan las cualidades analítica, contextual, proyectiva y de aplicabilidad técnica de las ciencias o del conocimiento científico para transformar una realidad dada; para lo segundo, se

---

Es común que se hable de nuevos movimientos sociales, nuevas reivindicaciones sociales-políticas, nuevos sujetos sociales, lo que da la impresión de que la disminución del protagonismo de movimientos, reivindicaciones y actores históricos (los anclados sobre todo en la clase/lo económico: los movimientos obrero y campesino), encontraron resoluciones favorables a sus demandas o agotaron sus energías como componentes de la dinámica social democrática, o fueron simplemente superados; es así

implementa la participación ciudadana como mecanismo orientado a construir formas de gobernabilidad democrática, de corresponsabilidad y/o cogobierno.

En ese sentido, como señalan Isunza y Hevia ( ), en México

las relaciones entre sociedad civil y estado suelen caracterizarse como *mecanismos de participación ciudadana*. De esta forma, el campo de la política pública (salud, educación, seguridad ciudadana, campo, mujeres) puede contar como mecanismo para que la sociedad civil participe en la planeación y gestión de las políticas específicas (Isunza y Hevia, : ).

La participación ciudadana, indica Cunill, “Expresa aunque con múltiples sentidos, la intervención directa de los agentes sociales en actividades públicas”, se trata de una participación, si bien política, no referente a “la participación mediada por los partidos políticos” ni se trata de la “que el ciudadano ejerce cuando elige a las autoridades políticas” (Cunill, : ).

Esta clase de inclusión en tareas de gobierno, señala, viene ocurriendo desde finales de los años sesenta, y su promoción tiene que ver con “arreglos institucionales que se suscitan desde la esfera estatal para crear nuevos canales de relación con la sociedad que favorezcan su injerencia en las decisiones estatales y/o su intervención en la producción de bienes públicos” (Ibídem: ). Es el hecho de que la participación ciudadana requiera de arreglos institucionales en la esfera estatal, lo que lleva a hablar de participación ciudadana tutelada.

Recientemente Ziccardi ha indicado que una imperfección de la democracia, aún siendo “la mejor forma de gobierno”, tiene que ver con el hecho de “que no se tiene resuelto el problema de la participación ciudadana en las decisiones públicas” (Ziccardi, : ). Para esta autora también debe diferenciarse la participación ciudadana de otras formas participativas (social, comunitaria, política). La ciudadana deberá “hacer referencia a las formas de inclusión de la ciudadanía en procesos decisorios del gobierno público, incorporando sus intereses particulares (no individuales) respecto a determinadas temáticas.” (Ibídem: ).

Ziccardi respalda un tipo de participación tutelada de la ciudadanía; para ello deben establecerse “reglas de actuación de los diferentes actores previamente definidos”. En el marco

---

ste término, traducción del concepto inglés **governance**, señala Olvera ( : ), “alude al principio normativo de que hay instituciones y métodos que promueven el ejercicio legal, transparente y participativo del gobierno. Esta nueva aproximación ayudó a las organizaciones internacionales de desarrollo a visualizar al gobierno como uno de los ejes del desarrollo, al lado de la sociedad civil, de forma tal que sólo de su interacción podrían surgir políticas públicas eficaces”.

del gobierno por políticas, y en particular en el campo de las “políticas sociales” , concierta en incorporar la intervención ciudadana ya que ello “parece particularmente necesario para otorgar eficacia a una acción social del Estado que suele estar confinada al ámbito de lo estatal y no de lo público” (Ibídem: ).

Estas definiciones requieren algunos apuntes. El primero tiene que ver con el hecho de que la noción teórica de la participación ciudadana, como instrumento contenido por las políticas públicas, no abunda sobre la diversidad de formas y grados participativos realmente existentes. Si bien, teóricamente, la incorporación de la sociedad civil al proceso de decisión y las etapas subsiguientes de las políticas (diseño, implementación, evaluación) es una vía propuesta para profundizar la democracia, empíricamente es necesario que se expliciten las formas que asume la participación.

Por otra parte, se debe averiguar sobre su efectividad como generadora de gobernabilidad democrática. Puesto que hemos dicho que cada proyecto político define de manera específica la participación ciudadana, es pertinente esclarecer origen e implicaciones de las políticas públicas, el tipo de participación que éstas incorporan, espíritu que las impulsa, agentes concernidos y objetivos buscados. Y debe discernirse si provienen de recomendaciones de organismos internacionales que condicionan su apoyo al establecimiento de tipos particulares de participación; o del orden federal que trataría asuntos locales con visión centralista, pero de manera directa; o de gobiernos locales y regionales en los que serían respuestas coherentes a necesidades y demandas dentro de las jurisdicciones a las que éstos responden; empíricamente, es central ubicar qué mecanismos participativos de las políticas son resultado de luchas sociales.

Vale señalar que es central analizar la aplicación de las políticas, ya que esto tiene que ver con el tema de la articulación de los órdenes de gobierno en el proceso de “bajar” las

---

A diferencia de esta autora, más que hablar de políticas sociales hemos venido hablando de políticas públicas; esto nos permite comprender que las acciones de gobierno tienen lugar mediante políticas públicas diversas, esto es, que atienden distintos campos de la vida, de allí que se hable en específico de políticas sociales, económicas, culturales, etcétera.

Al respecto caben muchas preguntas: qué tanta profundidad tiene, puede o debe tener la participación ciudadana , qué tanta responsabilidad adquiere en sus tareas de cogobierno , Cómo fortalecer la participación ciudadana, esto es, cómo darle el grado protagónico en tareas de cogobierno sin que pierda su intención “ciudadana” original, sin someter sus objetivos a otras lógicas y condiciones (del Estado o del mercado) , en qué medida la participación asegura/es democratización y representatividad de una sociedad diversa, compleja, desigual Para una visión sobre mecanismos de participación, ordenamientos legales federales, estatales y locales, y casos específicos en México, ver Isunza y Hevia, ; para una visión sobre la condición actual de la participación ciudadana ver Ziccardi, .

políticas a las realidades locales, y finalmente con el asunto del tipo y grado de la participación ciudadana. El Estado no es una entidad homogénea, si bien a nivel institucional existen normatividades generales que las hacen posibles, también encontramos lógicas y capacidades de cobertura distintas; un ejemplo común es que las entidades propias de la administración pública repitan funciones; por otro lado, en la medida que las prácticas de las instituciones estatales tienen un sello partidista, debemos considerar que se integran a ellas visiones y acciones correspondientes a proyectos políticos diferentes, lo que repercute en el sentido de los mecanismos de participación institucionalizados.

Del lado de la ciudadanía participativa también encontramos una diversidad de actores cuyas lógicas de intervención responden a los proyectos políticos que hemos mencionado. En este sentido la sociedad civil es plural, las historias particulares de las organizaciones en que se constituye refieren conflictos y acuerdos en torno a luchas por la redefinición de las arenas políticas donde concurren frente al Estado. Como atisbamos en Ziccardi ( ), finalmente la participación requiere de una serie de potencialidades por parte de la ciudadanía: experiencia participativa de grupos o colectividades, información constante por parte de los participantes, interés sostenido de éstas, razones específicas para hacerlo. El empoderamiento societal, por su parte, aún está trazando sus rutas.

Es relevante que el potencial democratizador de la participación ciudadana se conecte con el tema de la ciudadanía. En tanto la participación es resultado de demandas por reconocimiento y ampliación de derechos, se considera constructora de ciudadanía. Los movimientos sociales en tanto impulsan demandas por el reconocimiento, la efectivización y ampliación de derechos, sintetizan una noción de la “nueva ciudadanía” como el “derecho a tener derechos” (Dagnino, ).

La importancia que para la forja de ciudadanía tienen los movimientos sociales, proviene de que éstos, en ocasiones “conseguirán traducir sus agendas en políticas públicas y expandir las fronteras de la política institucional”, así como de que incidirán en la redefinición del “sentido propio de nociones convencionales de ciudadanía, representación política y participación y, en consecuencia, de la propia democracia” (Álvarez, Dagnino, Escobar, : ).

Más adelante subrayaremos que el abordaje etnográfico sobre formas específicas, sectoriales, de participación ciudadana revela la existencia paralela de relaciones y espacios de

encuentro entre sociedad y Estado que pueden o no tener origen en la tutela. Si bien la participación ciudadana es normada por las políticas, las interrelaciones socioestatales que desatan pueden dar pie a la generación de dinámicas en donde lo relevante es la ocurrencia no tutelada de intercambio de información, la generación de acuerdos, la emergencia y resolución de conflictos. Se trata de formas de participación paralelas a las programadas institucionalmente, son efectos colaterales que, pareciendo huir a la definición de participación pautada, inciden en las políticas públicas y en el desarrollo social (y cultural).

Esto nos lleva al hecho de que las interrelaciones sociedad civil-Estado son efectivamente desarrolladas por agentes sociales, individuales y colectivos, específicos. Ellos poseen regularmente ciertas competencias ligadas al campo de las políticas, útiles a las comunidades, organizaciones o instituciones que representan; en tales competencias se funda la capacidad de ordenar, orientar y concretar la energía social disponible en torno a proyectos sociales y estatales específicos. Sin embargo, no es nuevo el que Estado y sociedad se valgan de determinados agentes (instituciones, autoridades y servidores públicos; organizaciones, asociaciones, líderes, promotores) para concretar las interrelaciones, mediar la movilización de energías, protagonizar los vínculos, materializar las políticas.

En este sentido, más allá de la concepción de participación ciudadana (democrática, neoliberal y/o autoritaria) que pueden contener las políticas públicas, en lo estrictamente fáctico, además de la estructura de oportunidades que condiciona la coparticipación socioestatal, hay agentes específicos que reúnen ciertas capacidades o cualidades las cuales influyen en el devenir social ordenado por las políticas. Entre las más visibles están las de distinguir, sintetizar y representar las demandas sociales; mediar entre éstas y la obligatoriedad/capacidad estatal; tener la habilidad de hacer el balance entre el interés/reclamo/derecho y la posibilidad real de atención institucional; concentrar y controlar información clave de la sociedad y del Estado; generar legitimidad y representatividad ante ambas esferas; ser capaz de manejarse con suficiencia dentro de las entidades sociales y estatales, de transitar incluso entre una y otra; saber tomar decisiones, concertar y concretar acciones a partir de cálculos políticos.

---

Se trata de interrelaciones y espacios en los que el Estado apoya y asiste pero en los que no decide ni organiza la participación, donde su presencia —caso inducida como acto de reciprocidad societal, pues los agentes de ésta índole en esos casos han recibido apoyos estatales— es convocada por parte de grupos societales quienes le informan, demandan y/o negocian sobre temas e intereses propios de la esfera social.

Cualquiera sea la forma y/o el grado que adquiera la participación ciudadana, su relevancia proviene del hecho que conforma una dimensión analítica clave de las políticas públicas. Nosotros proponemos abordarla desde las interfaces socioestatales generadas alrededor de políticas culturales localizadas o específicas, ya que es en las dinámicas que genera su aplicación, donde el conflicto y la negociación modelan sus resultados.

Como vemos, la participación ciudadana es un instrumento central del proceso de democratización. Sin embargo se sabe todavía poco de aquélla, pues la atención académica sobre la diversidad de tipos y grados de participación ciudadana es reciente, como lo son las evaluaciones de su materialización (véase Ziccardi, 2004). En el sentido de abordar estudios sobre la participación camina la formulación de la tipología sobre mecanismos de participación de Isunza y Hevia (2004).

En ella, los autores proponen un instrumento para enfocar “las relaciones inter-área”, esto es, el estudio empírico “entre estado, sociedad civil y el mercado”. Para ello recuperan el método de la interfaz, o sea el estudio de espacios de intercambio y conflicto donde actores sociales se encuentran de manera “no casual sino intencionalmente” (Isunza y Hevia, 2004: 10). El tipo de interfaz propuesto define encuentros entre los actores societales y estatales que componen las interfaces socioestatales (ISE). Estas interfaces están determinadas estructuralmente tanto por la política pública como por los proyectos sociopolíticos de los actores (estatales y societales) concernidos” (Ibídem: 10).

La perspectiva de análisis de las ISE permiten reducir las relaciones sociedad civil Estado a dos formas de interacción básicas: una de *lógica agnoscitiva* (“relaciones de hacer saber”) y otra de *lógica política* (“relaciones de hacer hacer”). Cada una de éstas lógicas se compone de tres tipos (ideales) específicos. Reproducimos la tipología de Isunza y Hevia (2004: 10 - 11):

#### **Tipos cognoscitivos:**

) **Interfaz de contribución** (participación social informativa)

**SC E**, en este la sociedad civil informa al Estado.

Ejemplos: buzones de quejas y formas tenues de consulta sectorial y temática; asimismo, este tipo incluye los mecanismos de “atención ciudadana”.

) **Interfaz de transparencia** (información gubernamental)

**SC → E**, en esta relación el Estado informa a la sociedad civil.

Ejemplos: páginas de Internet gubernamentales, los informes regulares de gestión gubernamental y las campañas mediáticas del estado.

) **Interfaz comunicativa** (colaboración informativa)

**SC ↔ E**, en este tipo la sociedad civil y el Estado se informan mutuamente, se comunican.

Ejemplos: los mecanismos de transparencia de la información pública gubernamental y los consejos consultivos con carácter no vinculante.

**Tipos políticos:**

) **Interfaz mandataria** (Democracia directa, control social)

**SC ⇒ E**, en el que la sociedad civil controla, domina o dirige al Estado.

Ejemplos: los mecanismos de la democracia directa como el referéndum, plebiscito e iniciativa popular, así como las contralorías sociales en sentido fuerte. Asimismo, las elecciones de gobernantes y legisladores en los ámbitos federal, estatal y municipal son mecanismos de relación entre la sociedad civil y el estado que pueden entenderse en este tipo de interfaz.

) **Interfaz de transferencia** (Políticas públicas subrogadas, transferencia de políticas)

**SC ⇐ E**, en la que el Estado controla, domina o dirige a la sociedad civil.

Ejemplos: los proyectos de desarrollo social gestionados por organizaciones de la sociedad civil (OSC); ejemplos de este tipo de relación son también los proyectos culturales, las obras con participación social (manos de obra), y las investigaciones hechas por las instituciones académicas y OSC, con recursos públicos bajo contrato.

) **Interfaz cogestiva** (cogestión)

**SC ⇔ E**, en la que la sociedad civil y el Estado mantienen una relación de cogestión.

Ejemplos: los Consejos Electorales del Instituto Federal Electoral (IFE), de México, y otros consejos cuyas decisiones son de carácter vinculatorio.

A partir de esta tipología pueden desbrozarse distintas formas de participación y acceder a un análisis de la “naturaleza” y el grado de democratización efectiva a partir del



sector, la institución y la política pública de que se trate, según el/los mecanismo/s identificado/s de la tipología.

### **. POLÍTICAS PÚBLICAS EN MÉXICO: UN QUEHACER RACIONAL-DEMOCRÁTICO**

En México, la aparición de las políticas públicas como cursos de acción planeadas, racionales y “democráticas”, como disciplina y como profesión que refiere específicas “maneras de relacionarse el actuar público y las prácticas del diseño y la implementación de las políticas” (Martínez, : ), ocurre en el contexto de crisis financiera y social en los tempranos años ochenta del siglo pasado; en ese escenario operan como alternativa para revertir la situación de desorden dejado por el agotamiento del modelo desarrollista nacional (Aguilar, ). El fracaso del desarrollismo nacionalista irá dando margen al establecimiento, en lo económico, de políticas neoliberales de ajuste y en lo político planteará la necesaria “reforma política del Estado” (Aguilar, : ) así como revelará la efervescencia de la pluralidad política.

La emergencia de esas políticas en México responde a “La necesaria política de ajuste después de la crisis, que exigía la asignación eficiente de los pocos recursos públicos a las políticas, y el renacimiento democrático, que vindicaba el propósito público de las políticas” (Aguilar, : ). Queda entendido que las políticas públicas desmontan el proyecto autoritario, pero queda por desentrañar a qué proyecto político se adscribiría (se adscribió) el “renacimiento democrático” en el país.

Si bien en los Estados Unidos la “Policy Sciences/Policy Analysis” consistió tanto en el estudio académico como en la racionalización efectiva del proceso de la instrumentación de las políticas, en nuestro país su introducción tendrá otros rasgos. A decir de Aguilar, su propósito

---

“El origen de las políticas públicas en este país México tiene lugar dentro de la matriz de la crisis fiscal y política del régimen y, en consecuencia, en el marco programático del ajuste de las finanzas públicas y de la democratización del régimen autoritario” (Aguilar, : ).

Evidentemente encontramos intervenciones gubernamentales sobre el interés público, que a manera de políticas públicas, se aplican en México desde décadas atrás. Como señala Martínez ( ), la historia de las políticas públicas en el continente y en el “mundo en desarrollo está ligada a dos tradiciones extranjeras relativas al manejo de los asuntos públicos: los planes quinquenales con que la Unión Soviética enfrentó entreguerras el reto de adquirir el lugar mundial a que le obligaba su propia versión de destino manifiesto y, por otro lado, la historia del combate a las consecuencias de la crisis de - , que puso temporalmente en problemas la consolidación de la hegemonía del capitalismo estadounidense” (Martínez, : ). En el país, señala Aguilar, “la noción de manejo racional de los asuntos públicos es de tan larga data”, habrá “quien la vea ya en el manejo que en el Porfiriato se hizo de los recursos nacionales y las agencias de gobierno”, sin embargo, “no podríamos localizar allí el origen de alguna versión autóctona de políticas públicas en la acepción habitual del término” (p. ). Aquí, las nociones afines al manejo del bien público nacional han sido “proyecto nacional” y “desarrollo”, que “El discurso oficial desde mediados del siglo ” sintetizó como “desarrollo nacional”: “El nacionalismo fue responsable de que en México no fuera sino hasta hace aproximadamente una década y media que la noción predominante de políticas públicas se identificara abiertamente con la tradición norteamericana en ese campo.” (Ibídem: ).

fue “reformar el proceso decisorio tradicional de nuestros gobiernos mediante el análisis; innovarlo, tratar de hacerlo económicamente riguroso, legalmente consistente y políticamente equilibrado”, como respuesta a “las restricciones financieras y contrapesos políticos que de golpe comenzaron a agobiar a nuestros gobiernos” (Ibídem: ).

En el marco de la crisis económica-financiera, social y política, esas políticas vendrían a ser el instrumento con el cual enfrentar la situación de caos heredada por un dilatado régimen autoritario, el cual que había logrado prolongar el extenuado modelo económico desarrollista al montarlo sobre el artificio financiero que representó el *boom* petrolero de finales de los años setenta. Así, la introducción del gobierno por políticas en México vino a ser alternativa estatal de gobierno en un contexto de crisis (véase Aguilar, : ).

Las políticas públicas en México, si seguimos esta versión, no fueron consecuencia de un gobierno democrático sino de un estado generalizado de crisis frente al que representaron una opción racional de administración pública. Más que haber sido resultado de condiciones democráticas lo son del apuro financiero, económico y social que indujo la necesidad de democratización del Estado. En este sentido, la emergencia del gobierno por políticas coincidirá más con la implantación del modelo neoliberal que con la democratización política . Sin embargo, desde otro ángulo, reconociendo la presencia histórica de diferentes luchas sociales en las arenas políticas democratizadoras, es pertinente pensar la presencia de esas políticas como producto de un doble proceso histórico: si bien por la crisis económica que revela toda su crudeza hacia el sexenio - , también como consecuencia de luchas sociales históricas que influyen en las decisiones de gobierno.

En ese sentido, el ocaso del proyecto político autoritario es la válvula que amplía la disputa política, protagonizada por actores sociales varios: partidos políticos, movimientos, organizaciones sociales. Mediante ellos se develan los tres grandes proyectos políticos

---

Mientras en lo económico las privatizaciones y la transferencia de responsabilidades sociales del Estado al mercado y a la propia sociedad inician en el sexenio - , las bases para la transición democrática entendida entonces como cambio de partido en el poder; y efectivizada en el año , cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) electoralmente pierde la presidencia de la República ante el Partido Acción Nacional (PAN) se fincan en la reforma del sistema electoral del sexenio siguiente, - .

Nuestro punto de partida temporal es el gobierno por políticas públicas en los primeros años ochenta del siglo veinte, mas el contexto amplio de este proceso es el de las luchas por la democracia y el reconocimiento originadas con anterioridad; el parte aguas de la búsqueda social por la democracia en México es el año de (una visión al respecto la encontramos en Isonza, ). En Olvera y Avritzer ( ), Olvera ( , ) tenemos una visión sobre la emergencia de la sociedad civil y las relaciones sociedad Estado en los años ochenta; sobre la relación entre nuevos movimientos sociales y democratización en el mismo periodo, están los trabajo de Dagnino ( , ); enfoques sobre la construcción democrática en América Latina de los años ochenta a la fecha, los tenemos en Dagnino, Olvera, Panfichi ( ).

señalados. La emergencia de esas disputas encuentra varios elementos relacionados: . la incapacidad del Estado autoritario-corporativo para mediar, representar y controlar “legítimamente” los intereses y demandas de una sociedad organizada en o reducida a sectores (campesino, obrero, popular), y por lo tanto, . la necesidad de dialogar con nuevos actores; . la administración deficiente, dilapidadora y discrecional que lleva a la crisis financiera, económica y social, que es respondida mediante las políticas con participación, . (como contraparte del primero) la presencia de movimientos sociales capaces de incidir en la lucha política por la democracia, . el afianzamiento del proceso democrático en el país.

La introducción de las políticas es reflejo de la transformación normativa e institucional del Estado autoritario. A ello le suceden demandas de cambio en las reglas del juego político, en la redefinición de lo que éste significa y en la manera como se compone. Es en el marco de la democratización que sobresale la presencia activa de nuevos agentes sociales englobados en la llamada sociedad civil que tienen el interés y han generado cierta capacidad de incidencia en la construcción del sistema político democrático por vías no tradicionales (ni partidista ni electoral).

En relación con lo dicho en este apartado, queremos puntualizar que deseamos ampliar el abanico temático del estudio de la democracia en México mediante el análisis de las políticas culturales dadas en el marco de las nuevas relaciones sociedad-Estado y al cabo con la gobernabilidad democrática. En este sentido, Isunza señala que se han analizado diferentes perspectivas del proceso democrático: “Desde las transformaciones en la cultura política y el sentido del voto hasta la construcción de ciudadanía y la lucha por los derechos” (Isunza, : ); el estudio de la política cultural en este contexto desde la perspectiva teórica-metodológica expuesta dan carácter de novedad a los abordajes contemporáneos de los procesos culturales en México.

Retomando, tenemos que los años ochenta fueron los del origen de la edificación, inconclusa hasta hoy, de un régimen que se propone democrático en tanto agrega, mediante políticas públicas, la participación ciudadana en las tareas de gobierno. Como recuerda Aguilar, “Sea como disciplina académica o como ejercicio profesional... Política Pública fue un elemento esencial y representativo del nuevo ambiente de cambio político y administrativo” (Aguilar, : ).

La intervención de la ciudadanía en el quehacer gubernamental se asocia al modelo de democracia participativa; esta, en la práctica, ha generado distintos mecanismos de participación, de entrelazamiento entre sociedad y Estado que tienen por objetivo promover una gobernabilidad centrada en el interés público, la participación y la corresponsabilidad de los ciudadanos. Las formas de corresponsabilidad socioestatal en lo político y en las políticas son recientes y limitadas en cuanto a los temas que abarca, los sectores de aplicación y la profundidad de la misma. Ello hace necesario vislumbrar “cómo se ha venido dando la relación entre los cambios en las formas de participar en lo público y las maneras de entender el lugar y de ejercer los estilos de hacer las políticas” (Martínez, : ).

La participación ciudadana en las políticas culturales del país habla de un proceso aún limitado de democratización del desarrollo cultural. De hecho el estudio de la participación ciudadana en el sector cultura es un terreno poco explorado. Nosotros realizamos un acercamiento al tema mediante el análisis de relaciones sociedad-Estado en torno a las políticas culturales vinculadas a procesos de revitalización cultural. El fenómeno observado muestra que los agentes que lo animan actúan como redes sociales e individualmente describen trayectorias que complejizan aún más los modelos teóricos con los que se intenta aprehenderlos.

Por otro lado, el modelo de gobierno mediante políticas vigente, regido por los ejes *racionalidad-eficiencia* de la administración estatal, tiene eco en las políticas de la cultura en México desde al menos la segunda mitad de los años ochenta del siglo veinte. En este sector, la intervención del Estado, establecida como servicio cultural *programática*, aunque responde a la “lógica democrática” de las políticas ya que teóricamente considera la participación como estrategia que sustancia ciudadanamente el quehacer público de ese sector, en el plano de la realidad se trata de una serie de lógicas participativas difíciles de adscribir a los proyectos políticos en pugna, los que de todos modos aún no acaban de configurar mecanismos de profundización democrática en el subsector cultura.

Contextuado temporal y temáticamente en el proceso de tránsito democrático mexicano, nuestro estudio analiza las relaciones entre agentes estatales y civiles en el marco de

---

“Visión cuyo fundamento es la ampliación del concepto de política a través de la participación ciudadana y de la deliberación en los espacios públicos, de lo que se deriva una noción de democracia como un sistema articulado de instancias de intervención de los ciudadanos en las decisiones que les conciernen y en la vigilancia del ejercicio del gobierno” (Dagnino, Olvera, Panfichi, : ).

Para esta afirmación seguimos el espíritu con que fue fundado el *Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias* (Pacmyc), elaborado por Guillermo onfil; programa cuyo primer ciclo de operación fue -

las políticas culturales que se instrumentan en el país con el fin de intervenir en el desarrollo de la cultura popular. El análisis de los encuentros y trayectorias de esos agentes en las interfaces socioestatales procuran exponer la complejidad inherente a los fenómenos contemporáneos de revitalización cultural.

#### **. POLÍTICA CULTURAL: PARTICIPACIÓN SOCIOESTATAL Y PROCESOS SIMBÓLICOS.**

El concepto *políticas culturales* tiene definiciones distintas. Quizá la más influyente, en México y en entidades estatales nacionales y en organismos internacionales que orientan su acción sobre la cultura (como el de la Organizaciones de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: UNESCO), sea la propuesta por García Canclini, quien hacia la segunda mitad de los años ochenta, las traza como

intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico (García Canclini, : ).

Es de resaltarse que esta definición considera la participación del Estado y de la sociedad en torno al desarrollo simbólico. Nosotros pensamos además que las políticas culturales son espacios de disputa entre proyectos políticos vehiculados por actores concretos, societales como estatales. Estos agentes protagonizan la confluencia entre cultura y política, y ellos a su vez están condicionados por las dimensiones de clase, etnia, generación y género, filiación política, pertenencia social o estatal, mismas que se significan como capitales simbólicos que determinan su peso específico en la orientación del desarrollo cultural orientado desde las políticas culturales.

En un estudio reciente, Yúdice y Miller ( ) consideran que la relación entre cultura y política ocurre en dos “registros”: el estético y el antropológico. Ambos se integran en las políticas culturales. El primero se refiere a los productos estéticos, elaborados por gente creativa, que son juzgados con criterios estéticos; se trata del campo de expresión formado por intereses y prácticas de la historia y la crítica (del arte). Ámbito en el cual la cultura es “marcador” de diferencias y similitudes en gusto y estatus dentro de los grupos sociales. En el segundo la cultura es “marcador” de cómo vivimos nuestras vidas; trata de los sentidos de lugar y persona que nos humanizan, es aquello que no es ni individual ni enteramente universal, que se afianza en la lengua, religión, costumbre, tiempo y espacio. Así, mientras que el sentido estético articula diferencias *dentro* de grupos, el antropológico lo hace *entre* poblaciones.

Teniendo esta diferenciación, importante en la medida que las políticas culturales dividen también ambos campos (cultura y arte), los autores definen esas políticas como el

soporte institucional de los canales de la creatividad estética y de las formas colectivas de vida son un puente entre ambos registros . La política cultural encarna una sistematicidad, se constituye en guía regulatoria de la acción que es adoptada por organizaciones de la sociedad para conseguir sus metas. Es acción burocrática más que creativa u orgánica (Yúdice y Miller, : ).

Para Garretón ( ) las políticas culturales son “actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social de una determinada comunidad”; esta acción, previene, “no se agota en la política del Estado o de los gobiernos” (Garretón, : ); si se trata de “actividades e iniciativas” no necesariamente estatal-gubernamentales, entonces cabe pensar en la participación de la sociedad y del mercado en ellas. En tanto cursos de acción donde confluyen agentes distintos, es de esperarse que el conflicto y/o la cooperación marquen las interrelaciones que definen el desarrollo simbólico.

Vale subrayar aquí que la política cultural en tanto política pública, es un procedimiento gubernamental técnico-racional y político-democrático, que norma tanto la acción gubernamental como la participación de agentes estatales y civiles en el diseño e implementación de esas políticas. Sin embargo, tanto el cuerpo legal, la estructura institucional como la aplicación real de las políticas culturales, manifiestan una alta variabilidad si consideramos las políticas existentes, las instituciones que intervienen, los recursos disponibles, las poblaciones, las temáticas/problemáticas atendidas, las entidades societales y estatales concernidas.

Los enfoques contemporáneos de las políticas públicas estatales tienen orientaciones contradictorias o por lo menos diversas: si bien las hay implementadas como estrategias con lógica mercantil también las hay con lógica social. En la intervención de la cultura (prácticas y/o expresiones culturales, representaciones o imaginarios, cultura material e inmaterial, identidades) encontramos tantos lineamientos institucionales asociados al modelo económico-empresarial neoliberal, como a un modelo más democrático.

---

Explicitamente, esta consideración aparece, con carácter discursivo, en la política cultural federal impulsada en México durante el sexenio - . Ver Tovar y de Teresa ( )

Como indica Uvalle, el gobierno de lo público no desconoce el papel del mercado: “En la visión de lo público, el mercado no es un lugar exclusivo de agentes privados. Es una institución pública y, por lo mismo, es objeto de regulación estatal” (Uvalle, : )

Los cambios políticos de los últimos sexenios en el país ofrecen situaciones institucionales heterogéneas; si bien continúan vigentes políticas culturales democráticas como las orientadas por las tesis de la autogestión; como la que impulsa el Pacmyc , también vemos lineamientos orientados al mercado para descargar al Estado de su responsabilidad con la administración cultural que pretenden insertar en el desarrollo cultural el formato de la empresa cultural; como es el caso del *Programa de Cultura* - . Ambas formulaciones coexisten espacial y temporalmente, pero representan proyectos políticos diferentes.

Con el fin de mostrar la relación histórica entre política y cultura en América Latina, se presenta el siguiente cuadro elaborado por García Canclini ( ), en el que se proyectan políticas culturales en forma de paradigmas dinamizados por agentes específicos. El cuadro incluye los modos como se organizaría la relación entre paradigmas y agentes, así como las concepciones subyacentes a cada arquetipo.

<b>Cuadro . : Políticas culturales: Paradigmas, agentes y modos de organización</b>			
<b>Paradigmas</b>	<b>Principales agentes</b>	<b>Modos de organización de la relación política-cultura</b>	<b>Concepciones y objetivos del desarrollo cultural</b>
Mecenazgo Liberal	Fundaciones industriales y empresas privadas	Apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual
Tradicionalismo patrimonialista	Estados, partidos e instituciones culturales tradicionales	Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional
Estatismo populista	Estados y partidos	Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado	Afianzar las tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema
Privatización neoconservadora	Empresas privadas nacionales y trasnacionales, y sectores tecnocráticos de los Estados	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones públicas en la cultura	Reorganizar la cultura bajo leyes del mercado y buscar el consenso a través de la participación individual en el consumo

---

El *Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias* (Pacmyc) tiene como objetivo apoyar de forma directa a creadores y promotores culturales comunitarios para generar autonomía en el campo de la creación y el desarrollo cultural

ste propone generar “microempresas comunitarias de desarrollo cultural sustentable”.

Democratización cultural	Estados e instituciones culturales	Difusión y popularización de la alta cultura	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales
Democracia participativa	Partidos progresistas y movimientos populares independientes	Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades

Fuente: tomado de García Canclini ( )

A partir del cuadro pueden elaborarse cuestionamientos que permitan enriquecer nuestro propio estudio. Podemos por ejemplo preguntar sobre la temporalidad de los paradigmas: Cuándo inicia uno y comienza otro , Tienen una duración aproximada , Pueden coexistir temporal y espacialmente más de un paradigma , Qué formación sociopolítica estimula o inhibe determinado modelo de política cultural

Nuestra evidencia etnográfica permite señalar la ocurrencia simultánea de características que corresponden a paradigmas de políticas culturales distintos, lo que filtra complejidad a la relación entre política y cultura. En los procesos culturales conviven prácticas de mecenazgo y de participación ciudadana; y aún más: en el periodo de transición democrática perviven cacicazgos y relaciones clientelares en el manejo de programas estatales. La mirada etnográfica, en los niveles local y regional, revela su potencial analítico de las políticas culturales posicionados desde los espacios donde éstas son articuladas por actores sociales y estatales.

Nos parece importante señalar la posibilidad analítica que ofrece de la noción de proyectos políticos en disputa para identificar las políticas culturales, pues nos permite ubicar en un mismo tiempo y espacio la presencia de lógicas y acciones encontradas (por ejemplo lógicas de los proyectos neoliberal y democrático).

Queremos señalar que si bien en el nivel teórico el cuadro de García Canclini caracteriza distintos paradigmas de política cultural, es en el empírico donde hallamos la convivencia, en clave de disputa, de prácticas ligadas con maneras de operar que obedecerían a paradigmas aparentemente caducos. Para el abordaje de la complejidad de la realidad cultural

---

sas lógicas más que en las normatividades y reglamentos de la propia DGCP, se dan en el nivel institucional y en el proceso de “bajar” los lineamientos hasta el personal que hace efectiva la orientación o finalidad de la acción cultural estatal. No es extraño que programas e instituciones de cultura realicen un trabajo descoordinado, ni que autoridades y “beneficiarios” de la cultura sesguen ideológica o políticamente los apoyos y proyectos culturales.



son pertinentes recursos metodológicos que den cuenta de los paradigmas, los agentes, sus proyectos y acciones.

En ese sentido también es indispensable tener presente el tema de la escala de las intervenciones socioestatales, pues no opera igual, en los rangos nacional, regional y/o local, la efectivización de los derechos, ni el gobierno por políticas participativas tiene una extensión uniforme dentro de gobiernos y políticas sectoriales, como tampoco, en donde existen, ellas arrojan los mismos resultados.

Atendiendo a las definiciones de políticas públicas apuntadas, creemos necesario no perder de vista su componente democratizador-participativo, pues en el marco de la construcción democrática tiene pertinencia preguntar Hasta qué punto existe participación ciudadana en las políticas del campo cultural , qué características contextuales propician o cancelan la democratización del campo de las políticas culturales , qué referentes empíricos sustentan sus ideales democráticos , qué tanto, la participación ciudadana en las políticas confieren condiciones de éxito/fracaso en sus resultados (Incluso cómo medirlo en éste ámbito) Cómo se disputa en la realidad los procesos simbólicos asociados a las políticas culturales

Queremos volver aquí a la definición de política cultural de Álvarez, Dagnino y Escobar ( ) antes mencionada. sta, señalan sus autores, se trata de una noción reciente inscrita en el campo de los estudios culturales (es una concepción relacional entre entidades distintas) que amplía el sentido de la lucha política impulsada por los movimientos sociales latinoamericanos. Para esos autores, la política cultural llama la atención “sobre el lazo constitutivo entre cultura y política, y la redefinición de política que esa visión implica.”; con ella se refieren “al proceso por el cual lo cultural se torna hecho político” (Álvarez, Dagnino, Escobar, : ).

Su definición, “activa y relacional” de política cultural, interpreta “el proceso puesto en acción cuando conjuntos de actores sociales moldeados por y encarnando diferentes significados y prácticas culturales entran en conflicto unos con los otros. Esa definición supone que significados y prácticas pueden ser la fuente de procesos que deberían ser aceptados

---

“Ese lazo constitutivo significa que la cultura entendida como concepción del mundo, como conjunto de significados que integran prácticas sociales, no puede ser entendida adecuadamente sin la consideración de las relaciones de poder incluidas en esas prácticas. Por otro lado, la comprensión de la configuración de esas relaciones de poder no es posible sin el reconocimiento de su carácter cultural activo, en la medida que expresan, producen y comunican significados” (Ibídem: ).

como políticos. La cultura es política porque los significados son constitutivos de los procesos que, implícita o explícitamente, buscan redefinir el poder social” (Ibídem: - ).

Concordamos con la idea de que la cultura es política en el sentido de implicar luchas por la redefinición de significados y prácticas del poder social, también en que cada movimiento social incorporaría una política cultural basada en concepciones propias de quienes impulsan los movimientos sociales (minorías, grupos residuales, jóvenes, mujeres, grupos étnicos ) y persiguen determinados fines (reconocimiento, democracia, ciudadanía ). Sin embargo, nuestra concepción de las políticas culturales requiere una precisión.

Frente al planteamiento que acentúa la política cultural de los movimientos que disputan el poder social en sus distintos campos, sólo queremos indicar que nuestra noción de políticas culturales considera tanto las visiones, significados y prácticas de agentes societales o de la sociedad civil (movimientos, asociaciones, organizaciones) como las propiamente estatales (diferentes entidades del aparato estatal, y sobresalientemente autoridades y servidores públicos del sector cultura). Colocamos las políticas culturales no sólo en los movimientos que contestan y redefinen significados y prácticas del poder (político), sino también en agentes de la sociedad civil (incluso del mercado) y en diferentes agentes del Estado. En éste opera y él instrumenta una concepción de orden social y político, orienta significados y prácticas culturales, pero también es penetrado por las visiones del deber ser social, político y cultural proveniente de distintas matrices societales.

La noción sobre las políticas culturales a la que se acoge este estudio (la de García Canclini, , citada arriba), la ubicamos dentro de las relaciones entre sociedad civil y Estado contemporáneas, constituidas como mecanismos de participación, que dinamizan los procesos culturales de la sociedad, sus sectores, grupos, comunidades.

Insistimos en un último punto: nuestro estudio de la relación entre política y cultura se ubica en el contexto de construcción democrática, se sustenta teóricamente en la relación

---

“Esto es, cuando presentan concepciones alternativas de mujer, naturaleza, raza, economía, democracia o ciudadanía, que desestabilizan los significados culturales dominantes, los movimientos ponen en acción una política cultural” (Ibídem: ).

Los propios Álvarez, Dagnino y Escobar ( ), hemos visto, consideran que en ocasiones los movimientos sociales llegan a definir la agenda pública, esto es, a diseñar las políticas públicas, entonces, pensamos, las visiones de los movimientos pasan a ser parte de la visión-acción estatal. Visiones alternativas, nuevas políticas culturales de origen societal pasan a constituirse estatalmente. Una pregunta es pertinente: qué pasa con las demandas de base cultural cuando los movimientos que las impulsan toman el poder. La alta variabilidad del orden gubernamental (y estatal) debido a la pluralidad política y a las alternancias emanadas de las competencias electorales en todos los órdenes de gobierno profundizan la complejidad en torno a las políticas.

sociedad civil Estado, empíricamente realiza el análisis de interrelaciones en espacios de contacto entre agentes societales y estatales en interfaces socioestatales, donde ocurren dinámicas de cooperación/conflicto que configuran procesos culturales (políticos y sociales) que llegan a mostrarse como procesos por donde pasa también el tema de la democratización.

#### . SOCIEDAD CIVIL Y ACCIÓN CULTURAL.

Los análisis del tránsito a la democracia en América Latina conceden carácter heurístico al concepto *sociedad civil*. Este guía el estudio de sistemas políticos como el de la democracia representativa y el de la participativa; en estos procesos la sociedad civil (empíricamente compuesta por individuos, organizaciones y movimientos sociales, asociaciones) ha sido capaz de incidir en la transformación de los regímenes políticos dictatoriales y autoritarios que comienzan a desmontarse en distintos países, hacia los años ochenta del siglo pasado, de Europa y de América Latina.

Su emergencia se asocia con la presencia de una esfera pública ampliada y plural, la cual es condición de posibilidad comunicativa para formar acuerdos (o contratos sociales en sentido *rousseauiano*), refrendar, prescribir y/o contener ideales éticos y estéticos, políticos y culturales de la sociedad; por medio de ella se instrumentan proyectos y prácticas que interrelacionan el interés colectivo con la agenda pública. La renovada esfera pública será espacio de deliberación entre agentes diferentes y desiguales que componen la sociedad, su presencia además operará como condición necesaria de la nueva sociedad civil.

Así, la esfera pública en tanto espacio de comunicación, y lo público en tanto bienes de interés social y estatal, son elementos fundamentales para la construcción de acuerdos, proyectos y acciones entre los distintos agentes sociales, políticos y económicos. Aunque en el contexto de democratización la sociedad civil ha llegado a desarrollar acciones democráticas, no debe considerársela como una entidad homogénea en sus objetivos, organización y acciones, en sus virtudes y potencialidades; se trata de una entidad variable cuyas virtudes y vicios sólo se desentrañan mediante estudios empíricos.

Arato y Cohen (1990) indican que la teoría de la sociedad civil democrática ve en la esfera pública el espacio para la “integración legalmente regulada de grupos, asociaciones y movimientos”, en ella, éstos “pueden recibir la necesaria ilustración concerniente a las políticas públicas e influenciar a la vez la formación de políticas” (Arato y Cohen, 1990: 10). Cercanos al planteamiento de Habermas consideran a la sociedad civil “como la dimensión institucional

del mundo de vida compuesta por la familia, las asociaciones y la esfera pública” (Arato y Cohen, : ). sta, en tanto espacio de reflexión distinta a las formas de operar del Estado, se constituye en condición de factibilidad para la génesis de proyectos sociales que incorporen intereses de los participantes (idealmente en condiciones de igualdad) en las deliberaciones públicas.

Debe valorarse la posibilidad de que en su seno se gesten los mitos y utopías epocales que reconfiguren y/o releven los anteriores; la sociedad civil en la renovada esfera pública, ha sido vista en un primer momento esto es, hacia los primeros años ochenta, tiempo en que cobra visibilidad dentro de procesos políticos que tienden a la democracia como “demiurgo” para la superación del estado de crisis generalizada de valores, sentidos y circunstancias sociales. En una situación donde el Estado sigue siendo estratégico como contenedor de poder, y el mercado aparece como fuerza determinante del devenir social, la presencia de más sociedad (civil) vendría a contrapesar con participación ciudadana la administración del bien público. En un escenario así, el Estado no es el único agente que conduce a la sociedad al progreso y la modernidad, y agregaríamos, a la democracia; la propia sociedad civil desempeña en esto una acción protagónica.

La teoría de la sociedad civil contemporánea considera que, más allá de la forma que ésta adopte, lo distintivo en ella será su carácter social diferenciado de las esferas estatal y mercantil. Queda sin embargo averiguar qué estimula o inhibe su presencia activa, así como contextualizar su emergencia, develar sus objetivos y estrategias, su acción en general, y su disolución; más allá de la necesaria demanda de rigurosidad teórica, es en su condición de fenómeno empírico, en la realidad donde expone su cualidad polisémica y heterogénea, donde deben analizarse sus cualidades, su modo de operar, sus significados (Olvera, ; Olvera, Dagnino, Panfichi, ).

Para determinar las condiciones de emergencia o inhibición de la sociedad civil, es necesario abreviar en las relaciones entre estructura y dinámica social que contextualizan su emergencia. Ya sean movimientos, asociaciones civiles, grupos societales, nuevas formas de organización y/o acción política, hay un punto en su devenir que los consolida como sociedad civil realmente existente, e influyente, emergida de una estructura de oportunidades específica; igualmente, su consolidación y/o disolución debe explicarse contextual y procesualmente.

Por lo pronto, la teoría de la nueva sociedad civil vincula su emergencia a las transformaciones estructurales de regímenes políticos dictatoriales y autoritarios que contuvieron o cancelaron los distintos derechos y las posibilidades de participación ciudadana, que valiéndose de una representación estadocéntrica de la sociedad o bien abiertamente totalitaria, ordenaron la vida social; ese fue el contexto que llevó a depositar en ella la idea de entidad democrática (Cohen y Arato, 1985).

Si bien las luchas sociales son históricas, no es sino en los años ochenta cuando se reconoce que la sociedad civil impulsa el cambio de condiciones autoritarias y dictatoriales en distintos Estados europeos y de América del sur (Cohen y Arato, 1985; Olvera, 1995) hacia formas de transición democráticas. Entonces la emergencia de la sociedad civil de sello político se materializa en agentes sociales tales como los nuevos movimientos sociales, asociaciones y colectividades societales que operan mediante novedosas formas de gestión vertebradas en torno a lógicas organizativas y estrategias de acción alternativas a las tradicionalmente ligadas con el corporativismo autoritario y la representación política de partidos.

Una forma de considerar a la sociedad civil es en calidad de nuevo actor dentro del proceso democrático, que orienta su acción hacia la superación de la discrecionalidad, parcialidad, autoritarismo, burocratismo y el uso antidemocrático que el poder estatal hizo de los asuntos públicos; ello le llevaría a desarrollar prácticas distintas, alternativas, y a menudo opuestas, a la acción estatal y la mediación partidista ineficiente. Desde la sociedad civil se estaría participando en soluciones políticas a demandas sociales que el Estado fue incapaz de resolver. Sus ejes de acción serían el reconocimiento de las diferencias y la superación de desigualdades. Otra forma de valorar la sociedad civil señala que el Estado neoliberal que se instaura en la región al sustraerse de sus responsabilidades sociales y políticas, y al priorizar las fuerzas del mercado para ordenar la vida política y social, ha ido transfiriendo a la sociedad civil dichas responsabilidades.

Los enfoques sobre la transición hacia la democracia de los años ochenta ilustran a cerca de la presencia de una sociedad civil activa en asuntos políticos. Pero será en los años noventa cuando en la lucha política, una de las formas más desarrolladas de la sociedad civil, las organizaciones no gubernamentales (ONG s) vinculadas con movimientos sociales,

adquieran un rol protagónico en los procesos de desarrollo social. Este ha sido tal que los análisis de la sociedad hablan hoy de la “onegización” de los procesos sociales. Álvarez ( ) por ejemplo, resalta la “onegización” de los feminismos latinoamericanos en los años noventa; por su parte Yúdice ( ) habla de la “onegización de la cultura” reflejada en los nuevos formatos asociativos que asumen distintas causas culturales.

En el contexto de la globalización, diferentes organizaciones de la sociedad civil (OSC) incorporan, a su lucha política, políticas culturales para la redefinición del poder. Incluso expresiones propiamente culturales (como el caso del *Movimiento Jaranero* estudiado) logran hacerse presentes en arenas políticas. Esto último nos habla de procesos que van de la cultura a la política (aquí el poder está en la cultura, pues se parte de ésta para elevar demandas políticas), esto es, que la importancia de lo cultural es tal que atrae intereses e intervenciones del campo político, hasta llegar incluso a cobrar una importancia central para éste (por ejemplo cuando autoridades y gobiernos apuestan por legitimarse mediante vías culturales: reforzando las prácticas culturales locales, tradicionales y populares, y la identidad); otros casos, como el de los nuevos movimientos sociales, operan a la inversa, van de la política a la cultura (en este, la acción política de las OSC recurre a la cultura para acentuar o potenciar sus fines políticos).

A partir de interrelaciones sociedad civil-Estado en el campo de la producción simbólica, nos acercamos al proceso cultural de recuperación y representación de prácticas y expresiones identitarias asociadas a prácticas culturales populares. Las cuales abordamos a partir de intervenciones que obedecen a políticas culturales (con participación de la sociedad y del Estado) orientadas a conducir el devenir simbólico local-regional, las que a su vez detonan interrelaciones socioestatales que permiten tener una visión de ciertas dinámicas de lucha democrática contemporánea en el campo de la cultura.

Metodológicamente consideramos que esas interrelaciones se hacen efectivas mediante mecanismos de participación que denominamos interfaces socioestatales. Enseguida

---

En México, las formas colectivas de incidencia política y sociocultural se denominan asociaciones civiles. El término organizaciones no gubernamentales (también conocido como tercer sector), si bien es de uso corriente, no tiene el peso jurídico de las asociaciones legalmente constituidas.

Respecto al incremento la participación social en el quehacer cultural, Martinell ( ) expresa: “El aumento de la participación de la ciudadanía en la cultura ha provocado la estructuración de la comunidad en forma de organizaciones e instituciones que, desde la propia sociedad civil, sin ánimo de lucro y al margen de las estructuras del Estado, han creado un nuevo agente social denominado tercer sector de la cultura, que ha incorporado grandes iniciativas y una dimensión nueva al diálogo entre el interés general y el mercado” (Martinell, : ). Añade más: el “tercer sector cultural es uno de los fenómenos más importantes que se están desarrollando desde el nivel local al global”, ello ha permitido “un mayor desarrollo, impacto y extensión de las políticas culturales gracias a la colaboración de este sector social” (Ibídem: ).

exponemos la metodología con la que se ha abordado nuestro referente empírico: el proceso de *revitalización cultural* encarnado por el contemporáneo *Movimiento Jaranero* de Veracruz, México.

#### . ENFOQUE DE INTERFAZ SOCIOESTATAL (ISE) PARA EL ANÁLISIS DE LA ACCI N CULTURAL.

La estrategia metodológica que conduce la investigación, la interfaz, proviene de los estudios sobre desarrollo rural. Seguimos, y adaptamos, la propuesta desarrollada por Norman Long y un grupo de investigadores en la universidad de Wageningen, en Holanda. Se trata del *enfoque orientado al actor*, por medio del cual se analizan procesos sociales sin concentrarse exclusivamente en formular explicaciones a partir de estructuras e instituciones, sino que recupera el papel desarrollado por los propios actores concernidos en el desarrollo social; se refiere por tanto a encuentros entre actores sociales diferenciados.

La interfaz refiere el

encuentro cara a cara entre individuos o grupos representativos de intereses distintos, respaldados por recursos diferentes. Las partes interactuantes serán diferenciadas a menudo en términos de poder. Los estudios de interfaz social deberían proponerse aclarar la dinámica y el carácter emergente de las interacciones que tienen lugar y mostrar cómo las metas, percepciones, intereses y relaciones de los varios grupos pueden ser remodelados como resultado de su interacción (Long, 1997 : 10).

En esta perspectiva, señala Roberts (1997), es relevante el estudio de la naturaleza de la *relación* entre Estado y sociedad civil, proceso que entraña confrontación y cooperación entre agencias gubernamentales y sus servidores y la población objetivo de la acción oficial. En esta lógica, proponemos el análisis de la implementación y el desarrollo de la política destinada a la difusión y promoción de la manifestación particular que significa el *Movimiento Jaranero*, el cual tiene lugar desde de finales de los años setenta del siglo veinte y hasta la fecha, en el sur del estado mexicano de Veracruz.

Observamos la movilización de agentes social y estatal (promotores culturales societales y estatales varios) a favor de recuperar expresiones de la cultura popular en el contexto de las nuevas relaciones entre sociedad civil y Estado, posibilitadas por el proceso de

---

“Como quiera, deberían también explorar cómo esas interacciones son afectadas, y torneadas, por esas mismas influencias, actores, instituciones y recursos-de-campo que se hallan más allá de la situación de interfaz misma. El análisis de interfaz, entonces, es esencialmente un recurso metodológico para el estudio de la conexión de estructuras y procesos y no debería por lo tanto ser confinado al estudio del detalle de la interacción social, sino situarse dentro de amplios marcos institucionales y campos de poder” (Long, 1997 : 10).

construcción democrática que en América Latina viene ocurriendo desde los años ochenta del siglo pasado. Enfocamos relaciones entre agentes societales y estatales que constituyen las políticas culturales propias del proceso estudiado. Esto se justifica en la medida que el análisis de interfaz, se propone además

entender la diversidad cultural, la diferencia social y el conflicto inherente en los procesos de intervención para el desarrollo... tiene como objetivo elucidar los tipos y el origen de la discontinuidad social, y el nexo de tales situaciones, e identifica los significados de reproducción o transformación de ellos (Long, : ).

A partir de lo anterior, pensamos en al menos dos lógicas enfrentadas o interrelacionadas: . la que está en los cimientos estatales de las políticas públicas: normatividad, instituciones, planes, proyectos, servidores, y . aquella cuya fuente es el interés colectivo, de la sociedad, por su cultura e identidad, en este caso, quienes impulsan desde la comunidad el *Movimiento Jaranero*

Concebimos las interrelaciones entre agentes de la sociedad civil y del Estado como interfaces socio-estatales (ISE); tenemos presente que en su desarrollo intervienen intereses, modos de racionalidad, formas y grados de poder diferentes que caracterizan esos entrelazamientos; empíricamente esas cualidades las portan personas específicas (promotores culturales estatales y civiles). La relevancia de esa relación para este estudio se debe a que por ella pasa el conflicto y la cooperación entre los participantes de ambas esferas.

Tenemos así, una metodología que diferencia y entrelaza las voces, experiencias y prácticas relevantes que constituyen a los actores sociales; sostenemos que esta perspectiva se concentra en procesos dialógicos incorporados en prácticas políticas y de conocimiento que derivan del encuentro entre grupos diferentes; tampoco desconocemos que entre ellos existen diferencias y desigualdades.

Adaptada a nuestro interés, mediante la estrategia de interfaz enfocamos enlaces que adquieren la forma de *redes* y *trayectorias* resultantes de interrelaciones entre representantes de instituciones y políticas de Estado encargados de la aplicación racionalizada de la política cultural e individuos representantes de la cultura que se revitaliza; se trata de actores que a partir de sus interacciones desenvuelven y construyen lógicas de intervención específicas que materializan el devenir simbólico en torno al cual confluyen esos agentes.

Las ISE suscitadas alrededor de las políticas culturales son propiamente mecanismos de participación; en éstas, las diferencias de los actores, fundadas en su naturaleza, origen, intereses, en su temporalidad y espacialidad particulares, en sus posiciones y sus capitales



desiguales y/o diferentes dentro del campo del desarrollo cultural en México, son elementos que abonan a la generación de relaciones que pasan si bien por el conflicto también por la necesidad de negociación para formular acuerdos; y en el marco de las políticas públicas con participación ciudadana que multiplica la emergencia de ISE, da pie a formas de corresponsabilidad. En este sentido, la metodología utilizada permite observar que las políticas públicas no son formuladas y aplicadas verticalmente sin ser contestadas, moduladas, redefinidas por las poblaciones “objetivo”. Los procesos sociales, los actores participantes, las relaciones entre instituciones y comunidades, no son algo dado de una vez y para siempre; éstas se construyen tanto internamente, como entidades autónomas, cuanto por sus contactos exteriores mediante las interrelaciones; son entonces, producciones de la complejidad social.

El cuadro siguiente ofrece una panorámica de los agentes estatales y societales: instituciones, sus programas, y los promotores individuales y colectivos que intervienen en las dinámicas de las políticas culturales del nivel local-regional; también indica los tiempos aproximados en que cada actor entró en (inter)acción y los espacios institucionales o no de la misma. Esquemizamos apenas la complejidad, manifiesta empíricamente, que encara nuestro estudio.

Si bien se consideran tanto dominios estructurales Estado/gobierno como societales promotores individuales y colectivos el esquema no logra reflejar los cambios a nivel normativo e institucional por los que ha pasado, y pasa, el subsector cultura; evidentemente, también reduce los puntos y momentos de contacto entre agentes e instituciones, entre representantes de las mismas instituciones, y entre representantes de la propia entidad societal; no da cuenta de infraestructura y recursos públicos del sector; ni se muestran los cruces que algunos promotores de origen societal realizan hacia espacios estatales; tampoco registra los sentidos, motivos y valores de las trayectorias y acciones de los agentes de una y otra naturaleza; hechos todos los anteriores que nos permiten indicar que el fenómeno en estudio comporta la complejidad de las actuales relaciones socio-estatales.

## Cuadro . : Agentes que componen las ISE en torno al Movimiento Jaranero

	<b>Políticas culturales</b>	<b>Tiempo</b>	<b>Instituciones nacionales</b>	<b>Tiempo</b>	<b>Instituciones estatales y municipales</b>	<b>Tiempo</b>
	Planes Nacionales de Gobierno (sector cultura).	Desde sexenio -	Subsecretaría de Cultura-SEP	Años	DGCP (Dirección de orden federal e incidencia estatal-regional).	en adelante
<b>Estado</b>	Programas de extensión y difusión cultural	De los ochenta al sexenio -	Radio Educación-SEP, ISSSTE	A partir de años	UV, Radio/TV Más	Desde s
	Programas (Pacmyc)	-	CONACULTA	Desde	IVEC Gobiernos municipales	Desde Caso -
	<b>Grupos de son jarocho</b>		<b>Asociación civil</b>		<b>Promotores culturales ISE (Red)</b>	
<b>Sociedad</b>	<i>M Siquisiri-AC, Cojditas-AC, Río Crecido-AC, Otros.</i>	Desde a la fecha.	(CIDSJ-AC)	De en adelante	EHC, ADC, AChA, JAMcG, AHS, GGS, RFH, DLR, RPG, ROR, ZZH, et al.	Desde s

### Interfases

<b>Estado y sociedad</b>	<b>Red de Promotores culturales</b>	<b>Trayectorias de miembros de la red de promotores</b>	<b>Agentes de interfaces de las</b>
Distintos espacios y/o formatos:	Lado <i>estatal</i> , conformado por personal de la URA: EHC, ADC, otros.	stas dan cuenta del tránsito de promotores culturales que tienen origen en la sociedad y que pasan al servicio público desde donde apoyan manifestaciones populares de su región.	<i>Federales</i> - Radio Educación.
Acción cultural a título personal (ejemplo: promotores locales de eventos específicos).	Promotores Federales de CNCA-DGCP: AChA, JAMcG, AHS, A. Sevilla, EHC, ROR.	Los promotores más visibles del MJ (GGS, RPG, ROR) describen trayectorias sociestatales, clave para el propio Movimiento.	- SEP-SubSría. de Cultura-CONACULTA-DGCP-URA (Pacmyc como programa clave del apoyo público a las culturas populares municipales y comunitarias; programa que ha tendido a descentralizarse).
Consejo de cultura estatal.	Servidores de gobiernos locales: RPG, ZZH		<i>Estatales</i> - IVEC: Programas culturales: casas de cultura como programa central.
Espacios socioestatales: Festivales, ferias, encuentros, campamentos, talleres.	Lado <i>societal</i> , conformado por promotores individuales (GGS, ROR, LOR, JMdlC, DLR, RPG otros) y colectivos (CaSón AC, Siquisiri AC, Río Crecido AC, CIDSJ AC).		
Espacios académicos: seminarios, mesas de trabajo.			

Espacios de  
coparticipación tutelada:  
comités de cultura.

- Radio-Televisión de Veracruz: trabajo de difusión centralizado en el son jarocho y la cultura jarocho del Sotavento.
- Universidad Veracruzana (promotor y difusor de la versión estereotipada del son).
- Gobierno del estado de Veracruz.

*Municipales*

Dirección de Extensión y Difusión Cultural, gobierno Cosoleacaque, Ver, - : Programas de cultura popular.

*Sociales*

Acción local, regional, federal, a veces fuera de ISE; pero con incidencia internacional: CIDSJ AC, CaSon AC, Río Crecido AC, Siquisiri AC  
Fuente: elaboración propia.

En síntesis queremos indicar que cada agente estudiado, societal como estatal, representa formas particulares de impulso de intereses, cada cual despliega sus visiones y lógicas de acción propias respecto al “deber ser” de la cultura popular y tradicional, en particular respecto del *Movimiento Jaranero*. Se trata entonces de agentes diferenciados que se interrelacionan en espacios específicos. Sin embargo, en las interfaces socioestatales inscritas en el *Movimiento*, encontramos que la adscripción de ciertos promotores culturales a alguna de las dos matrices consideradas (sociedad y Estado) se dificulta por el hecho de que hay agentes cuya naturaleza es mutable (a veces son societales, otras estatales).

Finalmente, las ISE tienen distintos planos espaciales y temporales, y en términos empíricos, distintos actores individuales y colectivos. Encontramos por ejemplo interrelaciones a nivel *federal* (CONACULTA/DGCP en relación con promotores culturales locales/regionales: EHC, ADC de naturaleza estatal o con GGS, RPG, ROR de raíz societal; e incluso, en un plano de tiempo amplio, socioestatales), *estatal* (IVEC en relación con promotores locales/regionales) y *municipal* (gobierno municipal de Cosoleacaque, Jáltipan,

Cosamaloapan, alapa, otros, con promotores locales: JMdlC, ROR, LOR, ZZH, PH , DLR, RPG, etcétera).

Hipótesis para estudios subsiguientes deberán considerar las características y la durabilidad de las ISE pues en ellas parecen contenerse claves para la consolidación de procesos culturales contemporáneos. Por el momento podemos señalar que la duración de esas interrelaciones varían en razón de la existencia o no (y según la cualidad) del marco legal y de mecanismos institucionales de participación ciudadana en el subsector cultura; a la existencia o no de instituciones de cultura, infraestructura cultural, e incluso al des/interés estatal en promoción y difusión cultural en cualquiera de los órdenes de gobierno; a la condición nutrida o exigua de los recursos públicos para la cultura; a la identificación de la vida cultural como necesidad e interés colectivo; a las capacidades y cualidades organizativas e interventoras de los agentes sociales en los distintos niveles de su acción cultural; a los requerimientos propios, socialmente definidos, de procesos, manifestaciones y/o prácticas culturales.

Así, las ISE requieren de análisis que consideren capitales, posiciones e intencionalidades de los actores específicos en juego en los procesos culturales. Mediante las ISE nos hemos acercado a dinámicas de conflicto-acuerdo, a interrelaciones sociedad-Estado alrededor de un tipo de promoción cultural reflejada como *red de promotores socioestatales*; mirada que ubica como clave las *trayectorias de promoción cultural* de algunos miembros del *Movimiento*

## CAP TULO DOS.

### POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO: APUNTES PARA UNA VISIÓN PANORÁMICA DE LA INTERVENCIÓN ESTATAL EN EL SUBSECTOR CULTURA.

#### 1. POLÍTICAS CULTURALES: CAMPO EN CONSTRUCCIÓN.

La relación contemporánea entre cultura y política tiene su origen en la creación de lineamientos internacionales surgidos hacia la segunda mitad del siglo pasado, durante la posguerra. Entonces la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) comenzó a orientar las políticas culturales nacionales e internacionales. Esa relación, hacia los años sesenta obedeció a necesidades nacionales de desarrollo económico; por ese medio se buscó superar los fracasos manifiestos en los modelos desarrollistas. Ha sido recién en los años ochenta que se suscita la discusión sobre las relaciones democráticas entre política y cultura. Pero ese proceso de democratización del campo de las políticas culturales ha mostrado tener ritmos y situaciones nacionales particulares.

Edwin Harvey (en Ruiz, 1997: 10-11) señala seis periodos de las políticas culturales en América Latina elaborada. El primero durante los tres primeros decenios del siglo se define “por el mecenazgo oficial y la acción coyuntural del Estado”. El segundo “se caracteriza por la aparición en los años treinta de organismos culturales de fomento, enfocados propiamente a la protección de los patrimonios histórico y artístico”; al tercero, entre la posguerra y los años cincuenta, lo distinguen “la presencia de organismos de carácter internacional y en él se hacen manifiestos el interés en las industrias culturales audiovisuales”.

Será a partir de los años sesenta, cuarto periodo, cuando se generalicen “los organismos culturales del área y el desarrollo de la legislación en la materia”; para el séptimo decenio, la Conferencia de Venecia sobre Políticas Públicas de 1964 “plantea el examen de las políticas regionales en la materia”; finalmente, en los ochenta, sexto periodo, se enfatiza el financiamiento a la cultura, además “sobresalen consideraciones sobre el papel del Estado en la formulación de las políticas culturales, así como la participación creciente de la sociedad y de las comunidades universitarias” (ibídem: 11).

En los sesenta se incrementa a nivel internacional el interés por las políticas culturales como campo específico de acción estatal programática. García Canclini (1990) coincide en que la “fórmula política cultural” es reciente, mas agrega que se interesan por ella no sólo Estados y

organismos internacionales (centralmente la UNESCO), sino también políticos y científicos. En la región, la mediación estatal de la cultura se materializará con la aparición de ministerios de cultura, proceso que Sergio Miceli llamó “la construcción institucional del área cultural” (en García Canclini, : ). Los acuerdos internacionales que desde los setenta promueve la UNESCO orientan . la defensa del patrimonio nacional, . el acceso de sectores populares a la cultura y . la protección de los derechos de artistas y trabajadores culturales (Ibídem).

Ante los efectos negativos de la dinámica económica de aquella década evidenciada como “crisis de los modelos productivistas” e “incapacidad de las soluciones meramente económicas o políticas para controlar las contradicciones sociales, las explosiones demográficas y de depredación ecológica” , políticos e intelectuales van a preguntarse “por las bases culturales de la producción y del poder” (Ibídem: ). Como consecuencia, los campos político y económico van a ver la cultura como un factor del proceso de desarrollo; éste a su vez se amplió hasta incluir significados y sentidos socialmente construidos sobre trabajo, educación, producción, consumo, recreación, vida cotidiana. Entonces, las fallidas políticas desarrollistas detonarán el interés “por las funciones sociales y económicas de la cultura” (Ibídem: ).

Un paso importante en la construcción nacional e internacional del campo se asocia con la realización en México, año de , de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. En la Declaración emanada de ese evento se postuló una definición de cultura que guía desde entonces el quehacer de los Estados miembro de la UNESCO sobre el desarrollo cultural. Esa definición planteó que

la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba además de las artes y de las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (en SEP, : ).

En la Declaración emanada de la Conferencia no aparece una definición de política cultural, sólo los “principios que deben regir las políticas culturales”. Los temas que los Estados miembro habrían de atender serían *identidad cultural*, *dimensión cultural del desarrollo*,

---

El vínculo entre cultura y desarrollo (económico) ya aparece en la *Declaración de México* emanada de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, de : “La cultura constituye una dimensión del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones. Y en lo que es una crítica al modelo de desarrollo, abunda El crecimiento se ha concebido frecuentemente en términos cuantitativos, sin tomar en cuenta su necesaria dimensión cualitativa, es decir, la satisfacción de las aspiraciones espirituales y culturales del hombre” (en SEP, : ).

En éste organismos la definió como cuerpo de principios operacionales, prácticas y procedimientos administrativos y presupuestarios que proveen de una base la acción cultural del Estado (Nivón, : )

*creación artística e intelectual y educación artística; cultura y democracia; relaciones entre cultura, educación, ciencia y comunicación, planificación, administración y financiación de las actividades culturales, y cooperación cultural internacional.* La Declaración consideró además que la cultura es “una dimensión del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones” (Ibídem: ).

La Conferencia de México también se planteó, indica Ruiz ( : - ), “la necesidad de fijar un porcentaje anual para la cultura en los presupuestos nacionales, así como el aprovechamiento de otras fuentes de financiamiento y una mejor distribución de los recursos”. Hasta hoy, el incumplimiento de los acuerdos suscritos (por ejemplo el que recomienda otorgar a la cultura el del presupuesto nacional de egresos, acordado en los años noventa) ha evidenciado “la fragilidad del sector en muchos países, en particular en aquellos sujetos a los procesos de desarrollo, debido a los ajustes presupuestarios”; así se hizo ver en en la Reunión de Ministros de Cultura de Puerto España (Ibídem: ).

El financiamiento es uno de los temas centrales de las políticas culturales para los Estados nacionales. En este tenor, las políticas culturales (evaluación emanada también de la Reunión de Puerto España) experimentan lo siguiente:

- . Reducción del financiamiento tanto público y privado nacional como de la comunidad internacional para proyectos culturales de la región latinoamericana.
- . Anteposición de rubros como educación y salud al de la cultura.
- . Necesidad de idear planteamientos creativos para el financiamiento de proyectos, mediante empresas culturales viables con tendencia a la autosuficiencia.
- . Distribución regional insuficiente de las cargas financieras de proyectos comunes en que participa el sector turístico (Ibídem: ).

El conjunto de “acciones comunes necesarias” que deberían impulsar los países latinoamericanos, en tanto comparten contextos económicos semejantes, serían:

- . Fortalecer las administraciones locales.
- . Formar públicos para la oferta cultural.
- . Profesionalizar a los administradores y gestores culturales.
- . Generar información estadística del sector.
- . Crear mecanismos de contraloría social para la gestión de los fondos culturales.
- . Diversificar las fuentes de financiamiento (Ibídem: ).

Es interesante el ejercicio comparativo que realiza Ruiz de las consideraciones jurídicas en materia de cultura de países latinoamericanos. De entrada indica que la legislación cultural en América Latina “es desigual en diversas materias, y su tratamiento no reviste la misma profundidad en cada país” (Ibídem: ). Otras similitudes son el centralismo de las atribuciones en materia de cultura en las autoridades nacionales, “diversos problemas de técnica y sistemática jurídicas”, normatividades “contrarias y contradictorias”, “dispersión normativa, lagunas y excesiva concurrencia de dependencias en funciones atinentes a la materia cultural”; “reglamentación deficiente, insuficiente o contraria a los dispositivos normativos, que evidencian excesos de discrecionalidad del poder ejecutivo” (Ibídem: ).

En general las legislaciones son de marcada participación estatal, sin posibilidad “para cubrir a satisfacción el sector e inhibitoria de la iniciativa ciudadana” (Ibídem ). Por ello resulta sobresaliente el caso de la legislación colombiana, pues esta concentra lo relativo a “la materia en un solo dispositivo jurídico de la Ley General de Cultura de Colombia, reglamentaria de los artículos , y y demás relativos a la Constitución sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura (Ley de de agosto de ), misma que creó el Ministerio de Cultura de ese país” (Ibídem: ).

Ruiz también observa qué tanto se ha legislado sobre participación social en materia de cultura en Latinoamérica. Al respecto, si bien apunta el centralismo y la intensa participación estatal en la materia, recupera además que en los cuerpos constitucionales de Brasil, Colombia, Ecuador, Nicaragua, Panamá, Perú, El Salvador y Venezuela, se estipula “expresamente el deber del Estado de garantizar correlativamente la opción al pleno ejercicio de los derechos culturales y acceso a sus fuentes”. Cuba instituye la participación ciudadana mediante “las organizaciones de masas y sociales del país”, mientras Honduras establece que los beneficios de la cultura abarcarán a la sociedad en su conjunto, sin discriminaciones (Ibídem: ).

Por su parte, en México la legislación secundaria no tiene antecedente en la norma constitucional. No existe en el país una estipulación específica del derecho a la cultura. Nuestro artículo constitucional en su fracción V “establece que el Estado, además de impartir educación, alentará el fortalecimiento y difusión de la cultura el artículo reconoce la

---

Esa Ley, además de “los temas comunes de la materia”, refiere también al “material cultural sumergido; las faltas contra el patrimonio cultural de la nación; el régimen aduanero para el intercambio cultural; la seguridad social del creador y del gestor cultural; y la pensión vitalicia para los creadores y gestores de cultura” (Ruiz, : ).



composición pluricultural de la nación mexicana, sustentada originalmente en sus pueblos indígenas y garantiza la protección de la ley a sus diversas expresiones” (Ibídem: ). Sin embargo, señala Ruiz, nuestra legislación secundaria es amplia en algunas materias.

#### . CENTRALIDAD DEL ESTADO EN LAS VISIONES SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO.

Aunque la definición de políticas culturales más aceptada considera que éstas son intervenciones llevadas a cabo por el Estado, instituciones civiles y grupos comunitarios, realizadas con el objetivo de orientar el interés por el desarrollo simbólico de una sociedad dada, la idea corriente tiene al Estado como actor casi único que orchestra el orden simbólico dentro de sus dominios mientras la sociedad opera como receptora de las intervenciones estatales; esos enfoques en el caso de México están asociados en gran medida al carácter centralista del poder político-estatal del país.

El mayor peso del Estado y menor de la sociedad en la definición de políticas culturales es característico de la composición histórica autoritaria del poder político en México. La razón política que desde el principio de nuestra independencia lleva a este agente a intervenir en el ámbito de la cultura fue la necesidad de homogeneizar el sentido de nación entre todos los habitantes del naciente país; pero también la de reproducir cíclicamente la legitimidad del poder. Así, la construcción estatal de una cultura e identidad nacional antes en un contexto de consolidación del Estado, luego en el de una lógica de desarrollo interno y hoy ante la apertura neoliberal no ha sido ajena a las luchas políticas, dadas en el marco de una sociedad desigual, diversa, plural.

El enfoque de las relaciones entre sociedad y Estado centrado en la acción estatal refiere a nociones que parten de considerar el papel de éste como eje del sistema social, lo que no es una idea desencaminada, sobre todo si se trata del Estado “fuerte” mexicano de gran

---

La de García Canclini ( ), apuntada en el capítulo .

Nivón ( ) considera que la perspectiva privilegiada sobre las políticas culturales se vincula a “la de las definiciones del sector público federal. Por varias razones esenciales: el gran peso del Estado en la sociedad mexicana y la pobre descentralización existente; el carácter federal del buque insignia de la política cultural del país, es decir, la investigación, preservación y difusión del patrimonio; el escaso interés en la cultura por parte de los gobiernos locales; el débil desarrollo de la sociedad civil fuera de las grandes ciudades mexicanas, y la pobreza de las instituciones culturales regionales” (Nivón, : ).

La fuente de la construcción de legitimidad constante serán los cambios estructurales del país a través del tiempo desde su formación hasta ahora- y las cambiantes relaciones entre los agentes económicos, sociales y políticos; ello supone múltiples arenas políticas, agentes y readecuación de sus relaciones.

parte del siglo . Esa visión comienza a modificarse hacia los años ochenta del siglo pasado por diversos factores: el decaimiento del Estado benefactor a nivel internacional, el asentamiento del modelo neoliberal en las potencias económicas, la emergencia de una ola democratizadora asociada a una sociedad civil protagónica en la arena política.

En el ámbito doméstico, es la crisis financiera cuyas bases son el fin del periodo de crecimiento económico y la “estabilidad” controlada estatalmente hasta los años setenta el marco dentro del que se reestructura el ordenamiento político, económico y sociocultural; también como consecuencia de los reclamos sociales y políticos impulsados desde los años sesenta, el Estado autoritario (o “fuerte”) comenzará una lenta y accidentada marcha hacia su democratización; en lo propiamente electoral, durante los setenta habrá arreglos internos que amplían el juego partidista, y ya para los ochenta serán visibles actores concentrados en el término sociedad civil; será en los noventa cuando la sociedad civil coparticipe más abiertamente en tareas de gobierno.

Sólo recientemente, a la entidad estatal todopoderosa que (en el peor de los casos) impone, concede o cancela, (y en el mejor) conserva, rescata, difunde y promueve la cultura se vienen proponiendo nuevos mecanismos de participación en el ámbito de las políticas públicas (incluida la de la cultura). En esas nuevas visiones de las políticas no se trata de eliminar al Estado sino de democratizarlo, esto es, de democratizar las relaciones que éste sostiene con la sociedad mediante la apertura de espacios públicos a la participación de los ciudadanos. Hoy, allí donde existen éstos mecanismos, grupos, sectores, pueblos y comunidades se interrelacionan con autoridades estatales de los distintos niveles de gobierno.

En el ámbito cultural contemporáneo normatividades, instituciones y gobiernos, buscando racionalidad y eficiencia en el desarrollo simbólico, tutelan la participación de la sociedad establecida como mecanismo democratizador que garantizaría la diversidad sociocultural. En contraparte, organizaciones de la sociedad civil, adquieren la forma de consejos, comités, patronatos, asociaciones civiles y demás formas colectivas de organización ciudadana, mediante las que inciden en las políticas locales y regionales de desarrollo cultural.

---

En Zermeño ( ) e Isunza ( ) encontramos las bases del “Estado fuerte” mexicano, característica que provendría de la particular formación histórica de esta entidad, que durante los años treinta del siglo pasado (a partir del periodo posrevolucionario mexicano y hasta los años ochenta) fue capaz de aglutinar y contener corrientes o fuerzas sociales disímboles mediante métodos como el corporativismo, el clientelismo, el autoritarismo, la ligazón partido-Estado, el poder unipersonal del presidente en turno, la carencia de un sistema de partidos, y por tanto de un sistema democrático.

Sin embargo, en éstas políticas lejos parece el fin de la discrecionalidad gubernamental, y tortuoso el diseño de una legislación cultural en los ámbitos municipal y estatal que establezcan las políticas culturales como tarea común (y no excepcional) de gobierno; lejanas aún las políticas y la participación que trasciendan las contingencias de las administraciones en los tres ámbitos de gobierno.

La democratización del sector (en el sentido planteado arriba: como transformación normativa e institucional que amplía márgenes de participación ciudadana en tareas de gobierno que definen nuevas relaciones sociedad-Estado) comienza a establecerse de manera programática a partir del año 1975 con la creación de una política cultural federal que tiene como eje institucional al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Con todo, se trata de un sector sostenido en una normatividad imperfecta, que desde su origen y hasta hoy provoca duplicación de funciones, conflictos interinstitucionales y falta de orden en el gasto de los recursos del sector (Ruiz, 1980; Nivón, 1980; López, 1980).

La democratización del campo de las políticas culturales, aún siendo precaria, ha representado una empresa donde han intervenido múltiples agentes societales y estatales; su antecedente corresponde a la más amplia dinámica democrática nacional ubicada en los reclamos sociales de los años sesenta; desde entonces esta tarea concita expertos en legislación cultural, académicos, creadores e intelectuales con participación política social o estatal, autoridades estatales y políticas, y grupos societales que circunscriben su quehacer al campo de la cultura.

Por la relevancia del discurso antropológico (y el rol de los antropólogos) en la construcción del campo de las políticas culturales, debe indicarse que hacia la séptima y octava décadas del siglo veinte destacaban algunos planteamientos teóricos que guiaron las

---

No obstante, algunos pasos han sido dados: en lo que respecta a las culturas populares, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc) representa una forma de operar en el ámbito cultural local-regional que recupera la participación ciudadana, mediante la creación de Comisiones de Dictaminación que definen los proyectos a quienes habrá de apoyarse directamente con recursos de entre los proyectos comunitarios que cada año participan en el programa.

Ruiz (1980: 10) habla de una “imperfección jurídica que subordinó órganos desconcentrados los Institutos Nacional de Antropología e Historia creado en 1975 y el Nacional de Bellas Artes y Literatura creado en 1976 a otro (el CONACULTA creado en 1975)”.

Como se apuntó en la presentación general, el año 1975 es el parte aguas de la vida social y política mexicana contemporánea; si bien existieron luchas sociales anteriores, el avance de la democracia puede tener un punto de partida en la movilización estudiantil que cuestionó el autoritarismo de la vida política. En Isunza (1980) tenemos una visión del proceso democratizador mexicano entre 1968 y 1975; y en Velasco (1980) la documentación del “movimiento alternativo de música popular” en México, cuyo punto de inflexión se asocia al movimiento estudiantil de aquél año.

discusiones en torno al deber ser de la acción estatal en materia cultural; sobresale entonces las tesis del *colonialismo cultural* (que plantea que la cultura nacional es minada por mensajes, sentidos, valores y prácticas occidentalizantes instrumentados por las industrias cultural y comunicacional); frente a esa consideración de las culturas domésticas como receptores acrílicos de las influencias extranjeras, circulaban las tesis del *etnodesarrollo* (que valora la potencialidad intrínseca de los pueblos para impulsar su propio desarrollo) y del *pluralismo cultural* (postura que se incorporaba a la demanda del reconocimiento legal y expresivo de la pluralidad étnica del país).

Las dos últimas concepciones tienen un claro componente político de defensa de *lo propio* sentidos, valores, prácticas y comunidades históricas que habría que fortalecer ante el embate cultural transnacional. Será la teoría del control cultural de Onfil (1978) la principal síntesis teórica y luego política que llevará a accionar una intervención fortalecedora de las culturas populares desde la perspectiva del desarrollo de la cultura propia orquestada por agentes locales; aquí la intervención no será autoritaria, el desarrollo dependerá de la participación de la sociedad.

Hasta antes de que el CONACULTA nucleara las disposiciones culturales del ámbito federal, las acciones en la materia respondieron a visiones que al paso del tiempo maduran una perspectiva de gestión del “desarrollo cultural” que opera como contención de los efectos inherentes a la expansión del capitalismo. Ello explicaría la presencia de instituciones como la DGCP y sus Unidades Regionales orientadas al rescate, promoción, difusión y fortalecimiento de las expresiones populares y tradicionales de las regiones culturales del país. En calidad de hipótesis puede plantearse la incidencia durante los años setenta de una antropología aplicada pro-democrática en las acciones culturales estatales que desembocaron en la generación de la política cultural como campo autónomo de las políticas públicas.

---

La Dirección General de Arte Popular, pasó en 1978 a ser la Dirección General de Culturas Populares. Mediante el sistema de Unidades Regionales la DGCP organiza su tarea cultural a nivel local-regional. La primera de ellas se inició en Acayucan Veracruz en 1978 con la capacitación de promotores culturales indígenas del sur de Veracruz, Oaxaca y Tabasco (véase Anguiano, 1998).

En esa década se amplía el sistema institucional de la cultura: en 1978 la Subsecretaría de Asuntos Culturales pasa a denominarse Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar, queda al frente Gonzalo Aguirre eltrán. En 1979 se publica la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. En 1980 se expide el Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión. En 1981, se crea el Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías; se inaugura la Cineteca Nacional. En 1982 se celebra en México la Reunión Internacional sobre Defensa del Patrimonio Cultural de la que emana la Carta en Defensa del Patrimonio Cultural; Víctor Flores Olea es Subsecretario de Cultura. En 1983 se crea Radio Educación “como órgano desconcentrado”. En 1984 la Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar muda a Subsecretaría de

Queremos decir que la antropología ha tenido que ver con la autonomización del campo cultural. Sobre todo a partir de los años setenta, cuando científicos sociales y autoridades (características reunidas a veces en una misma persona ) demandan disminuir la verticalidad con que el poder estatal actúa respecto de las culturas populares y proponen que los intereses de la sociedad diversa, protegidos por los derechos culturales, sean incluidos en las políticas culturales ( onfil, y a; Durán, ).

Si los años ochenta son los de la instauración de institutos culturales en los estados de la República, en lo académico son tiempos en los que aparecen estudios que contextúan económica, política y socialmente esas políticas (Durán, y a; onfil, y ; García Canclini y Safa, ). Será en el periodo presidencial de finales de los ochenta y principios de los noventa cuando la política cultural, en sintonía con el gobierno por políticas públicas, se plantea como quehacer estatal basado en la racionalidad y la eficiencia (Tovar y de Teresa, ). Entonces, la creación del CONACULTA ayuda a autonomizar normativa e institucionalmente la política cultural de la educativa.

Durante los años ochenta tuvieron lugar distintos proyectos culturales impulsados por organizaciones del movimiento urbano popular (Rosales, ), pero será a finales del milenio que se refrende la necesidad de profundizar la democratización del campo de las políticas culturales (Ruiz, ). En la primera década del siglo veintiuno académicamente se propone que las políticas del subsector cultura operen como programas transexenales (Nivón, ).

En términos institucionales, recupera Nivón ( ), hasta antes del CONACULTA “los programas culturales se presentaban como un apartado de los planes de la Secretaría de Educación Pública ” (Nivón, : ). Como ejemplo señala que en el periodo - la atención a la cultura aparece como parte de un listado de temas culturales que el Estado ha de atender, ya que éste “debe estar al servicio de la cultura y ésta al de la mayoría”, según lo establecían lineamientos de la UNESCO; dicho listado incluía como campos de la acción estatal en cultura el “patrimonio, las bellas artes, las culturas populares, la cultura impresa, la

---

Cultura y Recreación. En se celebra en México la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO (Tovar y de Teresa, ).

En la antropología mexicana hay ejemplos ya históricos de antropólogos teóricos y prácticos, científicos y políticos. Entre muchos otros, tenemos a Aguirre eltrán, Guillermo onfil, Leonel Durán, Rodolfo Stavenhagen, Lourdes Arizpe...

A nivel nacional, el órgano superior de cultura estará compuesto por la SEP y -desde también- por el CONACULTA, el INAH, el IN A, el FONCA, el CENART, además de otros organismos públicos con competencia nacional como la UNAM, el IMSS, los sistemas Oficiales de Información Cultural, la Presidencia de la República, la Cancillería, las Comisiones de Cultura de las Cámaras, la SRE, la SHCP, entre otros.

cultura y la educación audiovisual, las asociaciones culturales y la protección a la obra artística e intelectual y los intercambios” (Ibídem: ).

En el Plan Nacional de Desarrollo - la cultura fue incluida en el apartado “Educación, cultura, recreación y deporte”, y “En el programa nacional respectivo se hacían algunas puntualizaciones sobre patrimonio, descentralización, promoción y difusión de la cultura” (Ibídem: ). Pero la autonomía del campo cultural a nivel federal se consolidará con el programa específico del sexenio siguiente ( - ); hasta antes de ese periodo la cultura fue accesoria de los ámbitos educativo, turístico o deportivo, lo que de ninguna manera significa que no haya habido intervención estatal en cultura a lo largo de la historia del Estado mexicano.

Un punto recurrente de estas políticas desde la autonomía de la cultura como dominio diferenciado, hacia el final de los ochenta, ha sido su *descentralización* como subsector de la administración pública federal. Un tema incorporado también en esa nueva visión es la *participación ciudadana* en el desarrollo cultural o la *ciudadanización* del quehacer gubernamental en la materia, lo que se lee también, al menos parcialmente, como su *democratización*. Más como propósito que como materialización del proceder estatal, el discurso participativo se encamina a estar presente en su cuarto sexenio; falta valorar aún la participación de la sociedad en las políticas culturales, y sopesar sus efectos y/o eficiencia.

Entre los años setenta y noventa del siglo , se ha discutido sobre las dinámicas a las que se ha visto sometida la cultura debido a la industrialización y la modernización económica, las innovaciones tecnológicas, la incidencia de lógicas mercantiles sobre los bienes culturales, la explosión migratoria interna e internacional, la multiplicación de dinámicas interculturales, la consolidación de mercados culturales transnacionales y procesos comunicacionales a los que acceden las expresiones locales, regionales y nacionales... Esos procesos, tensiones y reajustes de las relaciones entre cultura, política y economía, se acrecentaron en los años ochenta por los impactos que sobre lo social y cultural tuvieron la aplicación de las “recetas” del neoliberalismo económico impulsadas por el Estado.

---

Aunque a nivel de las entidades federativas, las instituciones culturales se organizan en su mayoría como institutos y secretarías de cultura, todavía los hay donde ésta se liga con instituciones que también se orientan a promover el deporte (este es el caso de la Secretaría de Cultura, recreación y Deporte de Tabasco) o el turismo, (por ejemplo la reciente adscripción del Instituto Veracruzano de Cultura a la Secretaría de Turismo y Cultura de Veracruz).

Los análisis que desde la antropología se elaboran sobre las dinámicas globales en la cultura recurren con frecuencia a nociones como desterritorialización, reterritorialización, hibridación cultural, homogenización

También durante la transición de los años setenta a los ochenta las expresiones culturales tradicionales y modernas, populares y de élite (términos en boga hasta los noventa), mostraron aptitudes para adecuarse, transformarse, potenciarse y al cabo continuarse en un mundo donde impera la influencia de las lógicas del capital y la globalización; periodo en el que las culturas además se muestran flexibles: pueden a un tiempo contener e incluso fortalecer los sentidos tradicionales, populares, históricos, colectivos, al tiempo que se representan y/o se instalan en espacios ordenados por el mercado.

Si la globalización significara sólo homogenización (económica, tecnológica, política, social, cultural, etcétera), entonces, según los balances del colonialismo cultural en auge hace algunas décadas, las expresiones de la diversidad estarían próximas a fenecer. Ello no ha ocurrido. Contrariamente, con base en información empírica, puede plantearse que en cierta medida la continuidad y el florecimiento de algunas expresiones culturales se deben a que las políticas culturales estatales han funcionado como contención a la uniformidad cultural que se pensaba acarrearía la imposición del capital global.

Aún reconocida la presión (que también puede ser opción) comunicacional, tecnológica y económico-productiva global sobre el desenvolvimiento de las culturas, no deja de ser paradójico que el florecimiento de la diversidad cultural ocurre en el mismo contexto de la globalización. Y es en éste escenario de vínculo entre culturas y flujos global-neoliberales, donde las culturas muchas veces de la mano de sus creadores y promotores, han mostrado la

---

cultural, multiculturalismo e interculturalidad. En la antropología mexicana, quizá el principal ejercicio interpretativo de largo alcance que buscó describir el fenómeno de cambio cultural asociado a la globalización neoliberal, sea la obra de García Canclini, , y a.

Esas apreciaciones, más visibles durante los años ochenta, están muy ligadas a los estudios sobre industrias culturales y de la cultura de masas (ver García Canclini, , , ; Colombres et al, ; Martín arbero, ).

A diferencia de los años setenta, donde se creía que la conversión en mercancía de los bienes culturales acarrearía homogeneización cultural y vaciamiento de sus sentidos colectivos, históricos y tradicionales, hoy se las considera flexibles, capaces de negociar con otros agentes y otras fuerzas. Pero más que entender las culturas como entes autocontenidos, las vemos como expresiones, prácticas, dinámicas cuya base de existencia son individuos y colectivos específicos ubicados históricamente; éstos son realmente quienes muestran la capacidad de adaptarse o transformar la/su cultura.

Lo que no negamos que ocurra (pues son evidentes dinámicas que realizan el “trasnacionalismo” sustentado en la flexibilidad económico-productiva, tecnológica, financiera, estatal), pero aquí atendemos un proceso contemporáneo en donde coparticipan sociedad y Estado en el marco de las políticas culturales.

Para no pecar de optimistas ni ser apologistas de la intervención estatal en el campo cultural, señalamos que las políticas culturales en su instrumentación han priorizado ciertas expresiones populares sobre otras; han sido incapaces de erradicar prácticas clientelares y de instrumentar mecanismos democráticos de participación ciudadana (entre otras insuficiencias).

La perspectiva estadocéntrica de la relación sociedad-Estado, indicaría otra cosa, que la diversidad cultural que florece en el contexto de la globalización, obedece al hecho de que conviene políticamente al Estado y al capital global el resurgimiento cultural sustentable.

capacidad de acceder, negociar y capitalizar opciones para el crecimiento y fortalecimiento de la cultura e identidad propias (un ejemplo en este sentido es el son jarocho ).

Desde otro ángulo, las culturas, muchas veces también mediante sus promotores y creadores, se vinculan con el poder; y en esos lazos no sólo juegan el papel de expresiones que reciben el apoyo o la consideración estatal, sino que ahora se las ve demandando al Estado la responsabilidad de garantizar los derechos culturales; se llega a ver igualmente a algunos miembros o “representantes” de las culturas participando en el diseño de políticas, en las cuales encuentran canales para interactuar con el Estado.

En una mirada somera, que ya advierte la complejidad del campo, lo que asoma de inmediato en las políticas culturales es la menor presencia de la lógica de acción del proyecto democrático — esto es, la falta de reconocimiento constitucional a la participación social en el desarrollo de la cultura como base de los derechos culturales, la baja presencia de mecanismos de participación ciudadana en decisión y diseño de políticas culturales, la ausencia de control social para transparentar y exigir rendición de cuentas del quehacer cultural de cualquier orden de gobierno — que el del neoliberal; inclusive aún pueden encontrarse en ellas prácticas asociadas al proyecto autoritario-corporativo, para quien ciertas expresiones culturales contemporáneas se convierten en “objeto predilecto” de gobiernos y gobernantes.

Lo anterior establece que en el campo cultural ocurren formas de relación complejas (negociación y conflicto) entre promotores societales y estatales. En gran medida, la complejidad de las relaciones socioestatales en este ámbito se relaciona con las potencialidades de los agentes que las conforman. Esto aplica para el *Movimiento Jaranero*, en el que los agentes son de extracción social diversa, con capitales (políticos, económicos, culturales, sociales) también distintos, que los posicionan específicamente dentro de la comunidad impulsora del *Movimiento*. En esta encontramos una *red informal de promotores*, en la que algunos promotores a veces participan como sociedad civil y a veces como representantes estatales en algún momento de sus *trayectorias* de promoción cultural.

Finalmente, tenemos que en el diseño de las políticas culturales desde los años ochenta han estado más presentes las fuerzas de la globalización que la construcción democrática de la intervención estatal en cultura. Ello coincide con el comportamiento de la vida social y política

---

El son jarocho y la fiesta del fandango, han sido recientemente puestos como ejemplo de cultura popular mexicana inscrita en el “reto” que implica el proceso de la globalización (Arizpe, a; Hernández y Gutiérrez, ).



del país, en la cual es más notoria la integración a los reacomodos económicos internacionales neoliberales, que a los procesos políticos democráticos. En otras palabras, es más común el planteamiento estatal a favor de un tipo de desarrollo cultural orientado por lógicas neoliberales (que impulsa las figuras empresa y turismo cultural), que la presencia de mecanismos de participación ciudadana en las políticas culturales, en los cuales la pluralidad ciudadana defina los proyectos culturales, el uso de los recursos, la evaluación y control de la política.

Un repaso de las políticas culturales refleja una presencia dominante, en el largo plazo, del estilo autoritario de acción estatal sobre el devenir cultural. Por su poca presencia y relevancia, la participación societal en éstas políticas impide hablar de un proceso profundo de democratización del campo cultural; éste, comparado con otros sectores de la vida pública, vive en un estado de atraso.

Llama la atención que a veinte años de haberse creado el CONACULTA, la demanda de eficiencia y participación ciudadana en esas políticas públicas de la cultura por parte de intelectuales y sociedad, siga siendo un reclamo vigente; a pesar de que desde su instauración el Consejo anunciara la participación como instrumento que buscaría democratizar la vida cultural.

#### **. VISIONES SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO.**

Los abordajes sobre las políticas culturales que ahora presentamos fueron realizados de los años ochenta en adelante, lo que indica de lo reciente que son los acercamientos al tema. Las perspectivas con que se abordan esas políticas son variables: mientras autores las ven como intervenciones estatales dadas en tiempos y espacios signados por las luchas políticas y sociales, así como contextualizadas también por los procesos económicos, otros las encaran como devenir histórico de la relación cultura-política; incluso tenemos un enfoque que las ve como producto del voluntarismo. Enfoques más actuales consideran que esas políticas deben acrecentar su carácter democrático y su cualidad de quehacer público no supeditado a los vaivenes de los cambios en la administración pública de los órdenes de gobierno.

---

Los mecanismos de participación ciudadana en la cultura que muy recientemente se vienen generando (Sistema de Información Cultural creado en el sexenio 1996-2000), aunque significa un avance en tanto puede consultarse mediante Internet asuntos relativos a la infraestructura cultural del país y sobre apoyos recibidos por creadores y promotores culturales, se trata de acciones que abonan poco a la profundización de democracia en el ámbito cultural, pues no se participa en decisión, diseño e implementación de proyectos culturales sino apenas se transparenta o informa a la sociedad de algunas acciones gubernamentales en la materia.

## . . LAS POLÍTICAS CULTURALES COMO DEVENIR HISTÓRICO DE LA RELACIÓN CULTURAL-POLÍTICA.

Aunque el interés estatal por la cultura como campo de intervención autónomo tiene sus mayores concreciones del sexenio - en adelante, al unir bajo un mismo órgano el CONACULTA, la acción del Estado en la cultura, este tipo de intervención tendría su origen en el siglo I, a raíz de la independencia de México ante España, (Confil, ; García Canclini, ; Tovar y de Teresa, ). En ese periodo la construcción requirió de la imposición de referentes comunes (símbolos, lengua, instituciones) para el naciente Estado nacional. Esa visión es suscrita por Rafael Tovar y de Teresa ( ), quien repasa contextos políticos y sociales, personajes y acciones culturales concretas llevadas a cabo desde el nacionalmente formativo siglo I.

La etapa convulsiva de la forja de la independencia nacional hacia la tercera década del siglo I estuvo signada por la falta de estabilidad política y social, en ese momento la nación debió enfrentarse a “constantes definiciones y redefiniciones” debidas a las “luchas, levantamientos y disputas en torno al proyecto de país por el que pugnaban los distintos grupos políticos” (Tovar y de Teresa, : ).

La primera mitad del siglo I en un escenario protagonizado por actores de tendencias y visiones distintas y encontradas se va a configurar como un tiempo “marcado por la divergencia entre la modernidad que encerraban los proyectos políticos, y la novedad de las leyes e instituciones, con respecto al acentuado tradicionalismo social y cultural” (Ibídem: - ). Sin embargo, a pesar de las tensiones, desde los primeros pasos en la fragua de la nación los elementos de la llamada hoy “cultura mexicana, considera el autor, constituyeron un espacio de confluencia y diversidad”, que más que “uniformar o dirigir la vida cultural ( ), han favorecido siempre la renovación y el diálogo” (Ibídem: ).

El hecho de que “la responsabilidad del naciente Estado en esta materia era absolutamente novedoso” (Ibídem: ), hizo imposible definir una política cultural nacional, a pesar de los elementos mestizos, del orgullo compartido sobre ciertos valores y de ciertas ideas propias y originales ya corrientes entre la población. En el contexto de disputas por la

---

Tenemos en confrontación a “independentistas y realistas, monárquicos y republicanos, civiles y militares, caudillos y funcionarios, liberales y conservadores, imperialistas y neorepublicanos” (Ibídem: )

“Una construcción colectiva, mestiza y diversa, en cuanto a la conjunción del carácter múltiple de quienes ya no son conquistadores ni conquistados.” (Ibídem: ).

construcción del país, la institucionalidad en ciernes, priorizará la atención sobre los urgentes temas sociales, políticos y económicos.

Distintas vicisitudes impidieron entonces consolidar la soberanía nacional y configurar un poder estatal sólido que pudiera establecer un gobierno. Sin embargo, más allá de los primeros pasos del Estado emergente y de la lucha por la definición del sistema de gobierno que habría de adoptarse, hubo “una preocupación constante por establecer la noción de patria y una necesidad de generar la actitud del nacionalismo” (Ibídem: ). De lo que se desprendió que las políticas culturales de la primera mitad del siglo I “sólo enfatizaron la búsqueda de lineamientos que definieran nacionalismo o soberanía”.

Con la creación del Museo Nacional ( ) durante el gobierno de Guadalupe Victoria, se “inaugura la preservación y el cuidado del patrimonio histórico y artístico de la nación” (Ibídem: ). Esto representa un primer esfuerzo de recuperación del pasado, pues, a decir del autor, allí se encuentran “las raíces más sólidas de la nueva identidad (aunque en el periodo colonial se habían producido aisladamente algunas de estas acciones )” (Ibídem: ). Ese mismo año Guadalupe Victoria proclama una ley que prohíbe exportar antigedades y “promueve además el cuidado y el resguardo de zonas y monumentos arqueológicos, artísticos e históricos” (Ibídem: ).

En extenso, el autor señala que:

Entre la caída del régimen colonial y la caída del régimen porfiriano, la cultura mexicana recorre desde la herencia de la Ilustración novohispana hasta los propósitos del positivismo porfirista y se debate entre la adhesión a los proyectos educativos nacionales o la generación de sus particulares expresiones artísticas. Se trata del nacimiento y conformación de una República de las letras, que no es ajena a la formación de la república política, pero que se distingue de ella tanto por su dimensión autónoma o crítica, como por su potencial universal e intemporal (Ibídem: ).

Edificar el México independiente precisó de la elaboración de instituciones y leyes, de construir el gobierno, delimitar territorialmente el espacio bajo su administración, establecer bases y formas de la relación entre la sociedad y el Estado, lo que significó organizar relaciones sociales inéditas. Por ello, señala Tovar y de Teresa, los antecedentes de política cultural en México “se encuentran ligados a la delimitación jurídica de la soberanía de la nueva nación y al establecimiento legal de su sistema educativo” (Ibídem: ).

La fracción I del artículo de la Constitución de establece promover la ilustración, lo que requiere del aseguramiento indefinidamente de los derechos de autoría a los creadores y del establecimiento de “colegios de marina, artillería e ingenieros” y de otros establecimientos donde se enseñasen “las ciencias naturales y exactas, políticas y morales,

nobles artes y lengua, sin perjudicar la libertad que tienen las legislaturas para el arreglo de la educación pública de los respectivos estados” (Ibídem: ). Tenemos aquí vínculos sustanciales entre política cultural y política educativa, y aún más, el entendimiento de la política cultural como política educativa.

La construcción del sistema educativo impulsará, a la vez, el sistema federalista del México independiente; en el futuro las generaciones educadas habrían de identificarse con la nación, pues, como señalara José María Luis Mora en , “Ella es la base sobre la cual descansan las instituciones sociales” (ibídem: ). A la educación, que alcanza calidad de panacea, tocará desde entonces desechar lastres del pasado colonial y perfilar una nación “próspera, justa, capaz de alimentar física y espiritualmente, de manera equitativa, a todos sus pobladores.” (Ibídem: ). Dotará a un tiempo de técnicas y métodos para asir los conocimientos “fácticos”, e inculcará los sentidos de igualdad y respeto entre los mexicanos.

La Reforma Liberal de promovida por Valentín Gómez Farías va a establecer las bases del sistema educativo en el país. Gómez Farías veía en la instrucción del niño “la base de la ciudadanía y de la moral social” (Ibídem: ). En ese periodo se trazan “varios de los lineamientos de la educación pública en México: entonces se determinó la responsabilidad sustantiva del Estado sobre la educación” orientada por la libertad como sustento de la educación laica; en lo consiguiente se fomenta la instrucción elemental para “todos” los mexicanos y se fundan escuelas normales para “preparar un profesorado conciente de su función social” (Ibídem: ).

Frente a la construcción del Estado nacional, y como política estatal del México en ciernes, la educación fue “promotora y generadora cultural” (Ibídem: ). A la educación pública correspondió la tarea de crear u organizar (ordenar, canalizar e imponer)

un conjunto de valores, que dentro de la diversidad, ofreciera el origen de la unidad: promover el uso de un idioma común el español, definir los valores sociales que le dieran vida y sentido a la patria y crear entre los mexicanos una conciencia de nacionalismo arraigado, capaz de enfrentar agresiones o amenazas externas (Ibídem: - ).

En la búsqueda de cohesión y homogeneidad mínima que permitiera convivir y organizarse como nación, el mestizaje cultural sirvió a la educación como su punto central.

ste permitió anudar el pasado y el presente, y la diversidad sociocultural, además de proyectar un futuro común, un porvenir nacional. En la construcción de la identidad cultural de la nación, otra vez la educación pública jugará un papel determinante.

Es con Justo Sierra, artífice en 1891 de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que se forma e implementa “por primera vez, una política cultural explícita y articulada”, pues con la creación de esa secretaría se instaura “un modelo que unifica y reúne la vasta diversidad de la actividad educativa y cultural de México” (Ibídem: 100). Tres años después Sierra impulsa la Ley de Educación Primaria para el Distrito Federal y los Territorios que propugna el carácter nacional de la educación.

Si al descollar el siglo veinte en lo económico el país había avanzado hacia su industrialización, en lo político se habían acotado las posibilidades de cambio democrático. El *Porfiriato* “buscó instaurar estabilidad social y programa económico, pero a costa de libertad y democracia” (Ibídem: 100). La ecuación “poca política y mucha administración” del régimen porfirista va a convulsionar en la primera década del siglo XX. Los reclamos de democracia política, justicia social y relevo generacional de autoridades, finalmente hundieron el sistema; ello estimuló nuevos conflictos y reacomodos políticos, económicos, sociales; procesos que habrían de incidir en la vida cultural de un país aún mayoritariamente analfabeta y, como dejarían ver las luchas revolucionarias, carente de integración e identidad nacional. En este panorama la educación y la cultura continuarán siendo instrumentos para unificar la nación.

Convocado por Francisco I. Madero para iniciar en 1910, el fenómeno revolucionario fue también complejo y se desplegó de forma heterogénea. En torno a él aparecen proyectos distintos y se descompone en causas, líderes, estrategias varias, que asumirán particularidades regionales en lo sociocultural y político. En el escenario revolucionario, los intelectuales llegarán a cuestionar la organización y el desempeño de las instituciones educativas y culturales existentes. Las nuevas formas de gobierno por las que los notables abogaban debían redefinir las políticas educativas y culturales sobre las cuales reconfigurar el país en la posrevolución.

La Constitución promulgada en 1917 fue el marco en torno al cual se construyó el nuevo proyecto nacional, el escenario en el que emerge la Constitución tampoco estuvo exento de conflicto y apremios sociales y políticos. Entonces la población sumaba quince millones de habitantes, de los cuales cerca de doce eran analfabetas (Ibídem: 100), ante este panorama la política educativa se justificaba como medio para dotar de igualdad a la población.

---

El autor habla de “la fe democrática de Francisco I. Madero, el indigenismo campesino de Emiliano Zapata, el constitucionalismo de Venustiano Carranza, el ánimo de reivindicación social de Francisco Villa, el resurgimiento del conservadurismo autoritario ejercido por Victoriano Huerta” (100).

Menciona a Ezequiel Chávez, Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, Julio Guerrero. En general éstos pugnaban por un nacionalismo cultural que proveyera de “la unidad que aboliera diferencias raciales y regionales y pugnaba por elevar a la población económica y culturalmente” (Tovar y de Teresa 100 : 100).

La revolución mexicana que socava las estructuras del viejo régimen porfiriano, en lo meramente simbólico va a desarrollar una vertiente reconstructiva que configura una especie de revolución cultural. Hacia el final del movimiento armado, José Vasconcelos es designado jefe del Departamento Universitario y Bellas Artes, órgano a cargo de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Desde allí impulsará dos estrategias fundamentales: “la federalización de la educación pública y la creación de una Secretaría de Estado que se encargara de los asuntos educativos y culturales de México” (Ibídem: 100). En 1929, Álvaro Obregón, Presidente de la República, canaliza a las Cámaras el proyecto de creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Esta va a concentrar y absorber las funciones de las dependencias hasta entonces coordinadas por el Departamento Universitario.

“El gran proyecto vasconcelista sentaría las bases de una concepción educativa nacional que, en el proceso de reconstrucción nacional, adquirió dimensiones insospechadas” (ibídem: 100). El legado de Vasconcelos es amplio, ya que incorpora en la educación básica la iniciación a las artes, ofrece los muros de instituciones públicas a pintores destacados (dando un impulso decisivo al movimiento pictórico nacionalista del muralismo), y a decir de Tovar y de Teresa, con ese primer secretario de la SEP se inicia lo que considera una “nueva relación de la política cultural con los propios artistas e intelectuales” (Ibídem: 100). Ante la urgencia de la alfabetización Vasconcelos va a crear las Misiones Culturales: sistema educativo ofrecido por maestros rurales en los estados de la provincia.

La llegada de Plutarco Elías Calles a la presidencia nacional representa el reajuste de la estructura de administración pública, entonces la SEP queda adscrita a la Dirección de Arqueología. Por otra parte, ampliando su frente como agente cultural, el Estado incursiona en la radiocomunicación al crear la estación radiofónica de la SEP; por otro lado, en la ciudad de México fueron establecidos centros de educación artística.

Además del estímulo al arte en la década de los veinte del siglo pasado, también se dio relevancia a las expresiones indígenas que “reclamaban reconocimiento, consideración y respeto” (Ibídem: 100). En ese periodo inicia el tránsito del México rural al urbano, lo que transformaría las propias expresiones y prácticas culturales; además, “Desde entonces no sólo se ha reconocido el carácter pluricultural de México sino que se han multiplicado los reclamos descentralizadores de un país amplio y diverso” (Ibídem: 100).

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934 - 1940) dos fueron las metas centrales en materia educativa y cultural: . consolidar la educación básica, “haciéndola accesible a un mayor número de mexicanos” (con hincapié en la población indígena), y . “ampliar las acciones de la educación artística y la defensa del patrimonio” (Ibídem: 100). En éste y el siguiente gobierno (de Miguel Alemán Valdez, 1940 - 1946), la SEP experimenta una reestructuración sustancial a nivel institucional, destacando dos hechos: la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el gobierno de Cárdenas y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el de Alemán Valdez.

Como indica Tovar y de Teresa, “la década de los años cuarenta fue decisiva para la definición de la política cultural del Estado mexicano hacia la segunda mitad del siglo veinte” (Ibídem: 100). Tiempo durante el cual artistas e intelectuales se erigen en figuras sobresalientes del ambiente cultural. Se trata además de una época donde se diversifican las instituciones y dependencias en las que van a incorporarse esas figuras. Es significativo que “La política cultural mexicana al promediar el siglo veinte daba continuidad a los rumbos trazados por Sierra y Vasconcelos, al tiempo que ampliaba el campo de acción y las posibilidades de desenvolvimiento cultural” (Ibídem: 100).

La formación del INAH y posteriormente del INBA son dos pasos hacia la construcción del campo de la política cultural de la primera mitad del siglo veinte. Ello refuerza también la separación de las políticas educativas de las culturales y artísticas. Esos institutos concentrarán poco a poco la vida cultural institucionalizada. Aunque en la primera mitad de los cuarenta la SEP vive una reforma importante, su secretario Jaime Torres Bladud, quien “siempre cuidó de mantener la coordinación estrecha entre educación y cultura” (Ibídem: 100), continúa la visión proyectada para la misma por Justo Sierra y José Vasconcelos.

Los años cuarenta son los de la Segunda Guerra Mundial y los de la fundación de la UNESCO. En el contexto posbélico en el que se es conciente de vivir en un mundo cada vez más interrelacionado e interdependiente, se crean cuerpos multilaterales de la cultura. Entonces

---

Con la creación del INAH en 1939 se fusionan “el Museo Nacional de Antropología, la Dirección de Monumentos Prehispánicos y la dirección de Monumentos Coloniales de Educación Pública, dependencia bajo la cual queda adscrito el Instituto. Se funda la Escuela Nacional de antropología” (Tovar y de Teresa, 1997: 100).

En 1946, “El 1 de enero entra en vigor la Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, con el Departamento de Bellas Artes que había sido transformado posteriormente en la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética. Los departamentos que entonces lo conforman son el de música, teatro, artes plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, arquitectura, danza y la Orquesta Sinfónica de México, de nuevo con el nombre de Sinfónica Nacional. El primer director del INBA será Carlos Chávez” (Tovar y de Teresa, 1997: 100).

“se preconizaba la necesidad de forjar ciudadanos a partir de conceptos como la democracia o la paz social” (Ibídem: ), nociones adaptadas “admirablemente en México”. Fue también durante la administración de Torres Bodet que se prioriza la autonomía educativa y cultural, intención para la cual será clave la libertad de creación. En esa administración, la tarea de alfabetización que se desarrolla desde el periodo posrevolucionario adquiere rango de ley. Por otro lado, en 1947 surge el Seminario de Cultura Mexicana, que fue “quizá la primera institución que se especializó en el estudio de nuestra cultura” (Ibídem: ).

Torres Bodet vuelve a ser secretario de educación entre 1952 y 1958, cuando “ante la necesidad de considerar ya la política cultural como una parte específica, aunque íntimamente relacionada, con las políticas educativas en sentido estricto” (Ibídem: ), se crea la Subsecretaría de Cultura. Con ello, la centralización se fortalece, la administración pública se dicta lejos de los reclamos o necesidades de la pluralidad cultural, pero cerca de la forma de gobierno centralista, autoritario y corporativo, escasamente democrático (pero quizá desde entonces, sensible a cierta influencia de la antropología).

Ejemplo de concentración de las acciones culturales es la propia Subsecretaría de Cultura bajo la que se adscribieron el INAH y el IN A, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el Departamento de bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual.

Los años setenta son de ampliación de la acción cultural del Estado sobre las expresiones históricas, tradicionales y populares. El interés por la cultura popular irá ganando presencia en la visión y acción de las políticas culturales, hasta constituirse en las siguientes administraciones y hasta hoy en un campo central del quehacer público. En este sentido, el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964 - 1970) puede considerarse el antecesor del esplendor del sector cultural de los setenta y en particular del interés por la cultura popular, ya que además de la ampliación del presupuesto para cultura dado a la SEP, la difusión, fomento y divulgación cultural van a adquirir calidad de nuevo paradigma cultural.

Además del trabajo cultural del Estado, otras entidades públicas y privadas, desarrollarán importantes programas culturales hacia la séptima década del siglo; entonces la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Departamento del Distrito Federal (DDF), otras secretarías de Estado, los

---

“Ante el enfoque que los regímenes totalitarios de la época otorgaron a su relación con los creadores artísticos e intelectuales, el Estado mexicano asumió estimular la creación artística, pero no establecer directrices de ninguna índole” (Ibídem: ).



gobiernos de los estados, asociaciones independientes y grupos privados “ampliaban el espectro de acciones y opciones culturales en nuestro país” (Ibídem: - ).

Ya en los años setenta, la prosecución de la Reforma Educativa y la nueva ley en la materia, el impulso a la política indigenista y de apoyo a las culturas populares, la promulgación de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas de , colecciones editoriales como Sepsetentas, el mejoramiento de los contenidos audiovisuales de comunicación dependientes de la SEP, y los esfuerzos de integración cultural latinoamericana marcarían el desarrollo de la política cultural (Ibídem: ).

El paradigma dominante en la intervención cultural del Estado compuesto por el triángulo *protección, promoción y difusión* cultural, surge en aquella década, impulsado por la Secretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar (antes Subsecretaría de Cultura). Ese arquetipo “se perfiló como un lineamiento esencial de la política cultural” (Ibídem: ). Entonces, en lo que constituyó una intervención importante por parte del Estado, se funda en el Fondo Nacional para las Artesanías (FONART) como instrumento para apoyar la incorporación económica de las artesanías al mercado cultural a la vez que la conservación y difusión de los valores culturales y estéticos del arte popular mexicano.

Un momento clave para la cultura popular es , año de fundación de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), la cual se suma a la Subsecretaría de Cultura. Entre los objetivos de ésta instancia están rescatar, preservar y difundir “las diversas culturas populares, rurales y urbanas, que coexistían en el mosaico de la cultura nacional” (Ibídem: ). Debe subrayarse que la DGCP funda su primera Unidad Regional en Veracruz, en la ciudad de Acayucan, al sur del estado; se instaura con ello un programa de capacitación de promotores culturales indígenas, éstos fueron jóvenes que originalmente participarían en el desarrollo cultural de sus comunidades.

Hacia el final de su recuento, Tovar y de Teresa suma otras fechas importantes para el desarrollo cultural del país, de estas resaltan dos: , año del establecimiento del Centro Cultural Tijuana y agregamos, el de la celebración en el país de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO , y , entrada en funcionamiento la Red Nacional de

---

El interés del Estado por intervenir en la producción, circulación y consumo de las artesanías producidas por los grupos indígenas y populares del país mediante el Fonart de los años setenta, es distinto del actual, donde el Estado busca que las culturas logren constituirse en proyectos auto sustentables, lo que significa en gran medida que las expresiones culturales populares y tradicionales logren constituirse en empresas culturales y basamentar el turismo cultural. Mientras la primera política obedecía al control e impulso del mercado interno, la actual obedece a la competitividad exigida por el mercado global de bienes culturales.

ibliotecas Públicas (poco antes se había celebrado la Primera Feria del Libro Infantil y Juvenil y creado la red EDUCAL, “entidad de servicio institucional para el diseño, la producción y la comercialización de los materiales de lectura de la SEP” Ibídem: ).

El largo repaso de la política cultural permite a Tovar y de Teresa señalar que fue en el escenario posterior a la Revolución Mexicana donde se ubica el “afán por institucionalizar su acción, crear nuevas dependencias, fomentar el florecimiento de las artes y fortalecer la continuidad de la alfabetización, lecturas, libros y bibliotecas” Ibídem: ).

Si bien los orígenes de la institucionalización de la política cultural se ubican hacia la segunda década del siglo veinte, en el contexto de un país convulsionado y marcado por pugnas militares y políticas varias, hacia el final del mismo siglo los retos para esas políticas se asocian a la globalización, el cambio económico, y el reordenamiento de la tarea cultural que deben realizar el Estado y la sociedad. Hoy, las fuerzas de la globalización hacen necesario “brindar una nueva coherencia, quizá más eficiente” a la acción cultural de un Estado que reconoce en la diversidad y pluralidad culturales un signo de distinción nacional.

La creación del CONACULTA responde entonces al crecimiento poblacional, las expectativas renovadas en el orden social y cultural que ancladas en diversidad sociocultural y pluricultural van a verse en “la necesidad de aglutinar acciones que hasta entonces habían quedado fuera del ámbito de la SEP” (Ibídem: ). Esas razones “llevaron a reconocer la necesidad de crear una institución capaz de detentar un carácter normativo y coordinador de la política cultural del Estado mexicano, que ya no podía seguir desarrollándose como un complemento de las tareas educativas de esa secretaría” (Ibídem: ).

---

Ello en gran medida fue así, ya que, como señala Isunza ( ), “El régimen mexicano se configuró como resultado del movimiento revolucionario de , el cual puede ser entendido como una transformación radical de las estructuras políticas republicanas, que cristalizó normativamente en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos , promulgada por el Congreso Constituyente al inicio de (...), dicha codificación recoge las líneas básicas del proyecto liberal-radical que va elaborándose desde la época en que se dictan las leyes de Reforma en el último cuarto del siglo I (con un Estado laico como centro del desarrollo del país) que (sólo formalmente) se declara federalista, democrático y liberal.” (Isunza, : ).

Intención que, ya avanzado un lustro del nuevo siglo I, García Canclini en García Canclini y Piedras Feria ( : ) , califica de irrealizada: “A escala nacional no sólo no se ha creado una Secretaría de cultura, pese a iniciativas en ese sentido, sino que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes no ha logrado establecer un marco legal de competencias en relación con los viejos organismos (INAH, IN A, IMCINE) ni construido vínculos más horizontales con las demás Secretarías de Estado; esto último hace que muchas decisiones económicas sobre la cultura se tomen en la Secretaría de Hacienda o como parte de las políticas presupuestarias generales del país, sin que el CONACULTA pueda hacer valer los aspectos específicamente culturales en la distribución de fondos, en los impuestos de producción y comercialización de bienes culturales o el financiamiento del cine”.

Fue en diciembre de 1975, cuando mediante decreto presidencial, se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública. De su ideario de gestación resaltamos dos puntos: . considera los ejes de racionalidad y eficiencia como criterios para implementar políticas públicas más democráticas en el subsector cultura, y . entre sus aportes se establece que el Consejo impulse el “crecimiento de la infraestructura cultural” y fomente “la libertad, corresponsabilidad y participación de todos los sectores de la población” (Ibídem: 10).

#### . . COMO POLÍTICA EDUCATIVA.

Para Mary Kay (1980), la política cultural es un “proceso por el cual se articularon y disputaron las definiciones de cultura: en el sentido estrecho de identidad y ciudadanía nacionales, y en el sentido más lato de conducta y significado sociales” (Kay, 1980: 10). A partir de ello recupera la historia de la construcción del sistema educativo nacional en la época posrevolucionaria, va analizando la acción que en materia educativa realizó la SEP durante las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Se concentra en los procesos de negociación y conflicto suscitados por el paso de la política federal a las instancias estatal-regionales, en los que participaron agentes federales de la educación y autoridades regionales.

La política educativa edificada como sistema federal desde la creación en 1930 de la Secretaría de Educación Pública devino instrumento para mejorar las condiciones de vida de una población que, hacia la tercera y cuarta décadas del siglo XX, se distinguía por su alto analfabetismo y por sus costumbres premodernas.

El proyecto del bienestar social mediante la educación requirió de un programa de homogeneización basado en la construcción/implantación de la idea de nación en una sociedad diversa y desigual. En pos de ese objetivo, la educación se erigió en *productora* del sentido de pertenencia al Estado-nacional y en fuente de ciudadanía; esta empresa, si bien partió de la “necesidad” de unificar lingüística y culturalmente al país, también implicó negociaciones regionales de las lógicas e intenciones centralistas.

El interés de Kay, como es notorio, se orienta a conocer los procesos que a nivel regional desató la instauración del sistema educativo nacional más que a la posible existencia

---

Como apuntan Carcía Canclini y Safa (1980: 10), “Se suponía que el incremento y modernización del sistema escolar y del sistema productivo mejoraría el nivel de vida de la población incorporaría a las clases medias al mercado y a la política nacional”.

del campo de las políticas culturales tal como hoy se lo entiende. El interés del Estado posrevolucionario por construir el sistema político federal tiene en la educación un instrumento central. Con la constitución de éste, de alguna manera se asienta también el origen de la posterior institucionalización de la cultura. A contraluz de la importancia dada a la política educativa, se dibuja lentamente la cultura como campo que de manera progresiva generará su autonomía frente al Estado.

Desde la escuela, las expresiones culturales indígenas y mestizas se celebraron como manifestaciones amalgamadas en forma de cultura nacional “que serviría de punto de partida a la modernización” (ibídem: ). La Constitución Política de va a ser el documento “en que se basaban las demandas de democracia, justicia y los frutos del desarrollo nacional” ( ). La educación, sería entonces punta de lanza del proyecto político nacionalista.

Mediante la SEP el Estado buscó canalizar “las energías de los campesinos rebeldes. La escuela les daría nacionalidad y modernidad” (Kay, : ). Además, durante la segunda década del siglo pasado, los profesores y las políticas culturales de la SEP fueron utilizados con fines estatal-partidistas; su vínculo con autoridades políticas locales tuvo como objeto

formar una base popular entre obreros y campesinos. En , con la formación del Partido Nacional Revolucionario, la política cultural pasó a ser parte de la construcción de un partido nacional y la edificación del Estado. Las escuelas rurales fueron entonces verdaderas arenas de la política cultural entre y (Ibídem: ).

Los profesores federales, cuyo quehacer los hace “actores explícitamente políticos”, fueron instruidos para organizar obreros y campesinos “que exigieran la aplicación de las leyes federales agrarias y laborales que efectuarían una redistribución de la riqueza y del poder” (Ibídem: ). Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas ( - ), los maestros fueron “vanguardia de su enorme programa de reforma agraria”, y de ellos se espera que “impulsaran a los obreros a exigir sus derechos de clase” (Ibídem: ).

Los maestros participación, a llamado del presidente Cárdenas, en la organización de confederaciones nacionales campesinas y sindicales. stas, en se integraron como Confederación Nacional Campesina (CNC) y Confederación de Trabajadores de México (CTM), y en el partido oficial entonces llamado Partido de la Revolución Mexicana. Los profesores, fueron también importantes para la consolidación del partido y del Estado, pues “forjaron y dirigieron la política de los ritos cívicos” orientados a dicha empresa (Ibídem: ).

Sin embargo, a pesar de la intervención de los maestros en la configuración del Estado y del partido oficial, la autora concluye que “la auténtica revolución cultural no se encontró en

el proyecto del Estado sino en el diálogo entre Estado y sociedad que ocurrió en torno de este proyecto” (Ibídem: ), en el nivel regional. La escuela se convirtió “en campo de batalla de negociaciones por el poder, la cultura el conocimiento y los derechos”. Algunas comunidades crearon reductos para la conservación de su identidad y cultura locales, mientras que “el Estado central logró alimentar un nacionalismo inclusivo, multiétnico y populista, basado en su declarado compromiso con la justicia social y el desarrollo” (Ibídem: ).

Una explicación de la larga vida del Estado mexicano de un solo partido está en el hecho de que el Estado y sus representantes pudieron hacer concesiones “en el área de la política cultural durante los años treinta”, esto es, pudieron entablar negociaciones con comunidades, lo que conllevaba que éstas pudieran rechazar, modificar o aceptar los “aspectos del proyecto del Estado”, hasta crear “un sentido localmente definido y controlado de adhesión y participación en una movilización nacional en pro de la modernidad” (p. ).

La escuela si bien funcionó como transmisor de la ideología de Estado cuyo propósito era el control, también fue funcional a las comunidades en momentos de impugnar las políticas estatales, pues nutrió éstas de elementos ideológicos, técnicos y organizativos. En esto, los maestros fueron la bisagra entre los intereses comunitarios y el proyecto estatal nacional, pues a la vez que conocían y participaban en la vida local, se debían a una lógica federal.

Los profesores Al organizarse en un sindicato nacional, creando una identidad política corporativa y, en muchos casos operando en partidos y movimientos políticos de oposición, durante varias décadas fueron una fuerza que a menudo estuvo dispuesta a defender los intereses locales de los campesinos contra los efectos negativos de la modernización y del poder del Estado y de clase” (Ibídem: ).

Según Kay, la política cultural de la Revolución, tuvo como resultado la creación “de un sentido de inclusión popular y multiétnico basado en el derecho de protestar contra la exclusión y la injusticia”, y esto en cierta medida explica “la relativa estabilidad política” que se vivió en México hasta después de (p. ).

Hasta aquí, recuperamos que el sistema educativo fue esencial para la configuración del poder político en México, que la edificación estatal de ese sistema fue una empresa constructora de sentido, de organización social, de modernización cultural, de ciudadanía y de unificación simbólica; se trató del establecimiento de una cultura política que creó sus puntos de interlocución entre lo local-regional y lo federal.

## . . . COMO E PRESI N DE LA COMPLEJIDAD ANAL TICO-ESTRUCTURAL.

Si bien desde la independencia de México en el siglo I se elaboran cuerpos normativos y se crean las primeras instituciones culturales, y si bien después de la Revolución Mexicana, con la creación en de la Secretaría de Educación Pública, la intervención del Estado en materia cultural inicia su federalización, no es sino hasta avanzada esta centuria que se crea la institución que reúne en su administración el quehacer público en materia cultural y artística.

En el caso de la relación entre poder y cultura, García Canclini y Safa ( ) consideran el periodo posterior a la Revolución Mexicana como el del origen de la formación de un periodo de estabilidad estatal que permitió intervenir de forma consistente el campo de las políticas culturales:

Una línea clave para explicar cómo la cultura ha contribuido a la estabilidad política mexicana es la manera en que el Estado posrevolucionario desarrolló una política cultural que logró parcialmente combinar la cultura de élite y la popular, la nacional y la local, la modernidad y las tradiciones” (García Canclini y Safa, : ).

La quiebra de esa estabilidad hacia el final de los años ochenta dio paso a una crisis de hegemonía que refleja el “agotamiento de ese modelo posrevolucionario de organización de la cultura” (Ibídem: ). Hasta antes de éste momento, los gobiernos posteriores a la Revolución habían desplegado estrategias educativas y culturales con el objeto de “unificar ideológicamente a la nación y, a la vez, organizar las diferencias entre las clases y las regiones del país” (Ibídem: ), pero sólo después de se instituyen también programas de “integración de las comunidades indígenas al proyecto nacional” (p. ).

Para los años cuarenta del siglo anterior, lo mismo que en otros países latinoamericanos, en México “las relaciones entre educación y cultura, entre cultura de élites y popular” se reestructuran: “El proyecto revolucionario cede ante el proyecto modernizador, la utopía socializante ante las expectativas desarrollistas” (Ibídem: ). sta reestructuración va a tener efectos democratizadores hacia los años setenta, van a gestarse entonces las bases de movilizaciones urbanas futuras.

---

A las inmigraciones a la ciudad le es inherente la autoconstrucción del espacio urbano y de la vivienda, así como la generación de estrategias de supervivencia y la composición de un sector informal, estrategias elaboradas por “las clases populares en el contexto de la ciudad. Los movimientos urbanos de los setenta, que luchaban por obtener una vivienda a través de las invasiones y los asentamientos irregulares, fueron expresión de los problemas generados por la concentración demográfica, económica y política, por el escaso control que tuvo el Estado en el crecimiento de las ciudades. Pero a la vez engendraron nuevos actores sociales y políticos, con demandas y estilo organizativos inéditos, que han sido causa de muchos cambios democratizadores en la cultura política” (García Canclini y Safa, : ).

En los años veinte posrevolucionarios se habían desarrollado las comunicaciones masivas en el país, sobresaliendo la radio y el cine como medios que educan y homogeneizan simbólicamente a la población. En décadas posteriores resulta de llamar la atención que “La expansión del sistema televisivo cumplió aún con más eficacia la modernización unificada de la sociedad nacional y su modernización simbólica” (Ibídem: ); la infraestructura comunicacional para los años setenta se compone ya como monopolio televisivo, lo que desde entonces representa una alianza entre el Estado y la iniciativa privada en materia de comunicaciones.

Es hacia los años cuarenta que las políticas culturales sufren cambios significativos. Si entre y buscaban transformar “los hábitos y costumbres del pueblo por ser consideradas opuestas al proyecto nacional”, posteriormente sólo se limitarán “a dar instrumentos (educación básica)” a la población, pues se consideraba que “la modernización por sí misma, generaría las transformaciones culturales” (Ibídem: ). Aunque después de los cuarenta las políticas educativas aún tenían como objetivo homogeneizar e instruir a la población para incorporarla a la industrialización y la modernización del país, en contraparte “se mantuvieron y apoyaron los programas destinados a atender a los pueblos indígenas” (Ibídem: ).

También en los cuarenta se genera la autonomía de la cultura de élite, la profesionalización del quehacer artístico, literario y científico y la especialización de las instituciones culturales. La fundación del IN A significa un momento central del ordenamiento a nivel nacional del campo de las artes (lo mismo había significado para el campo cultural la anterior creación del INAH), lo que a nivel regional tendrá resonancia con la creación de institutos regionales de artes (Sonora, Veracruz, San Luís Potosí). Con la fundación en del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, “se establece un circuito institucional separado para promover las culturas tradicionales y populares” (Ibídem: ).

En el proceso de modernización que va de los años cuarenta en adelante, si bien el Estado transfirió a la iniciativa privada “la mayor responsabilidad de las comunicaciones masivas, estableció además políticas diversas para distintos sectores”. Mientras que la cultura

---

ste primero estuvo representado por Telesistema Mexicano, hoy Televisa, y desde los años noventa además por la compañía Televisión Azteca; por el poder de estas empresas, se habla hoy de un duopolio televisivo. Ambas empresas desarrollan su actividad mediadora y comunicacional más allá de lo estrictamente televisivo, pues cuentan también con industrias editoriales, discográficas, del espectáculo

Así, en se fundó el Instituto Nacional Indigenista “para el desarrollo de proyectos regionales que contemplaran una solución integral de las cuestiones étnicas” (García Canclini y Safa, : ).

tradicional es consagrada en museos, se crean nuevos organismos como la Dirección de Arte Popular, hoy Dirección General de Culturas Populares, y el Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías.

En consonancia con la idea de Kay respecto a la relación entre estabilidad estatal y política cultural, García Canclini Safo ven que la hegemonía del Estado se mantuvo por “una política cultural de apoyos equilibrados a los diferentes sectores, capaz de renovarse varias veces para atender las nuevas exigencias de la modernización”. Pero ello tiene matices en el tiempo, pues de constituir una política cuyo objetivo era la integración nacional de todas las clases y etnias esta muda a otra “autodefinida como pluralista y democratizadora” (Ibídem:

). Los autores señalan que “El Estado aceptó esta liberalización cultural dos décadas antes de que la liberalización política entrara en su agenda de cambios necesarios” (Ibídem: ).

Por su parte, el proceso renovador tuvo límites estructurales (políticos) claros: cuando lo desafiaron

quienes buscaban modificar las relaciones de saber y la experimentación artística con los movimientos de democratización social, como ocurrió en , contestó con la represión. La apertura de la sociedad civil siguió construyéndose desde el campo artístico y desde los movimientos sociales y políticos, pero tuvo que esperar hasta los ochenta para lograr efectos sobre las estructuras centrales de poder (Ibídem: ).

Hacia el fin de los sesenta y principio de los setenta, “Un México distinto del que había gestado la revolución y también diferente del que el desarrollismo intentaba configurar irrumpió en la capital”. ste se componía de nuevos actores: inmigrantes invasores de terrenos urbanos, clases medias demandantes de nuevos servicios y participación política. Fueron “sectores intelectuales, profesionales y estudiantes, supuestamente beneficiados con la modernización de la sociedad y la cultura”, que demandaban mayor acceso a la educación media y superior, autonomía de los campos artístico y científico, quienes encabezaron los movimientos impugnadores de en adelante (Ibídem: ).

En los setenta las bases de la producción cultural estaban en relación con la expansión económica, la urbanización acelerada, y el aumento de alumnos de educación media y superior. Entonces, los nuevos procesos y modelos de asentamiento y organización social que representaban una efervescencia social, política y cultural, “no encontró vías políticas para intervenir en la indispensable redefinición del proyecto nacional (Ibídem: ). A cambio, todo movimiento social de viejo o nuevo cuño encontró como respuesta la represión estatal. El gobierno por su lado apostó por reconciliarse con los intelectuales, pero no por diseñar políticas culturales educativas, artísticas o científicas con participación de los ciudadanos.



En los ochenta las esferas económica y política sufren transformaciones que van a repercutir en sus relaciones con la cultura y las políticas culturales; convergen allí dos procesos: uno se refería al “reordenamiento neoconservador de la economía el cual estaba modificando las políticas educativas y culturales del Estado”, otro a la experiencia de “la pérdida de la legitimidad del gobierno, el avance de la oposición y de nuevos movimientos sociales” (Ibídem: ). Con la elección presidencial de se evidencia una nueva relación de fuerzas políticas y sociales, y se hace nítida la quiebra de “sesenta y ocho años de hegemonía de un partido único o semi único” (Ibídem: ).

A pesar de que al asomar la década la prosperidad económica incide favorablemente en las manifestaciones culturales, también fueron apareciendo signos de declinación del sector cultural. En esos momentos el desarrollo de las políticas culturales operan verticalmente, fue “un tiempo en que todavía los signos de crisis de la hegemonía parecían controlables por el Estado, éste creía poder seguir manejando la reproducción cultural de la sociedad con criterios verticales y paternalistas” (Ibídem: ). Ello cambiará rápidamente, pues mediando la década, la bonanza económica toca a su fin y a cambio se revela una profunda crisis financiera, económica y social.

Ante la caída de los precios del petróleo y la imposibilidad de pagar la deuda externa acumulada a lo largo del periodo desarrollista, se adoptan “recetas del monetarismo”:

- Eliminación de las áreas estatales y privadas ineficientes.
- úsqueda de la recuperación de las tasas de ganancia “mediante la concentración monopólica de la producción y su adecuación al capital financiero trasnacional ya no al capital industrial, como en la época desarrollista”.
- Prescindir de personal.
- Reestructuración de los procesos de trabajo.
- Supresión de conquistas laborales y reducción de los salarios en relación al costo de la vida.
- Restricción del gasto público que subvencionaba servicios sociales y financiaba programas educativos, culturales y científicos (Ibídem: ).

Los autores resaltan que a mitad de década irrumpe la sociedad civil alrededor de la organización ciudadana que hace frente al desastre dejado por el terremoto de . Desde entonces se reconoce, por parte de uno de los cronistas centrales de ése evento social (Carlos Monsiváis), las limitaciones de esa emergencia espontánea, que refiere, en palabras de los autores, a “la imposibilidad de desarrollar de golpe una independencia absoluta respecto de un

Estado tan poderoso” (Ibídem: ) que cuenta aún con recursos eficaces y vastos, comparados con los de “la insurgencia aún precaria”.

Dos situaciones sobresalen en el complejo escenario político y cultural de finales de los años ochenta mexicanos: por un lado está el hecho de que la oposición política y social agrupada en torno al cardenismo se fortalece a partir de . El apoyo que éste movimiento recibe de estudiantes, grupos populares, urbanos, ecologistas y feministas, “sugiere que el crecimiento de las corrientes democratizadoras busca retomar los núcleos culturales y políticos postrevolucionarios y vincularlos con los desafíos del presente” (Ibídem: ). Por otro lado, el bloque hegemónico formado por la “alianza corporativa entre el partido oficial, los empresarios y los sindicatos” alentaba la expectativa “de mantener más o menos intacto el proyecto neoconservador” (Ibídem: ).

Si bien, consideran difícil hacer una predicción sobre los derroteros que habrían de seguir las relaciones entre Estado, economía y sociedad que se concentran en las políticas culturales, recomiendan tener presente el papel de instituciones estatales y otras de autonomía relativa como las universidades, que entonces propugnaban “en la educación y la cultura una política objetivamente contradictoria con el monetarismo”, instituciones que buscan además desarrollar “programas democratizadores y plurales” (Ibídem: ).

Entre las instituciones contrapuestas a las lógicas monetaristas en los ámbitos político y cultural, señalan a la Dirección General de Culturas Populares y la Dirección General de Educación Indígena, entidades “que forman maestros bilingües, promotores críticos, y capacitan a las comunidades para que participen en la elaboración de los contenidos educativos a desarrollar en las escuelas y en las instituciones culturales” (ibídem: ).

Si bien el modelo de análisis de los autores no es el de los proyectos políticos (que orienta este trabajo), encontramos en su caracterización de las relaciones entre política, economía y cultura algunas ideas que pueden ilustrar las lógicas de los proyectos neoliberal, democrático y autoritario, vigentes en los procesos culturales.

---

Cuauhtémoc Cárdenas concentrará visiones políticas de distintos grupos sociales y partidos políticos de izquierda a partir de su ruptura con el partido oficial (PRI); en torno a él se construye la candidatura que en se organiza como Frente Democrático Nacional y disputa electoralmente la presidencia de la república. De esta experiencia democrática surgirá el instituto político Partido de la Revolución Democrática (PRD), quien conforme avanzaron los años se consolidará como fuerza política.

El *proyecto neoliberal* en la política de la cultura puede ser definido como aquel donde la iniciativa privada intenta sustituir al Estado como agente que construye hegemonía, esto es, suplantarle como “organizador de las relaciones culturales y políticas entre las clases”:

“Del mismo modo que los neoconservadores subordinan la política económica del Estado mexicano a las normas del FMI en la cultura se reemplaza una hegemonía basada en la integración de las diferentes clases bajo la unificación nacionalista del Estado, por otra en la que la iniciativa privada aparece como promotora de la cultura de todos los sectores” (Ibídem: ).

El *proyecto autoritario-corporativo* tendría una de sus bases en la “carencia de conocimientos cualitativos sobre el proceso de recepción de la cultura pues esta es indicativa del carácter apriorístico y en cierto modo autoritario con que suelen diseñarse las políticas culturales” (Ibídem: ). Agregaríamos que no sólo se carece de información estatal sobre la recepción, también sobre la producción de cultura . Este proyecto político se distingue además por su relación vertical con los grupos sociales (comunidades, movimientos, colectivos, individuos), pues la ciudadanía es mera receptora de las políticas culturales estatales.

Finalmente, el *proyecto político democrático* durante los años ochenta se asociaría a “Las movilizaciones populares que exigen además del acceso a un bien necesario, el derecho a tomar parte en las decisiones para que incluyan sus necesidades y les permitan intervenir en la construcción de nuevas alternativas en los estilos de vida” (Ibídem: ), vía participación ciudadana, agregamos. Desde entonces, con esas movilizaciones se identifican distintos temas asociados con ese proyecto: el reclamo de derechos culturales, la intervención en el diseño de una gobernabilidad democrática centrada en la efectividad de mecanismos de participación ciudadana, de control social, de transparencia del servicio público y de rendición de cuentas.

Hasta aquí, subrayamos que el análisis de García Canclini y Safa sobre la situación estructural de la relación entre cultura y Estado considera interrelacionadamente los dominios social, político y económico como elementos centrales del contexto de las políticas de la cultura de la segunda mitad del siglo veinte.

Siguiendo los términos del modelo que habla de tres proyectos políticos (planteado en el primer capítulo), puede decirse que el proyecto autoritario-corporativo dio cabida e impulso a partir de las plataformas estatales a la instauración del proyecto neoliberal en la vida

---

Durante el sexenio - el Estado elaboró dos análisis respecto de la condición de la cultura: el *Atlas de Infraestructura Cultural de México* publicado en , la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales* publicada en , ambos por el CONACULTA. A nivel estatal y municipal se carece aún más de información de este tipo. Lo sobresaliente del caso es que estos datos se argumentan como necesarios para la elaboración de políticas culturales pertinentes y viables.

productiva, social, simbólica y del poder; pero fue un proyecto que por lo menos desde los años sesenta fue contestado por otro, el alternativo democrático.

Finalmente, situados en el umbral de la última década del siglo veinte, los autores veían que el futuro de las políticas culturales del Estado, en un contexto de cada vez mayor neoliberalismo y globalización, tenderían, como en realidad ha sucedido, a guiarse por las demandas de reconocimiento y apoyo a la diversidad cultural.

#### **. . COMO O RA DEL VOLUNTARISMO POL TICO.**

Otro acercamiento a las políticas culturales mexicanas considera el quehacer gubernamental durante los sexenios presidenciales como acciones enteramente personalistas y no como materia de responsabilidad estatal. Así lo hace Mabire ( ), cuyo tratamiento deja la impresión de que las intervenciones del Estado sobre la cultura dependen de la voluntad, el capricho, el interés o la desgana del presidente en turno. Ninguno de los gobiernos federales sexenales considerados (de - a - ) parece haber actuado bajo lineamientos de responsabilidad u obligatoriedad de la administración pública; a lo largo del análisis en ningún momento se aclara que las políticas culturales tienen una base normativa y operan mediante una estructura institucional; la acción cultural del Estado parecen inercias y no intervenciones resueltas. La política cultural parece ser algo carente de importancia para el ejecutivo.

Una imagen indirecta del Estado, ajena a la intención del autor, pero producida por el tratamiento dado al tema, es que éste no es homogéneo en sus visiones sino discontinuo en su funcionamiento y sobre todo desinteresado en lo concerniente a la materia cultural. Como el campo de la política cultural es analizada desde la voluntad de los presidentes, la imagen, no del todo errada que nos produce su lectura, es que sólo el voluntarismo de las autoridades anima las instituciones; pero el hecho de hacer pasar la política cultural como voluntad personal del presidente puede desviarnos de la complejidad que reviste toda acción estatal que involucra una diversidad de normas, instituciones y agentes.

#### **. . COMO QUEHACER PROSPECTIVO.**

Puesto que el “enfoque federal” es insuficiente e inútil para “comprender el nuevo mapa cultural del país”, Nivón ( ) realiza un análisis comparativo de las políticas culturales de dos entidades federativas. Ello permite observar que la descentralización en el país no funciona en gran medida porque en los objetivos planteados no se han incluido “los instrumentos prácticos

para llevarlos a cabo, o bien los agentes locales han carecido de las condiciones técnicas, educativas, políticas, etcétera, para conducirlos” (Nivón, : - ).

El autor presenta la siguiente tabla de programas sustantivos desarrollados por el CONACULTA en los tres últimos sexenios para mostrar los instrumentos institucionales de la descentralización y los objetivos de éstos en cada gobierno.

<b>Cuadro . : Programas Sustantivos del CONACULTA</b>		
-	-	-
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Preservación y difusión del patrimonio cultural nacional.</li> <li>. Aliento a la creatividad artística y a la difusión de las artes.</li> <li>. Desarrollo de la educación y de la investigación en el campo de la cultura y las artes.</li> <li>. Fomento del libro y la lectura.</li> <li>. Preservación y difusión de las culturas populares.</li> <li>. Fomento y difusión de la cultura a través de los medios audiovisuales de comunicación.</li> </ul> <p><i>A partir de :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Proyectos especiales de arqueología.</li> <li>. Centro Nacional de las Artes.</li> <li>. Sistema Nacional de Creadores</li> </ul> <p><i>Instrumento Institucional:</i> Coordinación Nacional de Descentralización.</p> <p><i>Objetivo</i> En los programas del CNCA se promovieron la corresponsabilidad y la descentralización como estrategias generales para propiciar la más amplia participación en sus acciones y la distribución social de sus beneficios .</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Preservación, investigación y difusión de patrimonio cultural.</li> <li>. Educación e investigación artísticas.</li> <li>. Difusión de la cultura.</li> <li>. Cultura en medios audiovisuales.</li> <li>. Fomento del libro y la lectura.</li> <li>. Estímulo a la creación artística.</li> <li>. Fortalecimiento y difusión de las culturas populares.</li> <li>. Descentralización de los bienes y servicios culturales.</li> <li>. Cooperación cultural internacional.</li> </ul> <p><i>Programas especiales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Desarrollo cultural infantil.</li> <li>. Desarrollo cultural de los trabajadores (redefinido como programa de animación cultural).</li> </ul> <p><i>Instrumento institucional:</i> Coordinadora Nacional de Desarrollo Regional.</p> <p><i>Objetivo</i> La Coordinación tuvo la función de servir como interlocutor y enlace entre las distintas áreas del Consejo y las instancias estatales y municipales vinculadas con el quehacer cultural .</p>	<p>Campos de acción principales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Investigación y conservación del patrimonio cultural.</li> <li>. Culturas populares e indígenas. Patrimonio, desarrollo y turismo.</li> <li>. Estímulo a la creación artística.</li> <li>. Educación e investigación en el campo artístico y cultural.</li> <li>. Difusión cultural.</li> <li>. Lectura y libro.</li> <li>. Medios audiovisuales.</li> <li>. Vinculación cultural y ciudadanización.</li> <li>. Cooperación internacional.</li> </ul> <p><i>Instrumento institucional:</i> Dirección Nacional de Vinculación Cultural y Ciudadanización.</p> <p><i>Objetivo</i> Dar respuesta a las necesidades de una mejor articulación de los esfuerzos interinstitucionales de los tres niveles de gobierno y de la sociedad en materia de cultura .</p>
Tomado de Nivón, : .		

Con el cuadro Nivón muestra que la administración de la cultura tiende a la descentralización. sta va de la participación y la corresponsabilidad como objetivo, al del desarrollo regional mediante la vertebración de la interinstitucionalidad y la participación ciudadana. Lo que ha implicado que las entidades públicas del nivel federal se coordinen con

“los esfuerzos locales”. Además de descentralizarse, la política cultural tiende a democratizarse: “La última versión, que adoptó el confuso término de ciudadanía, alude al objetivo de que los tres niveles de gobierno se coordinen y de que la sociedad participe” (Ibídem: 100).

En el cuadro observamos que la implementación de la participación ciudadana, si bien aparece como corresponsabilidad (lo que se lee como responsabilizar de un mismo proceso tanto al Estado como a la sociedad) en el programa del sexenio 1995-2000, para el siguiente desaparece y vuelve a tener presencia, ahora sustantiva, en el gobierno federal 2001-2006.

En éste último es significativo que el Consejo tenga la claridad de que su quehacer se mueve en los tres niveles de gobierno, y de que en cada uno de ellos se relaciona con agentes societales. Destaca asimismo que para su acción cultural, el propio Estado se coordine mediante una Dirección Nacional creada ex profeso para instrumentar su quehacer: la de Vinculación Cultural y Ciudadanización.

Nivón indica que han dado resultado algunos esfuerzos descentralizadores. Puntualiza cuatro aspectos en este sentido: 1. hay mayor protagonismo estatal, dado “por medio de la firma de acuerdos jurídicos (llamados convenios marco) en el campo de la cultura; ello permite “vincular los proyectos estatales con los programas federales” (p. 100). 2. el modelo del CONACULTA fue asumido por las entidades federativas, “con sus respectivos consejos estatales de cultura, los cuales abrieron un campo nuevo de actuación en los estados y municipios” (p. 100). 3. se formaron fondos estatales para fomentar las culturas populares y la creación artística; por último, 4. así sea limitadamente, se apoya “a la infraestructura cultural” (Ibídem: 100).

En este estudio, en el que contrasta las instituciones oficiales de cultura de los estados de Oaxaca y Querétaro, le permiten llamar la atención sobre las dimensiones local-federal en el diseño de las políticas culturales. Tener en cuenta lo local es preguntarse sobre “cómo se deciden las políticas culturales y qué tanta participación hay en el conjunto urbano respecto a su discusión e implementación” (Ibídem: 100).

El asunto aquí sería que los diseñadores de políticas fueran capaces de “comprender la sensibilidad de lo local con respecto a la cultura y la posibilidad de generalizarse al conjunto nacional” (Ibídem: 100). Quedaría pendiente, agregaríamos, construir instrumentos siempre participativos que permitan traducir la legitimidad o el consenso de los diversos intereses culturales al interior de la sociedad, de grupos y comunidades societales, y mecanismos que permitan transparentar la decisión y diseño de las políticas estatales; además queda pendiente la

tarea de que, ya sensibilizados con lo local y traducido a las autoridades el interés comunitario o social, las políticas sean en lo posible, de carácter holístico. Que recuperen la complejidad sociocultural y no resulten acciones superficiales; en esto la participación es clave puesto que sería una vía para contar con las visiones *etic* y *emic* de los procesos atendidos por las políticas.

El autor propone que el diseño de las políticas del campo cultural — las que ve integradas dentro de las más amplias políticas urbanas — debe considerar la composición cultural, los cuerpos normativos, la infraestructura y las dinámicas sociales en torno a la cultura, considerar al cabo las diferencias estructurales y empíricas, los agentes y las demandas sociales de la cultura que inciden en las intervenciones del subsector cultural.

Debe valorarse también la cualidad turística de las culturas locales así como debe considerarse la conservación del patrimonio cultural en aquellos casos donde la cultura se oriente al consumo turístico. Además, le parece importante tratar el tema del financiamiento dado a las ciudades a partir de sus cualidades, rubros, recursos e infraestructura culturales.

En general el autor señala que las políticas culturales en el país han caminado en cuatro grandes sentidos: “ . la legislación y el cumplimiento de las leyes; . la provisión de servicios culturales a los ciudadanos; . la redistribución o transferencia de recursos a los colectivos locales, asociaciones o ciudadanos, y . la organización del territorio a través de los dispositivos territoriales, de infraestructura, etcétera” (Ibídem: ). Por ser generalmente éstas funciones de competencia federal, se carece de clarificación de la participación de los gobiernos estatales y municipales.

Por otra parte, los estudios de las políticas culturales en estos niveles, propone Nivón, deberían abordar los siguientes temas: promoción de institutos municipales de cultura; fideicomisos; premios regionales; cesiones de inmuebles; reglamentaciones ecológicas; promoción de arte público; programas culturales.

Finalmente, debido a la descentralización, dice el autor, los agentes locales tienen hoy más posibilidad de vincularse con diferentes políticas públicas. En este sentido, y ya en materia cultural, tres son las tendencias visibles de la participación social — según lo muestra su estudio de los casos Oaxaca y Querétaro:

- . la búsqueda “de intervención en la gestión del patrimonio, la memoria o los símbolos de identidad regionales” (p. ).
- . “la estrecha relación entre la política local y las manifestaciones populares”,
- . “los nuevos modos de intervención en la cultura y los agentes” (Ibídem: ).

En [redacted], Nivón ha coordinado el primer trabajo que propone una visión prospectiva, transexenal, de las políticas culturales como quehacer independiente de los vaivenes políticos y las voluntades personales de quienes componen el servicio público de la cultura. Es central su llamado para que estas políticas sean realistas y acordes con el proceso cultural nacional en el contexto de la globalización, así como que en su ejercicio tiendan a ampliarse los mecanismos democráticos.

La inminente celebración del bicentenario de la independencia de México, el centenario de la Revolución Mexicana y de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, puede ser el marco en torno al cual se discutan y replanteen las políticas culturales del país. Junto con un grupo de especialistas, Nivón plantea “líneas estratégicas de una política cultural para los próximos años”, del nuevo sexenio ([redacted] - [redacted]) al año [redacted], con el fin de “Colocar la cultura en el contexto del desarrollo, la reforma del Estado [redacted] y las transformaciones originadas por la globalización” (Nivón, [redacted] : [redacted]).

Más que programas de trabajo, el interés es proponer “líneas futuras de desarrollo” así como dejar claro que en la definición de esas políticas debe incorporarse la diversidad de agentes culturales: “los agentes públicos, privados, asociativos, en el desarrollo cultural y ubicar la acción cultural como una palanca privilegiada del crecimiento económico y el desarrollo equilibrado de la sociedad en su conjunto” (Ibídem: [redacted]).

En este trabajo se define el quehacer estatal en materia cultural desde la perspectiva de las políticas públicas. A partir de ello, y siguiendo una definición de la UNESCO de [redacted], entienden las políticas culturales como cuerpos de principios operacionales, prácticas y procedimientos administrativos y presupuestarios que proveen de una base la acción cultural del Estado (Ibídem: [redacted]).

Es de recalcar que la política cultural futura debe involucrar a “distintos sectores y niveles de gobierno como a los principales actores de la sociedad civil” (p. [redacted]), así como la comprensión de que en ello habrá de involucrarse el Poder Legislativo [redacted] quien proveerá de los instrumentos legales necesarios [redacted] y los tres niveles de gobierno, a fin de diferenciar responsabilidades; además se requerirá la participación de las iniciativas privada y social.

---

De hecho, remarca: “Este proyecto se vincula entonces al ámbito más amplio de la reforma del Estado por cuanto representa una revisión del pacto que permite nuestro funcionamiento como sociedad y como sistema político” (Nivón, [redacted] : [redacted]).



En esta visión, la cultura debe pasar de organizarse como subsector que se desenvuelve dentro del sector educativo, para configurarse propiamente como sector cultural “claramente identificable y reconocido por la sociedad” (Ibídem: ).

Entre las bases del programa de cultura que presentan el equipo de Nivón, se habla de un “paradigma de la participación”, el cual “supone la formación de consejos consultivos formados por especialistas y consejos ciudadanos para intervenir en las decisiones sobre políticas locales” (Ibídem: ). La participación mediante esos consejos ocurrirá también en la evaluación “permanente” de los procesos culturales: la auditoría que se realiza a la función pública, la definición de políticas y presupuestos, la transparencia en información y elaboración de estadísticas e investigaciones confiables, la formación de públicos “y cuantos más mecanismos ciudadanos que apoyen la democracia cultural” (p. ).

Enseguida se enlistan las líneas estratégicas de las políticas culturales sugeridas en este documento:

- . Mejorar la capacidad de producción de contenidos culturales a través del apoyo a la creación y a las Pequeñas y Medianas Empresas (Pymes) culturales y la mejora de los sistemas de financiación y gestión de la cultura.
- . Hacer de la cultura un elemento clave que cohesione social; garantizar la igualdad en el derecho a la cultura y la información.
- . Hacer competitivas las Pymes culturales; incorporar al país a los flujos de la cultura digital.
- . Dinamizar el patrimonio cultural.
- . Vertebrar al país a través de la interculturalidad
- . Proyectar más al país internacionalmente; Edmundo es cada vez más una red de cooperación e competencia, donde la cultura representa un elemento privilegiado que aporta visibilidad a una nación en un contexto cada vez más global (Ibídem: ).

Finalmente, queremos recuperar una apreciación más sobre el tema de la participación ciudadana en las políticas culturales actuales en México. Nos referimos a la recientemente expuesta por Arturo Saucedo ( ), quien señala que la política pública de la cultura no “prevé la participación ciudadana de comunidades y etnias”. Ello, considera, “muestra el grado en que se pisotean los derechos económicos, sociales y culturales”. Además de considerar mecanismos de participación de amplios sectores sociales, también debería garantizarse el diálogo y considerar, en el diseño las políticas, las “experiencias y formas de organización propias de las comunidades culturales, y además, se deben otorgar los beneficios y usufructo de los bienes culturales” (Ibídem: ).

---

Agrega: “Es muy importante abrir el debate sobre la participación de municipios y estados de la Federación en el fomento cultural, en el desarrollo social vinculado a la cultura y en el resguardo del patrimonio

Incluimos esta apreciación porque en realidad hemos estado dando por hecho que existe la participación ciudadana en el desarrollo de las políticas culturales en México; sin embargo, según Saucedo —asesor del Área de Cultura del grupo parlamentario del PRD en la LI Legislatura— ello es inexistente. Acaso a lo que éste autor se refiere es que constitucionalmente se legisle la participación social, pública y privada, en el rubro cultural; porque mecanismos de participación existen, y el Pacmyc es referente de coparticipación en el desarrollo de las culturas populares.

Hasta aquí, el repaso a distintos abordajes sobre políticas culturales muestra que ha sido dilatada la construcción del campo de la cultura, y revela que irónicamente su autonomización ha debido darse a partir de diferenciarse cada vez más de los objetivos, marco jurídico y sistema institucional del sistema educativo impulsado por la SEP. Sin embargo, es todavía común que la educativa se entienda como política cultural.

Por otra parte, encontramos que se debate hoy en el subsector cultura la pertinencia de qué éste se constituya en sector, lo que de hacerse realidad, le acarrearía “un presupuesto directamente”, “facultades para impulsar cambios en el sector” y el reconocimiento como “un rubro de la Hacienda Pública” (Nivón, : ).

Hacia las últimas tres o cuatro décadas, en la acción cultural es claro el afán por desarrollar políticas que materialicen el reconocimiento constitucional a la multiculturalidad del país; es también observable el interés por atender los procesos culturales interculturales mediante políticas enfocadas en las interrelaciones entre las propias culturas nacionales y las

---

cultural, sin que esto implique una modificación a la fracción V del artículo constitucional, pero sí prever formas de participación presupuestales en la elaboración de políticas culturales” (Saucedo, : ).

En realidad es una discusión si bien federal (y en este nivel existe una comisión en la Cámara de Diputados, así como su equivalente en la de Senadores, que inició una consulta nacional sobre cultura distinguida por sus pocos deseos de escuchar propuestas, su difusión y participación selectivas en el año de , también estatal (de las entidades federativas) e incluso municipal. En el caso de Veracruz, por ejemplo, se han realizado encuentros sobre el tema de la cultura y la política cultural (poco democráticos) con el objetivo de reflexionar (no de transformar) el campo cultural de esta entidad federativa. La propuesta ciudadana de crear una Secretaría de Cultura de Veracruz, generó durante el año discusiones sobre todo entre artistas o creadores (trabajadores, ex trabajadores del Instituto Veracruzano de la Cultura, independientes) que fueron ventiladas en diarios locales, extrañamente ello no suscitó la postura pública de las autoridades (que sí se hicieron presentes en alguno de los foros) de la entidad en la materia. básicamente se trató de una disputa entre “notables” de las ciudades de Alapa y Veracruz. A nivel municipal también existe interés por la política cultural, pero las acciones en éste sentido son menos visibles y reflejan la presencia de las formas autoritarias de administrar la cultura en lo local; además estos eventos tienen mucho de la estructura corporativa en la concepción en la manera de organizar y convocar a la ciudadanía. Al pluralismo político contemporáneo, a nivel de la entidad y del municipio, se asocia en torno a la cultura el viejo estilo autoritario, así como el neoliberal, y muy relegado aparecen voces, ideas y propuestas de carácter democrático, ello a pesar de la creación de consejos fantasmas de control ciudadano en el subsector de la cultura.

dadas entre éstas y otras manifestaciones culturales que la globalización acerca. La cultura se ubica así, entre la tensión generada por el par economía-globalización y la tensión del binomio cultura-política. De nuevo, es entre las lógicas del neoliberalismo global y de la democratización local-nacional donde encontramos claves del debate cultural en México.

Por su parte, las distintas visiones sobre las políticas culturales coinciden en que el Estado juega un papel clave para el desarrollo de la cultura en el contexto de la globalización. Por tanto, se han establecido ciertas áreas de interés que debe atender la acción cultural estatal: cuidado, conservación y fortalecimiento del patrimonio cultural (tangibles e intangibles), formación y expresión artística, relaciones internacionales de carácter cultural, consideración de la asociación entre cultura y desarrollo (cultural y económico, o económico a partir de, o desde, lo cultural), y gestión democrática de la cultura.

El tema por venir en las políticas culturales, no es ningún misterio, versará sobre el ordenamiento, ampliación y descentralización de los fundamentos normativos (en los niveles federal, estatal y municipal), institucionales e infraestructurales de la cultura; sobre la estructuración de un sistema cultural coherente y articulado entre los tres órdenes de gobierno, y la ampliación del carácter democrático de las relaciones sociedad-Estado, mediante la profundización de la participación cultural ciudadana, en estas políticas públicas.

---

Ha sido notorio durante el sexenio - la creación inminente en algunos casos de las universidades interculturales en distintas entidades del país: Estado de México, Chiapas, Veracruz, Tabasco, Michoacán.



### CAP TULO TRES.

## AGENTES CULTURALES ESTATALES EN EL SOTAVENTO VERACRUZANO: LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN DE LA DIRECCI N GENERAL DE CULTURAS POPULARES. EL PROGRAMA DE APOYO A LAS CULTURAS MUNICIPALES Y COMUNITARIAS (PACMYC). EL INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA (IVEC).

En la promoción del son jarocho han intervenido distintas instituciones oficiales de cultura, tanto federales (ISSSTE, SEP, DGCP, CONACULTA ) como estatales (IVEC, UV, Acción Social de gobierno del estado de Veracruz ) y municipales. Desde luego, los promotores y creadores incorporados a la revitalización de la música jarocho suman centenas. En este capítulo nos interesa delinear algunas de ellas que han jugado un papel importante en el florecimiento que hoy vive el son jarocho. El cuadro siguiente intenta dar una idea somera de esos agentes sociales que han protagonizado las interfaces socioestatales alrededor del son, en la fase que abarca el *MJ*.

**Cuadro . Cronología: Interfaces Socioestatales en la revitalización del *MJ* (Ejemplos)**

Año del programa o proyecto cultural	Política Cultural: Objetivos	Agentes		Tipo de interfaz: Vertical Coparticipación	Lugar
		<b>Estado:</b> Recursos Participantes Proyectos	<b>Sociedad:</b> Actores civiles Participantes		
- Creación de la URA como programa piloto de esta institución cultural de la DGCP.	Promoción, difusión y rescate de la cultura popular; con énfasis en las culturas indígenas de la región sur de Veracruz.	ásicamente recursos federales, con poca intervención del gobierno del estado en su administración.	La sociedad o sus grupos objetivo no aparecen como demandantes de la intervención estatal, menos aún como coparticipes de sus proyectos.	Vertical: la política se decide por la DGCP, aunque atienda intereses colectivos locales.	Incidencia limitada a algunas localidades indígenas de sierra de santa Martha; sur de Veracruz.
( de enero, y de febrero) Celebración del <i>Primer Concurso Nacional de Jaraneros</i> . De entonces a la fecha se celebra	Más que proyectos emanados de una política cultural específica en la región, se trató de un concurso organizado por Radio Educación, con participación de la	Radio Educación-SEP, Casa de Cultura de Tlacotalpan (dirigida entonces por Arq. H Aguirre Tinoco), Ayuntamiento local, IN A, gobierno del estado de Veracruz.	AGL, Andrés Alfonso, José Adauto Gutiérrez Castellanos, Rodrigo Gutiérrez Castellanos, grupo <i>Tlacotalpan</i> , los <i>Tigres de la Costa</i> , Julián Cruz, Rutilo Parroquín, “grupos rurales y grupos porteños”	Vertical: decisión del ámbito federal, con participación de gobiernos local y de la entidad, quienes convocan a músicos de la región cuenca del Papaloapan.	Tlacotalpan, Veracruz, con influencia en el futuro de las áreas cercanas y luego a nivel nacional.

anualmente el Encuentro de Jaraneros (que iniciara como concurso).	Casa de cultura de Tlacotalpan, que recibió recursos del IN A y del propio municipio. Tuvo como objetivo reunir músicos de son.		(Pascoe, ; Ramírez, ).		
Transición de los años a la década de los . Programas culturales de instituciones federales: SEP, ISSSTE, IMSS.	Los objetivos de esos programas son la difusión de la cultura.	Subsecretaría de Educación Pública. El ISSSTE maneja un programa cultural.	Para el caso del son jarocho sobresale <i>Mano Jarocho</i> y su director: GGS, pionero de gestión de apoyos para el son ante la Subsecretaría de Educación, Radio Educación y el ISSSTE.	Vertical: los programas se deciden y diseñan institucionalmente.	El impacto va de lo federal a lo local.
s- s. Programas culturales de impulso a la cultura nacional.	Fortalecimiento de estereotipos culturales, nacionales y regionales.	A nivel entidad federativa, la acción cultural la realizan el gobierno del estado, la Escuela Normal Veracruzana y la Universidad Veracruzana, impulsores de los ballets folclóricos.	Para entonces no hay sociedad civil organiza demandante de apoyos a la cultura jarocho.	Vertical: se apoya lo institucionalizado-folclorizado y no a la diversidad cultural.	En cuanto a lo jarocho estereotipado, el apoyo del gobierno del estado como de la UV y la Escuela Normal, es visible en ciudades más que en el medio rural.
- Creación (transformación) de la Subsecretaría de Cultura a DGCP.	Crear/Capacitar promotores culturales locales y regionales empleados de las Unidades Regionales de la DGCP. Rescatar, promover y difundir las culturas populares.	Recursos federales, la DGCP queda encargada del quehacer cultural que antes hiciera la Subsecretaría de cultura. La URA fue Unidad piloto en - .	Pueblos indígenas del sur de Veracruz, a quienes prioritariamente atendió la URA en sus primeros años.	Vertical, pero buscando empoderar líderes locales y en esa medida fortalecer la autogestión cultural.	Municipios del sur de Veracruz.
Proyecto del grupo <i>M : Promoción y difusión del son Jarocho a través del Fandango</i>	Revitalizar el son jarocho mediante la celebración de fandangos.	Gestión de GGS de apoyos de autoridades municipales.	GGS y <i>M</i> .	Vertical: se trata de una iniciativa societal con apoyo estatal municipal y federal, pero sin mecanismos de participación ciudadana.	er fandango fue en Saltabarranca, Veracruz; le siguieron otros en la cuenca del Papaloapan.

<p>. Creación del IVEC (ley de la constitución del estado de Veracruz).</p> <p>Desde entonces IVEC mediante sus programas (<i>Veracruz en la cultura, Veracruz en la cultura: Encuentros y ritmos</i>, otros) celebra festivales, encuentros, concursos, foros... Festivales: <i>Pedagógico Musical</i> ( ), <i>Pedagógico de las Artes</i> ( ), <i>Primer Festival de la Cultura Popular</i> ( ), <i>Primer Festival de Danzón, Latinoamericano de danza, Internacional de Música del Caribe</i> ( ); <i>Afrocaribeño</i> ( ).</p> <p>Concursos: <i>Estatad de Arte Popular</i> ( ).</p> <p><i>Encuentros</i> <i>er Encuentro Nacional de Institutos de Cultura</i> ( ).</p> <p>Foros: <i>Veracruz también es cultura</i> ( ); <i>Veracruz: las culturas del Golfo y el Caribe</i> ( ).</p>	<p>Diseñar y aplicar la política cultural del estado de Veracruz. Creación de casas de cultura; formación en arte y cultura.</p> <p>Estímulo a que la sociedad se organice en asociaciones civiles de carácter cultural.</p> <p>Desde su origen el IVEC organiza festivales culturales cuyos objetivos son difundir, promover, acercar la cultura a la ciudadanía, entre otros.</p>	<p>IVEC, mediante sus funcionarios, dentro de los que sobresale GGS, director del Departamento de Música Tradicional del IVEC de a .</p> <p>IVEC en coordinación con DGCP, URA, UV, CONACULTA, gobierno del estado</p>	<p>Creadores y promotores comunitarios del estado.</p> <p>Públicos varios.</p>	<p>Vertical, según la definición imperante entonces del modelo de democracia representativa. Pero se dan pasos rumbo al fortalecimiento de la sociedad civil cultural.</p> <p>Vertical; no hay convocatoria a que la ciudadanía participe.</p>	<p>Todo el estado, pero énfasis en el son jarocho.</p> <p>Estado de Veracruz. Concentración de actividades en ciudades medias: Veracruz, alapa, Córdoba, Orizaba, otras. Mayor atención a la región sur (incluido el son jarocho).</p>
<p>Primera convocatoria del Programa de Apoyo a las culturas Municipales y comunitarias</p>	<p>Además de rescatar, difundir, promover y revertir la cultura; uno de sus objetivos es impulsar la autogestión: que</p>	<p>El actor central del Pacmyc, son las Unidades Regionales de la DGCP/CONACULTA. Ellas representan el agente estatal de las ISE creadas en</p>	<p>Creadores, promotores, individuales y colectivos del nivel comunitario y municipal.</p>	<p>Inicio de la Coparticipación. Se tiende a ISE horizontales.</p>	<p>Regiones del país donde hay Unidades Regionales de DGCP. En Veracruz hay tres: Papantla, alapa, Acayucan. Subregiones</p>

(Pacmyc). Primer programa cultural cuya ISE es de tipo democrático: de coparticipación.	miembros de las comunidades sean quienes definan y desarrollen sus proyectos culturales.	su implementación. Las Unidades Regionales las componen técnicos promotores, investigadores-promotores y jefes de las mismas.			URA: Sierra de Sta. Martha, Corredor industrial, Cuenca del Coatzacoalcos, Región de los Llanos, Sierra de los Tuxtlas, Cuenca del Papaloapan, Uxpanapa.
:: proyecto “Activación Escrita del Idioma Popolucá”: “Taller de Lingüística”	Reactivación de lengua popolucá mediante el son jarocho.	DGCP-URSV: promotor cultural bilingüe: Francisco Pascual Arias. Autoridades de Sabaneta, Mpio. de Hueyapan de Ocampo: Martín Santiago Pascual: Agente Mpal. Constitucional; Plácido Arias Mtnz., Presidente del Consejo de Vigilancia	“participación de los ciudadanos popolucas Nicasio Arias Pascual, Amadeo Pascual Gtez., Leoncio Pascual Gtez.	Coparticipación (los civiles “se hicieron cargo de manera eficiente del Taller de Lingüística”	Sabaneta, mpio. De Hueyapan de Ocampo, Ver.
Finales de Proyecto “Arte Popular: Fandango y son en el sur de Veracruz”, Programa “Encuentros Jaraneros”: del cual deriva el “Taller de Composición del son bilingüe”	“estimular la creación de sones mediante la composición de versos” Fomentar su interpretación en lengua materna”.	Recursos: DGCP: URSV-Acayucan: Guillermo Velásquez, Eleazar Velásquez, GGS (del IVEC). Promotores: PRP Fco. Pascual Arias; Marcelino López Arias; Hilario Mtnz. Revilla; Adrián Hdez. Ramírez.	Soneros de las comunidades de San Pedro Soteapan, Acayucan, Mecayapan, Lomas de Tacamichapan, Chacalapa.	Vertical: proyecto institucional.	Local-regional San Pedro Soteapan, Acayucan, Mecayapan, Lomas de Tacamichapan, Chacalapa.
: Festival Afrocaribeño (ejemplo de vínculo ISE en torno al son jarocho).	Espacio de encuentro para las culturas del Caribe.	Organiza el IVEC (participa: UV, SEC, Acción Social del Gobierno del Estado, CFE, entre otras instituciones de gobierno y muchas más empresas privadas: Compañías como Televisa, Nestlé, Canacintra )	Infinidad de estudiosos, creadores y promotores culturales del Caribe. Incluyó la mesa redonda “Los jóvenes en la tradición del son jarocho”: RGH, RPG, Claudia Cao R., Cesar Castro (Chudumbé); AMN, HLCO.	Vertical.	Internacional y regional (Sotavento).



Programa a propuesta de los talleristas y .	Revitalización de fandango, requinto de son, zapateado y décima jarocho.	Administración Municipal de Cosamaloapan, Ver. Regidor de cultura	DLR y Silvia Santos, talleristas y organizadores de fandangos (gpos. Chuchumbé, San Martín, Híkuri, otros)	Coparticipación: apoyo logístico, viáticos y pago simbólico (mpio). Espacio cedido por el Ingenio San Cristóbal para realizar talleres; organización e impartición de talleres y fandangos de Híkuri.	Cabecera mpal. Cosamaloapan y alrededores
Surge el CIDSJ, AC	Estudio y promoción del son jarocho y de las manifestaciones de la cultura popular; proyecto desde la sociedad civil, que maduró dentro del gobierno municipal de Cosoleacaque - .	Apoyo del CNCA y el Ayuntamiento de Jáltipan.	Proyecto impulsado por RPG, se divide en sub-proyectos: edición de revista <i>Son del Sur</i> ; actividad del grupo <i>Los Cojdlites</i> ; organización del seminario-campamento sobre son jarocho y cultura popular, documentación e investigación de la cultura del sur.	Coparticipación: iniciativa societal apoyada estatalmente.	Jáltipan, Ver.
Primer Seminario <i>El son jarocho y la cultura popular.</i>	Transmisión de son jarocho, zapateado, versificación, y otros temas de cultura popular del sur de Veracruz.	IVEC y CONACULTA apoyan mediante los Fondos Estatales y Nacional para la Cultura y las Artes de Veracruz.	El CIDSJ, AC, es el creador de este proyecto, que para realizarse demanda el apoyo institucional.	Coparticipación: iniciativa societal apoyada estatalmente. (CONACULTA e IVEC).	Jáltipan, Ver.
Producciones Cimarrón, desde .	Recuperación de elementos de la cultura del sur del estado de Veracruz: zapateado y son jarocho. Grabación de campo de esa música tradicional.	Independiente (ni siquiera A.C), recursos gestionados en California, EUA, en apoyo a la comunidad de Chacalapa, mpio. De Jaltipan.	ROR, MA, LOR.	Autogestión-coparticipación	Comunidad de Chacalapa
Junio Musical	Festivales para la expresión de la diversidad musical del Veracruz y de fuera.	IVEC, Gobierno del Estado,	Agrupaciones de son: Los Cojolites (Jáltipan), Los Pájaros del Alba (Cosoleacaque), Matanga (Lerdo de Tejada), Estancuela (Tlacotalpan).	Vertical en tanto los organizadores deciden a los invitados y los programan (información de Manuel oada, organizador).	alapa, Ver: CCLL

Producciones Cimarrón	Grabación de campo de sones jarocho en lenguas indígenas.	Proyecto de CONACULTA.	Encargado al societal <i>Proyecto Cimarrón</i> LOR, ROR, MA.	Vertical. CONACULTA decide el proyecto y lo asigna.	Distintas comunidades étnicas de Sotavento (Ver., Oax. Tab.)
<p>Esta cronología si bien no recoge todos los programas, objetivos, agentes, espacios, todas las instituciones y acciones societales y estatales (lo que es imposible) que se han dado alrededor del son jarocho durante las últimas tres décadas, sí permite tener un visión de las variables ISE en torno al <i>MJ</i>.</p> <p>Desde mediados de los años la consideración de que el son jarocho es una expresión caribeña se ha acentuado. En esto mucho ha tenido que ver el CONACULTA y su programa de Tercera Raíz (producto del interés por el conocimiento de la presencia cultural del Caribe en México por parte de varios estudiosos mexicanos), así como el IVEC y sus programas culturales, sobre todo el Festival Afrocaribeño desde . Ambas han sido el marco institucional que ha estimulado el conocimiento y reconocimiento de la presencia cultural africana entre los mexicanos.</p> <p>El reconocimiento y la consecuente recuperación del son jarocho en las zonas jarochoas del Sotavento, de los estados de Oaxaca y Tabasco, se intensificó hacia la segunda mitad de los noventa; en ello, de nuevo, el papel del CONACULTA y las instituciones de cultura oficiales de esos estados ha sido clave.</p> <p>Hay lugares fuera del Sotavento en los que el son jarocho ha sido fuertemente impulsado. Un caso sobresaliente es el encuentro de jaraneros que se celebra en el ex convento de Culhuacán, en la delegación Azcapotzalco del Distrito Federal, desde . Este es uno de los encuentros importantes en el conjunto de los que hoy se celebran como parte del MJ. En ese evento ha sido fundamental el acogimiento del INAH a esta expresión.; lo mismo que la promoción hecha por FRCh, director del grupo <i>Los Parientes</i></p> <p>También en el Distrito Federal, pero en la delegación Coyoacán, el Museo Nacional de Culturas Populares ha sido un agente aliado de la promoción del son jarocho. En ese foro, continuamente se presentan grupos de Veracruz. El Centro Nacional de las Artes también ha recibido al son jarocho desde los años noventa.</p> <p>Además de los talleres que ofrece el grupo <i>Los Parientes</i>, otro sitio donde se enseña son jarocho en el Distrito Federal es la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH); algunos de quienes han aprendido a tocar el son jarocho luego de graduarse los han continuado estudiando, y a veces promoviendo, profesionalmente. Actualmente existen más talleres, fandangos y presentaciones de son jarocho en la capital del país, unos vinculados con instituciones oficiales de cultura, otros independientes, y unos más debidos al mercado.</p>					
Fuente: elaboración propia.					

### . UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN DE LA DGCP Y EL IVEC: INSTITUCIONES IMPULSORAS DEL SON JAROCHO

En adelante, delineamos dos instituciones estatales sobresalientes en las interfaces socioestatales (ISE) del nivel local y regional generadas en torno al crecimiento del son jarocho. Por un lado tenemos a la Unidad Regional Acayucan de la Dirección General de Culturas Populares (URA-DGCP), expresión institucional regional de la política cultural federal presente en la región sur de Veracruz desde los últimos años setenta; por el otro está el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), instancia cuyo desenvolvimiento da cuenta del proceso de descentralización de la política cultural de finales de los ochenta del siglo .

Tanto la URA como el IVEC han compartido el interés por la promoción del desarrollo cultural local-regional. Si bien la presencia de la URA es anterior a la del Instituto, y por tanto también lo es su quehacer en relación al son jarocho, desde algunos años atrás, en el

espíritu de la descentralización cultural que vive el país, se ha intentado que el IVEC sea la dependencia que coordine el trabajo de las Unidades Regionales de la DGCP asentadas en Veracruz, de tal manera que sea quien encabece la política cultural en el estado.

Si bien, desde los últimos años setenta la URA incide en la recuperación del son jarocho en el sur de Veracruz, el programa oficial más importante en torno al desarrollo cultural local y regional lo representa el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, el Pacmyc, aplicado en la región prácticamente desde 1975. Este impulso a la *autogestión* del desarrollo cultural comunitario, se acompaña de un tipo de asignación del apoyo económico a proyectos comunitarios emanado de la dictaminación ciudadana. El Programa es también un medio de descentralización de la política cultural, que su devenir alienta la coparticipación entre institutos culturales estatales, ayuntamientos y sociedad civil.

A lo largo del *Movimiento Jaranero*, varios de sus agentes societales se han vinculado con la URA y con el IVEC; incluso hay quienes han pasado temporalmente a ser promotores/creadores estatales al incorporarse al Instituto (o a otras instituciones culturales del Estado: UR, CONACULTA, ayuntamientos). Se ha dado el caso de promotores que trabajaron en proyectos específicos para el Instituto. Por otro lado, hay servidores públicos de la cultura cuyo quehacer es determinante en el auge extra local-regional que vive el son jarocho.

Es de subrayar que mientras la generación de promotores del son de fines de los setenta y mediados de los ochenta emergió en un contexto institucional más bien autoritario, pues las instituciones culturales no contemplaban la participación ciudadana ni la política cultural era un campo de acción estatal *autonomizado* de otras políticas (como la educativa), la generación siguiente de finales de los 70 y de los 80 en adelante surge en un escenario político-institucional de mayor apertura dentro del cual la URA, el IVEC y el Pacmyc juegan un rol central en el auge del son y el fandango jarochos. Si los arreglos de los promotores societales y sus proyectos culturales hasta antes de 1975 se daban en el plano de la discrecionalidad institucional, los ocurridos a partir de la creación del CONACULTA (1975) comienzan a experimentar cierta democratización del campo de la política cultural.

---

Ese ejercicio de democratización está centrado en el hecho de que los apoyos que ofrece el Pacmyc son decididos por una comisión dictaminadora compuesta por ciudadanos; sin embargo la ciudadanización de la dictaminación a nivel local es un fenómeno de la segunda mitad de los años noventa; antes de ese tiempo el dictamen de los proyectos se realizaba de manera centralizada por expertos. Este proceso ha pasado del nivel federal al estatal y finalmente se ha logrado que lo hagan ciudadanos locales.

En términos globales, el servicio cultural estatal pasó de estar organizado prioritariamente desde el nivel federal, a descentralizarse durante los años ochenta con la emergencia de institutos y secretarías culturales en las entidades federativas. Desde entonces, las relaciones interinstitucionales y las coordinaciones entre instancias de los estados de la república y la federación en materia cultural se multiplicaron. Fue durante los años cuando en el desarrollo cultural los ayuntamientos adquieran una participación relevante. Hoy, en torno al devenir cultural si bien vemos relaciones entre los tres órdenes de gobierno, también observamos interrelaciones entre la sociedad civil y esos mismos niveles de gobierno.

En cuanto a las instituciones culturales de Veracruz que nos interesa recuperar por su incidencia determinante en el desarrollo del son jarocho, tenemos que la URA fue la primera que intervino en la recuperación del son en el sur veracruzano; esto ocurrió hacia , mediante un taller de laudería y jarana establecido en la subregión sierra de Santa Martha. Por su parte el IVEC, desde su surgimiento a finales de los años se orientó a promocionar el son; inclusive, el director de su Departamento de Música Popular, durante su primer lustro fue GGS, integrante del grupo insignia del *Movimiento Jaranero*, hecho que potenció el proceso institucional de revitalización de las prácticas del son y del fandango jarocho (entre otras manifestaciones culturales sotaventinas *jarochas*).

#### **. LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES.**

El objetivo general que dio origen a la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) fue incidir en el desarrollo de las culturas populares locales y regionales del país. El quehacer que la Dirección realiza con ese fin, lo lleva a cabo mediante Unidades Regionales ubicadas en distintas ciudades de los estados. La primera de esas Unidades, la Unidad Regional Acayucan (URA), se instaló en la región sur del estado de Veracruz hacia el final de los años setenta del siglo veinte.

Así haya sido de manera poco programática, desde su origen la Unidad intervendrá el son jarocho mediante proyectos orientados a la construcción de los instrumentos del son, a la recuperación de los sones, a la capacitación de nuevas generaciones de soneros. Entre otras acciones, la Unidad ha incidido la práctica fandanguera mediante talleres de laudería,

---

A ésta también se le nombra Unidad Regional Sur de Veracruz (URSUVE).

versificación, zapateado, ejecución musical; también ha participado organizando encuentros de jaraneros, festivales de cultura popular, campamentos-seminarios infantiles de aprendizaje de son y fandango, investigación, documentación y publicación de la cultura jarocho, ha hecho gestión interinstitucional a nivel local y regional y apoyado en la logística alrededor del diseño y realización de proyectos centrados en la cultura musical y festiva jarochas; ha mediado entre intereses y demandas comunitarias de las que son responsables autoridades de distinto orden.

Por su parte, el antecedente de la DGCP es la Coordinación de Cultura Popular, dirigidas ambas, en diferentes períodos, por Rodolfo Stavenhagen. En su momento, la Coordinación “impulsó un conjunto de programas dirigidos a la atención de la población indígena. El primero de ellos, fue el **Programa de Capacitación de Técnicos bilingües en Cultura Indígena**, el cual inició sus operaciones en 1975. Al frente de él estuvieron los lingüistas Evangelina Arana y Benjamín Pérez” (Lozano, s/f: 10). Entre sus objetivos el Programa buscaba crear un conjunto de promotores indígenas bilingües dedicados a la investigación, rescate, conservación y promoción de su cultura propia, así como revertir dicho conocimiento para que fuera revalorado dentro de las comunidades (Lozano, s/f).

Con esa intención,

En Acayucan, Veracruz, se desarrollaron las primeras tareas de capacitación de jóvenes, proyectando paralelamente, la constitución de las primeras delegaciones o Unidades Regionales de Culturas Populares, donde los técnicos bilingües capacitados se desarrollaron profesionalmente como promotores culturales bilingües. En Acayucan, se preparó a jóvenes de las etnias popoluca, nahua, mixe de la parte baja y chontal de Tabasco. Durante ocho meses, a base de clases teóricas y prácticas, así como mediante el trabajo de campo se les capacitó para convertirse en investigadores de su propia sociedad y cultura, y por otro lado, como animadores culturales encargados de revertir los frutos de sus investigaciones en sus propias comunidades. Este curso fue reproducido, con ciertas adecuaciones, en Chicontepec y Papantla, Veracruz; Uruapan, Michoacán; Valladolid, Yucatán y la ciudad de Oaxaca (Ibídem: 11).

Sin embargo esa tarea, aunque diseñada por la Coordinación de Cultura Popular, la llevó a cabo la Dirección General de Culturas Populares, cuyo decreto de creación apareció el 15 de febrero de 1975 en el Diario Oficial. En su origen la Dirección quedó bajo el mando de Rodolfo Stavenhagen, quien al poco tiempo se retira para integrarse a la UNESCO “como Subdirector General para las Ciencias Sociales”, en agosto de 1976 (Lozano, s/f). Así, “se cerró una primera fase de planeación y ejecución de los primeros proyectos” iniciados por la Coordinación. El antropólogo Leonel Durán sustituirá a Stavenhagen en la dirección de la DGCP. Cuando Durán dirige la DGCP (1976 - 1980) “la política de estado con relación a las poblaciones indígenas estaba marcada por el concepto de Etnodesarrollo” (Ibídem: 12).

La Dirección fue fundada con el objetivo de crear “un Centro de Investigación, promoción y difusión de las diversas manifestaciones culturales que conforman la pluralidad cultural mexicana para reforzar y preservar el conocimiento del propio acervo cultural de México y a través de este conocimiento y su práctica fortalecer la Unidad Nacional” (Engargolado / ).

En pos del fortalecimiento de la unidad nacional, la DGCP se planteó, entre y , “Fomentar y promover la cultura de los grupos indígenas de México con el fin de conservar y preservar su lengua, arte, conocimientos y tradiciones”. Por tanto, toda estrategia se encaminaba a promover y difundir “los elementos de la cultura popular que nos dan sentido de mexicanidad” y que en conjunto nutren “nuestra Identidad Nacional, regional e incluso local en donde el medio es la Investigación aplicada y la creación de acervos documentales” (Ibídem).

La investigación y documentación de la cultura de los pueblos indígenas se hacía con el fin de que los promotores culturales biling es incidieran comunitariamente en su preservación y rescate. En ese momento la acción cultural de la Dirección va a orientarse hacia un “Quíntuple rescate”, el cual incluía la recuperación . “de la palabra (lenguaje como instrumento de transformación)”; . “de la memoria (conciencia de la historia propia y reconstrucción histórica)”; . “del conocimiento (sistematización de su saber)”; . “del Espacio (Fortalecimiento de los grupos étnicos para permanecer en su territorio y para defender la existencia allí)”; y . “de su Identidad tnica y Sociocultural” (Ibídem).

La DGCP, que en era un órgano central de la Subsecretaría de Cultura y Recreación (y para lo será de la Subsecretaría de Cultura; ambas dependientes de la Secretaría de Educación Pública) edifica a finales de los años setenta del siglo veinte su sistema de Unidades Regionales ubicadas en ciudades que harán las veces de cabeceras regionales. Este priorizó la formación de agentes étnicos los Técnicos iling es en Cultura Indígena (T CI) para realizar actividades de rescate, promoción y difusión de las culturas populares en los niveles comunitario y regional.

En Acayucan, la Unidad Regional inició labores como plan piloto en . La URA empieza capacitando como T CI a jóvenes indígenas de los pueblos nahua, zoque, zoque-

---

Engargolado / “Objetivo General”.

En el estado de Veracruz existen tres Unidades Regionales de la DGCP: Papantla (que en se ubicaba en Chicontepec) en el norte; alapa (desde ) en el centro; y la original de Acayucan en el sur.

popoluca, mixe, mixe-popoluca y chontal. A éstos, recuerda Marina Anguiano, coordinadora del proyecto piloto, se les formó como “investigadores, conservadores y promotores de su propia cultura” (Anguiano, : ), para que como Técnicos incidieran en el desarrollo de la cultura en el ámbito comunitario en una región geográfica y culturalmente vasta, asignada como área de trabajo a la URA.

Esa empresa, recuerda Anguiano, “partió de un conocimiento de la región seleccionada, gracias a un estudio previo realizado por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Esto permitió situarse en una de las principales zonas petroleras del país (Acayucan de enítez), sujeta a grandes cambios que afectaban a las comunidades indígenas aledañas (Anguiano, : s/p).

A partir de , el Plan Acayucan a cargo de la Unidad Regional comienza a realizar su acción de manera continua en comunidades nahuas y zoque-popolucas de la sierra de Santa Martha. En esos primeros años el trabajo de la URA en comunidades mixes de Oaxaca y chontales de Tabasco fue menos relevante que el desarrollado en la veracruzana región serrana de Santa Martha. Al poco tiempo, la Unidad Regional Oaxaca pasó a atender las comunidades mixe, mientras que la Chontalpa dejó de ser responsabilidad de la URA.

Así, la relación entre la Unidad y el son jarocho proviene del año de , cuando su programa de etnomusicología, asesorado por Tomás Stanford, propone la realización de un

---

Originalmente, se capacitó a alumnos hablantes de cinco lenguas (del estado de Veracruz asistieron zoque-popolucas de los municipios de Hueyapan de Ocampo y Sotepan; dos mixe-popolucas de Sayula; nahuas de Mecayapan, Pajapan, Cosoleacaque y Otepan; de Oaxaca, ocho mixes de San Juan Guichicoví y de Tabasco dos chontales de Centro y Nacajuca), quienes fueron capacitados como “investigadores, conservadores y promotores de su propia cultura” (Anguiano, : ).

Entre los encargados de impartir los cursos a los jóvenes indígenas estuvieron: Marina Anguiano, Álvaro rizuela Absalón (etnólogos), enjamín Pérez González, Teresa García Salazar, Leonardo Estrada (lingüistas), José Arellano (biólogo).

“E

“El programa de Acayucan, así como los proyectos de la Dirección de Culturas Populares se llevó a cabo en los campos de la investigación, la animación, la promoción artística y la educación formal e informal. Todos ellos relacionados con los objetivos de una política cultural” (Anguiano, ). Entre los objetivos generales del Plan estaban “Fortalecer los mecanismos de identidad étnico-comunitaria por medio del reconocimiento histórico como grupos sociales (ininteligible) de los procesos históricos del país”; “posibilitar que este proceso de identificación se de al interior del grupo (y) se exprese al exterior con grupos similares”; “Generar un conocimiento mayor de la problemática de las comunidades rurales del país en grupos urbanos (sic), por medio de relatos biográficos o de casos y del contenido histórico de su música” (Engargolado / : “*Sistema Nacional de Promoción de Cultura Popular. Plan Acayucan . I. Subprograma de Historia*”).

taller de jarana para recuperar el son. Por los mismos años encontramos información sobre el son en el festival de cultura mixe de San Juan Guichicovi, Oaxaca, de : se reporta entonces la presencia de un grupo de son jarocho. La URA (que entonces incidía en esa zona), al mando de Rubén Leyton Ovando, intervino en la organización del festival. En el mismo año se habla de la existencia de un laudero en el mismo en San Juan, Guichicovi, Oaxaca, constructor de jaranas, marimbola y tamborcillo.

A mediados de los antropólogos Julio César Martínez y Rubén Leyton, éste último jefe de la URA, presentan el proyecto “Contenido y Secuencia Programática del Taller de Jaranas” con el fin de reactivar el taller de laudería instalado en la comunidad popoluca de Santa Rosa Loma Larga del municipio de Hueyapan de Ocampo, enclavado en la sierra de Santa Martha; una de las regiones sobre la cual la Unidad desde su origen tiene presencia constante, mediante sus promotores culturales biling es.

El que los primeros técnicos fueran miembros de los pueblos indígenas donde habrían de realizar su acción cultural, como empleados de la DGCP, responde al paradigma del etnodesarrollo que llega así a establecerse como proyecto político-institucional cuyo origen

---

En el documento “ alcance y perspectivas del Programa de Cultura Popular en el Sur de Veracruz. Acayucan”, del Engargolado leemos: PROGRAMAS COORDINADOS CON OTROS PROYECTOS DE LA DGCP: ETNOMUSICOLOG A TALLER DE JARANA: “Con motivo de la visita de Thomas Stanford a las comunidades de trabajo, se trazó un proyecto conjunto para la formación de talleres de jarana, en donde se enseñarán la fabricación de ellas y a tocar dichos instrumentos; en ambas cosas habrá participación de músicos viejos existentes en las comunidades.

“Habiéndose visto las posibilidades reales tanto para la aceptación del proyecto, para los cual hay gran entusiasmo y buen número de futuros participantes, el bajo costo en materiales y en cuanto a instrumentos o herramientas de carpintería necesarios por medio de la coordinación con el Instituto Nacional Indigenista. Se obtendrán para el proyecto sin costo alguno para la DGCP, se decidió iniciar el proyecto en Sabaneta, SRL, Pajapan, San Juan Volador, Tatahuicapan, Mecayapan y Soteapan.

“Actualmente el proyecto se encuentra retasado debido a la lentitud para conseguir las herramientas de carpintería, puesto que nos hemos visto obligados a ceñirnos a las disposiciones administrativas del INI, por lo cual no se ha iniciado en campo dicho proyecto.”

Engargolado : , “Reporte de trabajo anualizado”

Engargolado : : “Informe de labores ”, elaborado por Lamberto Rodríguez V.

“ el propósito consiste en recuperar la cultura tradicional del pueblo para el pueblo mismo, sin falsas reelaboraciones, no espectáculo sino fiesta, ofrenda permanente.”

Objetivos Generales y Específicos:

“ El objetivo general mediato consiste en reestructurar un Comité de construcción de jaranas que se encuentra inserto en el Centro Cultural de SRL, Ver., ésta acción, a su vez, nos permite plantearnos la implementación de los lineamientos generales para la acción de la DGCP, que son: el rescate, revalorización y promoción de la cultura popular. Estas actividades serán ejecutadas por miembros de la comunidad y animadas por los promotores biling es, a la vez, que la coordinación será realizada por investigadores y asesores de esta Unidad Regional. Pero una vez fomentada la elaboración de jaranas en la región pasaremos a su obligada ejecución y con esto a la fiesta, al fandango, a una alegría auténtica. Quiero decir que la manera de asegurar la continuidad de esta tradición es enseñando a los jóvenes y niños su construcción y ejecución, este es un objetivo general consecuencia del anterior. Por otro lado, los específicos, son los que nos permitirán cumplir con nuestras metas: construcción de jaranas, interpretación musical del son y el retorno al fandango”.



sería la academia. En el caso de la URA, varios técnicos nahuas y zoque-popolucas laboran desde para la Unidad acayuquense. Se observa que los promotores que continúan empleados dentro de la Unidad, su puesto les ha dotado de relevancia social en sus poblaciones, donde han jugado el papel de *mediadores* entre lo local, lo regional y lo federal, de impulsores y representantes de demandas comunitarias, e incluso algunos han logrado constituirse en líderes comunitarios y políticos en sus demarcaciones.

Fue a partir de que el quehacer de la URA empieza a hacerse planificadamente, con ello el servicio que presta amplía su cobertura territorial y temática. Un diagnóstico sociocultural de la región sur de Veracruz elaborado por la propia Unidad le permitió a ésta tener una panorámica de la situación cultural por subregiones. Entonces se fijaron tres líneas temáticas como ejes del servicio cultural de la Unidad: memoria histórica, etnoconocimiento y arte popular. En cada una de ellas estaba “implícita la atención a otros aspectos prioritarios como el rescate y revaloración de la lengua materna, el desarrollo comunitario y el fortalecimiento de la identidad étnica” (Delgado, s/f: ).

La acción planificada implicó para la Unidad un cambio de enfoque en su desempeño, en el sentido de que cobraba relevancia la “implementación de proyectos integrales” que buscaban “incidir directamente en el desarrollo comunitario, a la par del rescate y promoción cultural y la investigación académica” (Ibídem: ). Por ello se realizan esfuerzos “institucionales y comunitarios a favor de la cultura popular”, y se procura “optimizar recursos” al aprovechar la capacidad de un personal, del cual se esperaba implementase proyectos interdisciplinarios.

El etnodesarrollo y la autogestión van a fortalecerse en cierta medida hasta los años noventa, cuando se estimule la participación de la comunidad y la apropiación de los mecanismos del desarrollo cultural por parte de los miembros de la comunidad mediante el Pacmyc. Fue en esa década cuando a nivel federal se aplican nuevas estrategias institucionales de trabajo que privilegian las lógicas de los municipios y sus comunidades. Ello va verse reflejado en el caso particular del desarrollo cultural veracruzano; entonces se reporta que las tácticas de la URA “respetan las formas propias de organización comunitaria (patronatos, comités, tequios, yuuxacuy, etc.). En lo posible tratamos de que la comunidad participe a través de esas organizaciones en todas las fases y aspectos de los proyectos, desde la definición de

---

Resalta el que unos de ellos han participado como candidatos para puestos políticos dentro de sus demarcaciones en distintos procesos electorales.

Engargolado /s/f: Alfredo Delgado Calderón. “El quehacer de la Unidad regional Sur de Veracruz de Culturas Populares”.

objetivos hasta la difusión al interior y exterior de la región y la evaluación de los resultados” (Ibídem: ).

Sin embargo, en cuanto a la cobertura del servicio cultural de la Unidad, ella está en relación con lo propiamente institucional (recursos institucionales, humanos, financieros, administrativos), con la infraestructura cultural de la región y con la acción propiamente local a favor de la cultura por parte de grupos y comunidades de la región. Lo que entonces se revela, es que cada subregión tiene características específicas que inciden sobre las temáticas culturales a tratar. Cada subregión, y a veces cada comunidad, guardan condiciones específicas operantes como estructuras de oportunidades que posibilitan o inhiben el éxito de la intervención cultural estatal.

Al final del siglo veinte, a tono con el cambio institucional en la relación sociedad-Estado, el quehacer de la URA obedecía a un tipo de gobernabilidad participativa. Los vínculos de la Unidad con organizaciones civiles hablaban de interrelaciones exitosas. Estas incidieron tanto en la ampliación de la cobertura de la Unidad, en la calidad de su servicio y finalmente en el fortalecimiento del *Movimiento*. Un ejemplo al respecto es el informe de / que reporta que el año fue de “intensa actividad”, pues “consolidamos varios procesos que hace años venimos promoviendo”. stos permiten augurar a la Unidad “que un nuevo panorama cultural se abre ante nosotros”.

Se habla entonces de la participación de patronatos, comités, asociaciones civiles y otros grupos organizados, cuya dinámica se da alrededor de la medicina tradicional, el son jarocho, los museos comunitarios, la ecología, el desarrollo comunitario, entre otras temáticas. “Estos grupos de alguna manera reflejan las inquietudes de las comunidades y de la sociedad civil en general, y han renovado en gran manera el quehacer cultural de la región. Más de del trabajo de la URA se apoya y responde a esta clase organizaciones, en contraste al trabajo que se realizaba hace algunos años, basado casi exclusivamente en promotores asalariados de la DGCP y afincados únicamente en sus comunidades de origen, sin posibilidad de movilizarse ni de diversificar los temas atendidos” (Delgado en Engargolado / : ).

## . ESTRATEGIAS DE TRABAJO DE LA URA.

Durante los casi treinta años que tiene la Unidad en la región, los talleres de capacitación han sido la estrategia principal para rescate y preservación de la cultura popular y tradicional impulsada por la DGCP. También se los ha implementado como instrumento para incentivar la autogestión comunitaria en materia cultural .

Se trata de mecanismos para la reproducción material y simbólica de expresiones populares, son dinámicas donde se da la transmisión organizada de conocimiento para la creación de “generaciones de relevo” que garanticen la consecución de la cultura popular. En esta tarea ha habido talleristas miembros de la comunidad jarocho o de fuera.

Los talleres de rescate y preservación de las expresiones populares y tradicionales, sin embargo, no son las únicas estrategias institucionales en la región; desde los primeros años ochenta y hasta la fecha, ha sido común la intervención de la Unidad en la celebración de festivales, encuentros de creadores, exposiciones y venta de productos artesanales, y en la recuperación de festividades, entre otras. Pero en gran medida esos otros eventos han sido posibles porque los talleres sentaron previamente las bases de la transmisión de conocimientos intergeneracional e intracomunitaria que requiere la capacitación para la reproducción de la cultura y el impulso de procesos autogestivos.

Fue a partir de la mayor participación ciudadana y comunitaria en los procesos culturales, a la afirmación de autogestión en el desarrollo cultural local-regional suscitada en los años noventa, que la URA libera personal que antes focalizó su acción en la zona indígena, amplía con ello su cobertura. Desde entonces, el medio urbano va a constituirse también como un entorno clave para el servicio de la Unidad.

Al principio de los años noventa la capacitación mediante talleres en autogestión comunitaria, que se venían impartiendo desde la segunda mitad de la década anterior, arrojaba resultados promisorios; al punto que la URA se planteaba “cubrir otras fases de la capacitación con la idea de ir dejando en manos de la comunidad cada proyecto para atender otras áreas” (Delgado en Engargolado / ). Sin embargo, aunque la expansión del servicio cultural

---

La URA también ha jugado un importante papel de mediación interinstitucional en torno al desarrollo local; además ha mediado relaciones sociedad-Estado al vincular intereses y demandas comunitarias con distintos programas de los diferentes órdenes de gobierno; igualmente ha relacionado intereses comunitarios con organizaciones de la sociedad civil nacionales y extranjeras. El trabajo de gestión es así un importante papel no programado, fuera de su deber ser institucional, desempeñado por la Unidad.

Alfredo Delgado: “El Quehacer de la Unidad Regional Sur de Veracruz de Culturas Populares”:  
Engargolado / .

de la URA se debía a la participación comunitaria también impulsada por otras entidades culturales: IVEC, INI, UNAM, ENAH, UV, universidades nacionales y extranjeras, hacia éste aún no alcanzaba a cubrir las cinco subregiones de su jurisdicción; en ese año “la URSUVE trabaja directamente en la sierra de Santa Martha, el Corredor Industrial y parte del área de Los Llanos. Menor ha sido nuestra presencia en Los Tuxtlas y prácticamente no hemos entrado en Uxpanapa” (Ibídem).

En esos primeros años noventa la participación comunitaria en el desarrollo autogestivo vino a tener un impulso decisivo con el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc); ello se corresponde con la presencia de una sociedad civil movilizadora en el campo de la cultura. Será mediante el Pacmyc que la Unidad amplía su cobertura, pero será en conjunto con la sociedad civil organizada que el Programa tenga éxito. Lo anterior jugó un papel importante en la multiplicación de las relaciones socioestatales, en la experimentación de resultados favorables, en la diversificación geográfica y operativa del quehacer de la URA. La coparticipación en la implementación de políticas culturales vino a imprimir mayor dinamismo en la vida cultural de las sub-regiones atendidas por la Unidad

El resultado de la política pública de la cultura (popular) ya en el contexto de transición a la democracia de participación ha arrojado resultados favorables en el desarrollo de las culturas populares en los ámbitos local y regional. En relación con ello, la revitalización del son jarocho y del fandango sobresale como proyecto exitoso ejemplar de la gestión cultural vinculante del Estado y la sociedad.

### **. EL PACMYC Y EL SON JAROCHO.**

El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, diseñado por Guillermo Bonfil Batalla, tuvo como objetivos

apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura propia de comunidades y municipios, estimulando en primer término la participación local y promoviendo las iniciativas que resulten de esa participación. Al

---

El objetivo del Pacmyc no es sólo apoyar con recursos de aplicación directa entregados a representantes de proyectos locales o comunitarios, sino de estimular la participación ciudadana/comunitaria en la medida de ir (re)adquiriendo entre los miembros de la comunidad la capacidad de “decidir” sobre los elementos culturales propios y ajenos circulantes entre los sectores o grupos populares.

Para , “De los municipios que integran el sur del estado de Veracruz, la Unidad Regional Acahualtán tiene una presencia constante o eventual en , mientras que con los doce municipios restantes no hay ningún contacto o actividad”. Este último es el caso con las subregiones Los Llanos y la Cuenca del Papaloapan. Allí donde la URA tiene presencia constante, el servicio que ofrece se debe en gran parte al Pacmyc “y actividades propias de la Unidad Regional”. (Engargolado s/n de : “*Reunión Nacional de Unidades Regionales: Museo Nacional de culturas Populares. Agosto de*”).

mismo tiempo el Pacmyc busca apoyar la creación y/o consolidación de instancias municipales y comunitarias que permitan articular y coordinar, a nivel local, las diversas acciones de promoción y difusión cultural que llevan a cabo los organismos federales, estatales y municipales y de los sectores social y privado ( onfil, a: ).

Mediante el Programa se alentaría “el desarrollo de las potencialidades creativas que contiene cada una de las diversas conformaciones culturales concretas” (Ibídem: ) que fundamentan la diversidad cultural del país. Para que esto pudiera realizarse se visualizaba como necesaria “la participación directa de las comunidades portadoras de cultura propia”. Esa participación de los “grupos sociales culturalmente diferenciados”, contemplaba onfil, ocurría tanto en las fases de decisión como en la instrumentación de los proyectos de desarrollo cultural.

Las colectividades que originalmente pensó atender el Pacmyc tenían una expresión territorial acotada: “aldeas, pueblos, pequeñas ciudades; barrios, colonias, conjuntos habitacionales en las grandes urbes”; en éstos espacios “su acción cultural propia se da a través de instituciones comunales que aseguran la vigencia de la cultura local y que en muchos casos coinciden con el ámbito del gobierno municipal” (Ibídem: ). Conforme fuese cubriendo sus metas, el Programa se afirmaría como “instrumento para impulsar la *democratización de la cultura*” (p. ).

Tres serían las líneas de acción del Pacmyc, instrumentadas por las instancias municipales o comunitarias que operarían el Programa:

- “a) Detectar la situación, las necesidades, las aspiraciones y los recursos del municipio y/o la comunidad, en el campo de la cultura
- “b) Generar las iniciativas de recuperación y el desarrollo de la cultura local propia
- “c) Promover y ejecutar los proyectos de desarrollo cultural mediante la organización de diversos sectores locales y con el apoyo de otras instancias (federal y estatal; sector social y privado)” (Ibídem: - ).

El Pacmyc, consideraba su autor, es “un instrumento para concretar la política de reconocimiento y estímulo al *pluralismo étnico y cultural* de México, que ha adoptado el gobierno federal” (Ibídem: ). Además, éste mecanismo apoyaría la “descentralización de las actividades culturales del gobierno federal” (p. ):

---

“entendida ésta en su acepción más amplia, según la cual forman parte de la cultura todas las habilidades, conocimientos, formas de representación y expresión, normas, valores y maneras de actuar de una comunidad permanente” ( onfil, a: ).

Con el Pacmyc onfil proponía combatir la centralización manifiesto en el ámbito cultural de finales de los años ochenta. En lo que resulta una crítica a la administración cultural federal, señala: “Cada programa obedece a normas y prioridades que corresponden a su propia naturaleza y, en consecuencia, selecciona los sitios en que

En tanto el Pacmyc promueve iniciativas locales y estimula la acción de las instancias municipales y comunitarias, está reforzando la autogestión cultural en esos niveles básicos de organización política nacional (Ibídem: ).

Las iniciativas culturales cuya expresión fuera municipal o comunitaria, habrían de ser elaboradas por “grupos definidos o instancias institucionales locales” lo que aseguraría la participación comunitaria. Esos grupos e instancias, públicos o privados, constituidos formalmente o no, que podrían recibir el apoyo Pacmyc, deberían tener el aval de la comunidad de pertenencia.

Respecto de la asignación de apoyos, las “agrupaciones de la sociedad civil recibirían atención prioritaria, en razón de que generalmente disponen de menos fuentes de apoyo que las instituciones gubernamentales”. Entre el universo de comunidades susceptibles de ser apoyadas por el Pacmyc, se recomendaba dar “prioridad a las que integran el sector subalterno y marginal de la sociedad mexicana, tanto en el medio rural como urbano” (Ibídem: ).

A diez años de haberse implementado, se hizo un balance del funcionamiento del Programa. En éste, Roberto Sandoval Z. indica que el Programa fue un instrumento de política cultural mediante el que “llevó a sus últimas consecuencias la idea de centrar en la propia sociedad el sujeto de las acciones de afirmación y desarrollo cultural” (Sandoval, : ). Remarca también la calidad democrática del Programa, pues éste, “en tanto estrategia, se sustenta en una concepción democrática de la política cultural y tiene como fundamento el que sean los propios actores sociales el sujeto central de la cultura” (Ibídem: ).

Por su parte, Adrián Marcelli ubica al Pacmyc en el contexto de una nueva política cultural iniciada a finales de los años ochenta, momento en que comenzó

un esfuerzo singular que pretendía una revisión y adecuación completa de los programas e instituciones culturales fundados durante los setenta años anteriores, en la perspectiva de reformular e innovar la relación entre el Estado y los creadores y/o protagonistas de los hechos culturales a lo largo y ancho de México, así como actualizar la metodología y el enfoque de los servicios culturales frente a nuevos públicos, y ante la actual realidad política y poblacional (Marcelli, : ).

---

presta sus servicios al público usuario, según criterios que no son los mismos para todos los programas. Así, lo más frecuente es que en una localidad se establezca una biblioteca, pero no sea ahí donde haya un promotor cultural de la DGCP; o que existan maestros de actividades culturales, pero se reciban pocas o ninguna actividad de difusión del IN A. Esto hace que, si bien el conjunto de actividades y programas culturales tienen coherencia y una amplia cobertura visto desde el centro, en realidad, para una gran mayoría de mexicanos se convierte únicamente en el acceso esporádico a algún servicio aislado, y sólo por excepción se tiene la posibilidad real de hacer uso del conjunto de programas y alternativas que ofrecen las dependencias federales dedicadas a la cultura” (ibídem: ).

ver CONACULTA/DGCP .

En esa novedosa perspectiva, el Estado dejaría de ser “responsable o rector de la vida cultural”, obraría en cambio a favor del “fortalecimiento de los servicios y bienes que faciliten la creatividad y la conservación del patrimonio cultural, a la innovación en los procedimientos y a la diversificación de los canales de financiamiento para los creadores, así como a la promoción de los hechos y procesos culturales de todos los grupos sociales de México” (Ibídem: ). El panorama sobre el desarrollo cultural en la década había rebasado el quehacer cultural estatal, de allí que fueran precisas nuevas políticas, con nuevos enfoques y metodologías, que fueran desplazando la centralización que las distinguía:

El reto fue definir e innovar esquemas que facilitaran el desarrollo de nuevos proyectos culturales y que en su propio diseño, administración y evaluación, partieran de una concepción y una dinámica plural, participativa e incluyente (Ibídem: ).

Lo anterior fue contemplado en el Plan Nacional de Desarrollo - ; en éste el Estado además de asumir la responsabilidad sobre la *preservación* del patrimonio cultural, la *promoción* y *difusión* de la cultura, amplía (mínimamente) causas a la participación ciudadana y su representación plural en la administración pública. Ello vendrá a tomar cuerpo con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o CONACULTA), el cual instrumentará dos modelos de desarrollo cultural que consideran la participación en la toma de decisiones (asignación de recursos) para el funcionamiento de dichos modelos: el FONCA y el Pacmyc. Mediante el consejo, la nueva política cultural estatal va a guiarse por dos imperativos: descentralización y corresponsabilidad: “A partir de , la política cultural en México es, sin duda alguna, un parteaguas en el que se establecen las bases para la diversificación de la intervención estatal en los servicios y la promoción cultural en sus niveles federal, estatal y municipal” (Ibídem: ).

En ese contexto amplio de la nueva política en materia de cultura en el país, considera el autor, el Pacmyc vino a representar “un esquema renovado de interacción con la sociedad civil en donde se establecen nuevas condiciones para una relación transparente en el terreno del arte y la cultura así, la presencia del Pacmyc es alentadora, ya que se trasciende de la

---

ste, define Marcelli, fue “un mecanismo de financiamiento para apoyar a los nuevos proyectos de la política cultural. La creciente participación del sector privado en la coinversión de proyectos culturales fue un distintivo de esta nueva etapa. En un esquema innovador, el Fonca conjunta los esfuerzos del Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno al desarrollo cultural; su trabajo está encaminado, por un lado, a conservar e incrementar el patrimonio artístico mexicano y, por otro, a apoyar la creación artística en un marco de plena libertad” (Marcelli, : ).

oferta cultural institucional a públicos populares, al apoyo, aliento y financiamiento a la creación cultural de estos mismos grupos” (Ibídem: ).

Durante sus primeros diez años, el Programa ha tenido al menos cuatro etapas en su evolución; en general la tendencia ha sido la descentralización en su operación, la ampliación de su cobertura y de la participación ciudadana en algunas etapas de su implementación. Armando Chacha (AChA), uno de sus principales operadores a nivel federal, consigna esos cambios. Los objetivos que caracterizan al Programa, esquematiza Chacha, han sido:

- Apoyar el desarrollo de las culturas populares e indígenas del país ; las minorías de otras naciones asentadas en el territorio nacional; las culturas propias de los pueblos; las cultura campesinas en el medio rural y los grupos de las zonas urbanas.
- Estimular la creatividad de los grupos populares, alentar su participación directa en el desarrollo de sus valores y expresiones culturales propias
- Alentar la generación de espacios de extensión de los grupos populares y ampliar sus márgenes de decisión y organización sobre sus mismos procesos, así como la administración de los recursos (Chacha, : ).

Las estrategias del Programa consideraron financiar de manera directa los proyectos que serían presentados por las comunidades, grupos, organizaciones, promotores, creadores. El recurso financiero emanaría del nivel Federal (CONACULTA-Fonca a través de la DGCP), Estatal, Municipal y Comunitario. El Pacmyc habría de realizar (realiza) una convocatoria anual abierta a los creadores de la cultura popular (urbana, indígena y regional). Con ello se buscó detonar el diseño de proyectos culturales autogestivos: basados en las decisiones de los grupos y comunidades. De esa manera se apoyaba el pluralismo cultural, pues cada proyecto aprobado por un jurado cuya composición ha cambiado a lo largo del tiempo fortalecería las identidades locales y regionales; esto, finalmente, impulsaría la democratización de los bienes y servicios culturales.

Con el paso del tiempo la operación del Programa iba a irse descentralizando:

A través de la Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (Cacrep) en cada entidad. Dictaminación en cada entidad por comisiones plurales donde participan: creadores, organizaciones, académicos, investigadores, promotores independientes y representantes de instituciones culturales (Ibídem: ).

Con fines meramente temáticos, resaltamos ciertas características del Programa concentradas durante el tercer ( - ) y cuarto periodos ( - ), enunciadas por el antropólogo, músico y funcionario cultural veracruzano Armando Chacha. En el tercero vemos que la descentralización del Pacmyc cobra cuerpo al pasar su administración a los

---

El primero abarcó el año de , el del origen del Programa; el segundo fue de a .



institutos culturales de los gobiernos estatales. Como indica Chacha, fue en la Cacrep “donde confluyeron, fundamentalmente, instituciones estatales, municipales y federales del sector cultural, social y educativo” (Ibídem: ).

En ese periodo la DGCP enfatiza la negociación financiera, “con lo que se dimensionó al Programa en profundidad y amplitud”. Ello estimuló el incremento de la demanda, durante el primer años de este periodo, hasta un setenta y cinco por ciento en relación al total de los cuatro años anteriores. También se amplió la cobertura del programa a todos los estados del país. Iniciaron entonces las aportaciones financieras de algunos estados como complementos del aporte federal.

Por otra parte, “la dictaminación se trasladó a los estados, basada en criterios definidos centralmente. Quienes dictaminaban eran generalmente personas del mismo estado”. También cambió procedencia y perfil del jurado dictaminador. Ahora lo harían promotores y funcionarios de instituciones que conformaban la Cacrep, académicos y algunos creadores y gestores (Ibídem: ). Igualmente se “instrumentaron los encuentros de proyectos Pacmyc”. Con ello, los promotores y creadores comunitarios pudieron intercambiar experiencias y visualizar opciones de desarrollo cultural según su nivel de acción.

Entre las conclusiones obtenidas de este periodo, señala Chacha, que “Sin duda, la descentralización y el financiamiento concertado (factores político-estratégico) constituyeron los ejes para capitalizar el prestigio y la utilidad sociocultural lograda en los dos primeros periodos”. Así, “El haber invertido más recursos y descentralizado la organización y operación trajo como consecuencias: más proyectos recibidos y aprobados; más decisión local; más cobertura; más calidad” (Ibídem: ).

Para el cuarto periodo, - , los cambios continuaron en la perspectiva de mejorar la organización y el funcionamiento del Programa. Fue entonces que se “diseñó integralmente la *Metodología Paamyč*” a partir de recuperar y reformular la documentación que normaba “las distintas fases de organización y operación del programa”. La metodología tuvo el fin de “crear un lenguaje común para la diferencia regional, darle estabilidad a la estructura organizativa y operativa independientemente del cambio en los recursos humanos, elevar la calidad de cada uno de los procesos del programa, dar cuenta de un cuerpo global, su intencionalidad estratégica y su integridad” (Ibídem: ).

En esta etapa se camina hacia la municipalización del Programa “vía organización, operación y financiamiento” del mismo en ese nivel de gobierno; además se sostiene la

“ampliación de su cobertura hacia zonas no atendidas y de profunda marginación”; también “se buscó cubrir temas y campos culturales más allá de lo artístico”; entre otras dinámicas del Programa “se rediseñaron las formas de la dictaminación y el perfil de los jurados hacia una mayor claridad, certidumbre, confianza y, sobre todo, pluralidad y mayor representación de la sociedad civil” (Ibídem: ).

Al cumplir los primeros diez años de operación, debido al proceso descentralizador que lo caracteriza, se hablaba de su municipalización. Además, debido a que “Se logró incorporar a la toma de decisiones a las personas con más conocimientos en materia de cultura popular” (Ibídem: ), puede hablarse de una búsqueda constante de mayor eficiencia. Lo anterior hizo que para el cuarto periodo del Pacmyc se reconociera que “La descentralización fue un factor para llevar el programa hasta el municipio, con la participación de los ayuntamientos y casas de cultura, en su proceso organizativo, y en otros casos, incluso la participación financiera” (p. ).

Aunque desde siempre el Pacmyc ha sido un programa “adscrito” a la DGCP, los recursos financieros para apoyar el desarrollo cultural local y regional, han provenido de fuentes varias; hecho que propone al Programa como una política donde converge la “coordinación y concertación de esfuerzos”. Entre las instancias y programas vinculados con el Pacmyc para financiar su implementación están: el programa *Fondos de Cultura* del Instituto Nacional Indigenista (INI), creado en , luego de que el Instituto retirase su participación en el Pacmyc. Este “Es un programa emparentado con Pacmyc, mantiene una estrecha vinculación informativa y coordinación operativa mediante las oficinas regionales, estatales y centrales” (Ibídem: ).

Otra instancia que participa con el Pacmyc es el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*, éste “durante un tiempo”, “introdujo un apartado para atender la creatividad popular, política que se ha mantenido” (sic). “Además, durante el cuarto periodo del Pacmyc ha sido la instancia que canaliza los recursos del programa en una cantidad considerable” (Ibídem: ).

Desde su origen el Pacmyc ofrece información de diagnóstico a los *Programas Regionales de Coordinación de Desarrollo Cultural Regional*, con quienes “interactúan para atender complementariamente los proyectos generados en las regiones, buscando un mayor desarrollo cultural” (p. ). También el *Programa Nacional de Solidaridad* (Pronasol) y el *IMSS-Solidaridad*, “Son instituciones y programas que encontraron en el Pacmyc una estrategia propia para

financiar proyectos. Sobre todo en cuanto a: -Proyectos productivos Pacmyc; -Proyectos Juveniles Pacmyc; -Proyectos de medicina tradicional Pacmyc” (Ibídem: ).

El balance a sus diez años, también incluye una visión sobre su impacto a nivel regional del Programa. Este es elaborado por Alfredo Delgado Calderón (ADC) quien toma como ejemplo el quehacer del Pacmyc, operado desde la Unidad Regional Acayucan de la DGCP, sobre el son jarocho. De entrada, Alfredo Delgado expone:

El proceso de reapropiación y refuncionalización del son jarocho y la explosión del hoy llamado movimiento jaranero, que trascienden ya las fronteras del sur y centro del estado de Veracruz tuvieron un impulso definitivo y un apoyo extraordinario en el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc), a partir de (Delgado, : ).

Dentro de las líneas temáticas que maneja el Programa, el son jarocho ha sido una demanda constante desde que éste tiene presencia en la región cubierta por la URA-DGCP, el sur de Veracruz. Fue esa continuidad de la demanda lo que llevó a la Unidad Regional a establecer acciones para atender con perspectiva regional el desarrollo del son jarocho, “para encauzar el proceso de su reapropiación de manera que se cubrieran fases sucesivas y de que se tuviera un impacto regional” (Ibídem: ). En la planeación de algunas fases de intervención participaron promotores culturales, estudiosos, bailadores y músicos, trabajadores de la cultura de otras instituciones, “destacadamente la Unidad Regional de Culturas Populares, el INI y el Instituto Veracruzano de Cultura” (p. ).

Para , se habla de la vitalidad retomada por esta manifestación, pues se contabilizaban entonces ciento cincuenta grupos de son jarocho, unos veinte encuentros de jaraneros anuales, además de que se grababan decenas de discos y casetes, se impartían “numerosos” talleres comunitarios de zapateado y jarana y se celebraban “cientos de fandangos realizados, en contextos ceremoniales o festivos, en más de medio centenar de municipios” (Ibídem: ).

Como quedó asentado, desde la creación de la Unidad Regional Acayucan, ésta intervino en el son jarocho; desde entonces la Unidad “inició un registro de los pocos jaraneros que aún perduraban y, de a , a través del Proyecto de Etnomusicología de la DGCP, dirigido por Thomas Stanford, implementó algunos talleres de laudería en el área popoluca, en coordinación con el INI” (Ibídem: ). Para la Unidad Regional, en coordinación con el grupo *Tacateño* (dirigido por JMdlC), promueve la celebración de fandangos en Minatitlán. En , junto con el grupo *Mono lanca* realizan el “Primer Encuentro Jaranero de San Pedro Soteapan”, sierra de santa Martha. Para , “por iniciativa de los propios soneros se

organizaron otros encuentros de jaraneros y se empezaron a crear los centros culturales comunitarios, una de cuyas líneas de atención fue precisamente el son jarocho” (p. ).

Un año antes había llegado la primera convocatoria del Pacmyc, pero esta sólo recibió tres proyectos, ninguno de los cuales fue aprobado. “Hasta ese momento, la Unidad Regional privilegiaba los apoyos directos puntuales al son jarocho, se concentraba básicamente, en la sierra de Santa Martha donde la URA reúne su mayor número de promotores asalariados y en el Corredor Industrial” (p. ). Pero será con la llegada de Eduardo Hernández (EHC), en , a la jefatura de la Unidad Regional que el Pacmyc comienza a arraigarse como programa clave para el crecimiento del son jarocho y así, del *Movimiento Jaranero*

A partir de , “El Pacmyc significó la oportunidad de dar salida a las inquietudes de numerosos grupos jaraneros y promotores culturales cuya demanda abierta rebasaba la capacidad financiera y de atención directa de la Unidad Regional” (p. ). ese año la Unidad implementó el “proyecto de arte popular y son jarocho en el sur de Veracruz”, como efecto de la disposición del director de la DGCP y creador del Pacmyc, Guillermo onfil, de impulsar proyectos “integrales, interdisciplinarios y regionales”.

Ese año, de proyectos que responden a la convocatoria Pacmyc hecha desde la Unidad, el . se referían al son jarocho. En se recibieron propuestas, representando el son jarocho el . del total de la demanda. Teniendo claro que la quinta parte de las propuestas en esos dos años se orientaban hacia el son jarocho, la Unidad concluye “que una de las líneas iniciales de trabajo sería la recuperación de los viejos soneros, se propiciaría su reorganización y se abrirían espacios para su expresión”. En adelante, la promoción del Pacmyc se concentraría en la asesoría de proyectos comunitarios orientados al equipamiento y reorganización de antiguos grupos soneros y a los encuentros de jaraneros.

Se comienza también la organización de talleres de laudería ante la escasez de instrumentos que condujeran a la recuperación del son jarocho en la región. Otros talleres fueron de versada y talleres biling es de son jarocho. Estos los realizó la Unidad a veces al margen del Pacmyc. En ellos participaron Gilberto Gutiérrez, a la sazón director del Departamento de Música Popular del IVEC, y Guillermo Velázquez, integrante del grupo *Guillermo Velázquez y Los Leones de la sierra de ichú*, de Querétaro Con todo, el Programa se limitaba aún a la sierra de Santa Matha y al Corredor Industrial de Minatitlán-Coatzacoalcos.

En la participación vía presentación de proyectos para aspirar a un apoyo del Programa desciende debido a que la URA instrumenta una nueva estrategia de difusión del

programa. Se pasa de una promoción directa personalizada a una difusión por radio y prensa, y en asambleas comunitarias o ejidales. Esto dejaba fuera de la promoción de la convocatoria Pacmyc a los promotores culturales asalariados de la Unidad. Aunque la demanda cae en ese año un ; “en cambio se amplió la cobertura de dos regiones principalmente demandantes a seis”. Las nuevas regiones fueron los Llanos, los Tuxtlas, la cuenca del río Papaloapan, y la cuenca del río Coatzacoalcos.

En ese momento la Unidad comienza a diversificar sus estrategias en torno al desarrollo del son jarocho; además de continuar apoyando los encuentros de jaraneros, los talleres comunitarios de laudería y de versada, así como el equipamiento de nuevos grupos, va a explorar el apoyo al son mediante el impulso de centros culturales comunitarios y de dinámicas comunitarias como las mayordomías y las fiestas tradicionales, “que si bien no implicaban apoyos directos al son jarocho, fortalecían la expresión comunitaria y el uso social de esta música De la misma manera el apoyo para el rescate de la danza tradicional conllevaba el fortalecimiento del son jarocho, pues el rescate de ella implicaba necesariamente la reagrupación del grupo jaranero que la acompañaba” (Ibídem: ).

La integralidad del proceso de fortalecimiento del son jarocho debía garantizar el “relevo generacional”; nuevos jaraneros, niños y jóvenes, habrían de sustituir a las generaciones de viejos soneros. Con ese fin en , junto con el IVEC, mediante Gilberto Gutiérrez, se inicia la realización de campamentos infantiles de son jarocho en comunidades de la región sur; esos campamentos “fueron retomados por las comunidades y financiados por el Pacmyc, aunque dada la demanda, poco a poco optaron por talleres comunitarios de jarana y zapateado, a veces incorporados a centros culturales” (Ibídem: ).

Para , unos niños y jóvenes estaban aprendiendo el son jarocho en los talleres comunitarios; éstos eran “enseñados por los mismos jaraneros que se convirtieron en promotores e instructores en sus propias comunidades, sin sueldo o compensación alguna en la mayoría de los casos. Al menos otros niños asistieron a los siete campamentos infantiles de son jarocho, y en muchos casos no sólo se incorporaron a los grupos de jaraneros de su comunidad o formaron nuevos grupos infantiles, sino que ellos mismos se convirtieron en promotores e instructores con el paso de los años” (Ibídem: ).

---

“Curiosamente, esta ampliación en la cobertura regional del Pacmyc no significó la diversificación de las temáticas, pues la demanda relacionada directa o indirectamente con el son jarocho subió . por ciento. Este hecho ratificaba nuestra impresión de que el son jarocho era un elemento que permeaba la identidad regional del jarocho sotaventino” (Ibídem: ).

La demanda de talleres comunitarios de son o campamentos infantiles entre 1970 y 1980 fue sólo de diez; pero para 1985 fueron nueve, lo mismo que para el año siguiente; pero en 1990 fueron quince las solicitudes, “lo que indica que cada vez es mayor el número de niños y jóvenes, hombres y mujeres, que se incorporan a los talleres comunitarios de jarana y zapateado” (p. 100). Al final de la década los campamentos infantiles desaparecen .

Como se mencionó, para 1985 el porcentaje de la demanda Pacmyc referida al son jarocho fue de 100%, para 1990 lo fue de 100%; el año siguiente ésta se incrementó a 100%. Para 1995 el total de proyectos presentados que tenían que ver directa o indirectamente con el son fue de 100, de entre 100 propuestas. En 1995 la demanda suma 100 proyectos, 100 de los cuales se refieren al son; en 1996 se reciben 100 proyectos, de estos los relacionados de alguna forma con el son suman el 100. De 100 proyectos Pacmyc para 1996, los de son acumulan el 100, y el 100 para 1997, cuando el total de propuestas fue de 100.

Este notorio aumento de la demanda Pacmyc a partir de 1985 tuvo que ver con dos de sus estrategias fundamentales a nivel nacional: la paulatina descentralización de la dictaminación y una mayor coordinación interinstitucional, lo que derivó en 1985 en la total descentralización del fondo Pacmyc del estado de Veracruz, en la conformación de la Comisión de Apoyo a la Creación Popular (Cacrep) y en la integración de jurados regionales plurales. Ello permitió duplicar los recursos federales destinados al Pacmyc con la participación del gobierno del estado a través del Instituto Veracruzano de Cultura, una mayor participación de otras instancias culturales en todo el proceso de difusión, promoción, asesoría y seguimiento, y una dictaminación democrática, con participación de representantes institucionales y creadores que transparentó los apoyos otorgados” (Ibídem: 100).

Al cabo, concluye Alfredo Delgado, “el Pacmyc permitió el rescate y la consolidación de un elemento de identidad regional a través de un proceso planeado a mediano plazo, de atención en fases sucesivas, sustentado básicamente en los grupos comunitarios tradicionales donde el son jarocho tenía un uso social y era culturalmente significativo” (Ibídem: 100).

Finalmente, en su balance Alfredo Delgado apuntaba: “hace falta una estrategia regional de atención a los soneros que rebase los límites estatales” (p. 100). Significativamente, esto va a hacerse realidad en el sexenio 1995 - 2000, cuando la política cultural federal se articula a partir de la definición de *regiones culturales*. Durante ese gobierno, informa el CONACULTA (1995), la también recién fundada Dirección General de Vinculación Regional, creará la

---

El formato será retomado y renovado en el siglo XXI, ahora como campamento-seminario, por Ricardo Perry y Los Cojolites; quienes anualmente y con apoyo del IVEC y el CONACULTA celebran un campamento en la isla de Tacamichapan, municipio de Jáltipan, Ver. Otro evento similar, sin llegar a ser campamento, se realiza en la región de la cuenca del río Tesechoacan, en el municipio de Playa Vicente, donde el sociólogo Arturo Arradas enitez servidor público en el gobierno municipal panista del trienio 1995 - 2000, y anterior merecedor de apoyos Pacmyc mediante los que financió una recopilación sobre la décima en la región y promovió la grabación de un disco compacto con músicos del Tesechoacan- es figura clave de la promoción del son y el fandango, de la realización de talleres, festivales e impulso a un grupo de viejos jaraneros del rumbo.

Dirección de Vinculación Regional (DVR) “avocada a promover el desarrollo de las culturas regionales, a través de programas de colaboración en los que participan tanto instituciones de cultura de los estados como el CONACULTA y la sociedad”. La DVR desde entonces atiende las regiones “Huasteca, Sotavento, Usumacinta, Yoreme, Tierra Caliente a Istmo”.

#### **. EL INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA.**

La ley del estado de Veracruz crea el de enero de el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) “como un organismo descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, con sede en el puerto de Veracruz” (artículo : Gobierno del estado de Veracruz ). Múltiples fueron los objetivos del Instituto incluidos el artículo de la Ley :

auspiciar, promover y difundir la actividad cultural por medio de la afirmación y consolidación de los valores locales, regionales y nacionales, y de fomento e impulso a las artes; a la preservación del patrimonio arqueológico e histórico, así como de la protección y estímulo a las expresiones de la cultura popular, a fin de propiciar y alentar la participación en este renglón de los habitantes del Estado y coadyuvar en el cumplimiento de los fines que en materia cultural establece la Ley Orgánica de Administración Pública del Estado de Veracruz (Gobierno del estado de Veracruz, ).

Con este fin, al Instituto se le otorgaron bienes materiales, se le asignó un presupuesto y se le encomendaron distintas atribuciones; entre otras: “investigar, rescatar y fomentar los elementos auténticos de la cultura popular” local y regional de Veracruz; formular y ejecutar programas de investigación y difusión de la cultura popular; organizar, alentar y garantizar la manifestación de la cultura; promover la capacitación y adiestramiento de maestros y promotores culturales; coordinarse con la federación, el estado y los municipios en torno a la preservación del patrimonio cultural de la entidad y del país; convenir con el IN A y los municipios para crear casas de cultura; hacer lo propio con el INAH para fundar museos locales y regionales; promover el intercambio cultural interinstitucional

El IVEC contó desde su origen con un Consejo Directivo, un Patronato y un Director General. En estos órganos la participación ciudadana es casi inexistente. Por caso, en la integración del Patronato “órgano de consulta que coadyuvará a la definición y adopción de criterios en la aplicación de políticas del Instituto y además auxiliará al fomento de los recursos con que cuente el Instituto” “se invitará a representantes de los sectores sociales y privados

---

A ésta instancia se suman durante algún tiempo Eduardo Hernández Cortés, ex-jefe de la URA, y Rubí Oseguera Rueda, bailadora y promotora cultural sureña, integrante de distintos grupos de son y de proyectos societales regionales e internacionales. En el mismo CONACULTA tendrán puestos directivos otros profesionales de la gestión cultural pública ligados con el desarrollo local y regional del son, como José Antonio McGregor (JAMcG) y Armando Herrera Silva (AHS).

a que participen en las tareas del Instituto” (Gobierno del estado de Veracruz, 1980: 10). El Secretario de Finanzas y Planeación del Instituto, presidente del Patronato según la ley 1980 es el indicado para extender esa invitación.

La emergencia del IVEC hace parte de la ola institucional de creación de instancias culturales en distintas entidades de la federación durante la segunda mitad de los años ochenta (García y Guadarrama, 1980: 10). “De hecho, el IVEC era en ese momento, 1980, el instituto de cultura número 10 que aparecía en el país como resultado de una política cultural de descentralización impulsada por la administración federal y retomada en el Plan Estatal de Desarrollo 1980 - 1985” (Ibídem: 10).

La directora original del Instituto, Ida Rodríguez Pramplini, toma posesión el 1 de febrero de 1980, pero fue hasta 1 de abril de ese año cuando tiene su primera intervención pública como directora, ante la presencia del entonces presidente de la república, Miguel de la Madrid Hurtado, el gobernador del estado de Veracruz, Fernando Gutiérrez Harro, funcionarios estatales, federales y municipales, y de notables del medio artístico e intelectual (Ibídem: 10).

La directora expone allí los objetivos que habría de cumplir el IVEC mediante programas que adquirieron centralidad a lo largo de su administración: “El proyecto del Instituto consistirá en la estructuración de nuevas casas de la cultura y el fortalecimiento de las que ya funcionan con el fin de desarrollar las artes, los conocimientos, las tecnologías que

---

Los autores señalan que: “En la segunda mitad de la década de 1980 se vivieron en el país las primeras manifestaciones de un proceso de descentralización cultural que cristalizó en la constitución de institutos de cultura en diferentes estados de la república, tales como Tabasco, Aguascalientes, Tlaxcala y el Estado de México, entre otros” (García y Guadarrama, 1980: 10).

Edmundo O Gorman, Gonzalo Aguirre Beltrán, Emilio Carballido, Juan Vicente Melo, Sofía Bassi y Marta Palau

Cuando el IVEC entra en funciones, “sólo existían activas y administradas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) las casas de cultura de Alvarado, Córdoba, Cosamaloapan y Tlacotalpan y el Instituto regional de Bellas Artes de Orizaba (IRBAO), así como otras casas que con mil dificultades trabajaban y se encontraban establecidas en Acayucan, Cardel, Lerdo de Tejada, Martínez de la Torre, Nanchital y Tlaxiaco, sin contar con la que auspiciaba el Instituto Tecnológico de Orizaba (ITO)” (García y Guadarrama, 1980: 10; Del Campo y Ruiz, 1980: 10). Miguel A. Galindo Valencia, quien en la administración de Ida Rodríguez dirigió la Dirección de Educación e Investigación del Instituto, declaraba: “Pretendemos conformar un Sistema de Casas de Cultura en el estado de Veracruz” (Galindo, 1980: 10), explicaba también: “Concebimos las Casas como espacios de aprendizaje, reflexión, investigación, recreación y crítica de las manifestaciones culturales, y en donde los participantes son sujetos activos en la producción de arte y cultura y no meros espectadores o consumidores de diversos patrones. Para conseguir lo anterior, el trabajo se desarrolla en cinco áreas fundamentales: la educación, los servicios culturales, la promoción y difusión, la investigación y los servicios administrativos” (ibídem: 10). Galindo, 1980, habla del establecimiento de nuevas casas de cultura -cuya creación se basa en la constitución de asociaciones civiles - en Coatepec, Boca del Río, Medellín, Fortín de las Flores, Tierra Blanca, Huatusco, San Andrés Tuxtla, Ciudad Mendoza, “y entre el 1 de febrero y 1 de noviembre-, se abrirán sus



existen y las que surjan para difundirlas y valorarlas. Formar instructores y promotores capaces de rescatar, encauzar y dar a conocer la creatividad de los diversos grupos y exponentes veracruzanos La fundación de nuevos museos en ciudades y pueblos La preservación de archivos históricos La proyección en la ciudad de México, en el resto del país y en el ámbito internacional de lo que los veracruzanos somos y queremos ser” (en García y Guadarrama, : - ).

Desde la creación del Instituto, el son jarocho tuvo una presencia protagónica. En el espectáculo montado para su inauguración, denominado *Otro fandango*, participaron entre otros, “la actriz Ofelia Medina, músicos y danzantes popolucas del sur del estado, y el grupo *Mono lanco*” (Ibídem: ). El director musical de éste grupo, Gilberto Gutiérrez Silva (GGS) se desempeñaría como director del Departamento de Música Tradicional del Instituto durante la administración de Ida Rodríguez.

Con la pretensión de “atender mejor las necesidades de las casas de cultura”, en el IVEC constituye cinco unidades regionales, ubicadas en Tuxpan al norte del estado, alapa en el centro, en ciudad Mendoza para cubrir la región Córdoba-Orizaba; en Veracruz para cubrir parte del Sotavento, y la de Acayucan para el sur del estado. Más allá del desigual funcionamiento de las casas del sistema de casas de cultura, indican García y Guadarrama, “lo cierto es que estos años de su nacimiento fueron en general de gran efervescencia cultural local” (Ibídem: ). Durante esa primera época del Instituto, señalan, se conformaron más de seiscientos talleres libres de educación artística, casi cien talleres de producción artesanal e industria popular.

La expansión del servicio cultural del IVEC hace que se interrelacione con otras instituciones oficiales de acción cultural. Debido a que las casas de cultura se iban estableciendo en espacios urbanos, “el IVEC intentaría, conjuntando esfuerzos con la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), abrir casas de cultura indígenas en el sur de Veracruz adonde sólo se logró impulsar las casas de San Pedro Soteapan y Oluta, pero a pesar de estos magros frutos esto habla de los intentos de explorar vertientes distintas y novedosas” (Ibídem: ).

---

respectivas Casas de Cultura de las poblaciones de Tlalixcoyan, Piedras negras, Ignacio de la Llave y Jamapa” (ibídem: ). Al dejar la dirección Ida Rodríguez en , se habían instaurado casas de cultura, según García y Guadarrama ( : ), según Galindo en Del Campo y Ruiz ( : ).

Respecto de los logros del programa de casas de cultura impulsado por el IVEC entre y , los autores concluyen:

esta primera fase de instalación y puesta en marcha del circuito de casas de cultura fue un gran paso, de significados cruciales, en el panorama cultural del estado y contribuyó notablemente en muchos sitios a una toma de conciencia de lo que significaba su patrimonio, en el autoreconocimiento de los valores culturales locales. La fundación de las casas de cultura sería realmente base a partir de la cual, en los siguientes años, se desarrollaría el trabajo cultural y artístico en decenas de localidades veracruzanas” (Ibídem: ).

La relación entre el IVEC y el son jarocho, durante esa primera administración del Instituto fue notoria. García y Guadarrama ( ) encuentran que “la labor de rescate y difusión del son jarocho que se realizó a partir del grupo *Mono lano*” significó “un parteaguas” (Ibídem: ). Pero el grupo desde finales de los años setenta ya orientaba su quehacer a la difusión del son jarocho mediante giras por el país, así como por su recuperación en el nivel local-regional en Veracruz. Su director, GGS, rememora:

La creación del IVEC en no pudo llegar en mejor momento; cuando comenzaba a cansarnos el ir y venir a México al fandango, el IVEC fue la salvación. La creación de una veintena de Casas de Cultura en la zona jarocho del Estado permitió consolidar el proyecto. Esto, y la aparición de otros grupos fandangueros en la zona y aún en la ciudad de México, hicieron posible que el resurgimiento del son jarocho fuera irreversible (en García y Guadarrama, : - ).

Para entonces el grupo *Mono lano* era una agrupación que representaba al IVEC, y fue en “su representación” que “participó en el Encuentro de Jaraneros y Decimeros de Tlacotalpan y en el Festival Internacional Cervantino, y ofreció recitales didácticos en varios estados de la república y en algunas comunidades chicanas de Estados Unidos” (Ibídem: ). También impulsaron la creación de talleres de laudería en el sur del estado, en la región indígena serrana de los Tuxtlas, en los municipios de San Andrés y Santiago Tuxtla, Sotepan, Hueyapan de Ocampo, Oluta y en el puerto de Veracruz. En cierta medida, consideran los autores, por ello “volvería a florecer con extraordinario brío esa expresión comunitaria del son jarocho que es el fandango” (Ibídem: ).

En ese florecimiento del son y el fandango en el sur, y fuera inclusive del estado de Veracruz y de su presencia actual fuera del país, vuelven a ocurrir relaciones interinstitucionales. En este sentido los autores destacan los vínculos entre el IVEC y la

---

La noción de rescate del son jarocho crea polémica entre los jaraneros. Para algunos, no había ni hay nada que rescatar, pues en las localidades aún se continuaba, y/o continúa, recreando el son y el fandango con lógicas comunitarias. Para otros, el mismo concepto de Movimiento (Jaranero) es un error pues la dinámica de recuperación o de mero auge del son, no entraña un movimiento por consenso hacia ningún lado.

Se refieren al *Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas* que desde se realiza en la ciudad de Tlacotalpan en la cuenca veracruzana del Papaloapan.

Unidad Regional Acayucan de la DGCP. A partir de ese contacto se formarán nuevos grupos, “multigeneracionales”, se grabarán casetes y luego discos compactos, se volverán a celebrar fandangos, se instaurará la figura de *encuentros de jaraneros* en distintos sitios del territorio jarocho y sotavento:

dicho impulso sería fundamental en la creación de otros encuentros de jaraneros en el estado en lugares como San Pedro Sotepan, Santiago y San Andrés Tuxtla, Minatitlán, Tierra Blanca y Cosamaloapan, en el nacimiento de un movimiento jaranero urbano sin precedentes en ciudades como Veracruz, Alapa y México, y en la proyección del son jarocho tanto en el sur de Estados Unidos como en algunos países de Europa (ibídem: ).

Finalmente, concluyen los autores su reflexión sobre la relación entre el IVEC y el son jarocho:

Debido al impulso que se le dio al son jarocho fue posible el movimiento jaranero, ahora un fenómeno social y cultural irreversible, que se dio en los años ochenta y noventa en el estado de Veracruz, y gracias al cual ocurrió el indispensable relevo generacional en la interpretación de este género musical, que sin duda se encuentra entre los más delicados y exuberantes del país (Ibídem: ).

Por otra parte, desde su origen en , el IVEC desarrolló distintos festivales culturales. Uno de ellos fue el Festival Pedagógico Musical, el cual en se transformó en Festival Pedagógico de las Artes; éste medularmente consistía en capacitar y actualizar maestros e instructores en las áreas de teatro, danza, artes plásticas y literatura; al mismo tiempo se agregó un programa de formación y actualización de promotores culturales y otro de preservación y uso racional del patrimonio cultural del estado. (Ibídem: ).

También se desarrollaron esfuerzos tanto para rescatar archivos municipales como para crear nuevos. Un programa importante más fue el de fomento y difusión a las artesanías del estado. En , en el contexto del programa Veracruz en la Cultura y de manera conjunta con el Instituto Nacional Indigenista, el Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (Fonart) y el ayuntamiento de Veracruz, se celebró el Primer Concurso Estatal de Arte Popular Veracruzano. Como parte del mismo programa, ése año se llevó a cabo el Festival de la Cultura Popular, el cual tuvo lugar dentro de ciento veinte municipios de Veracruz.

Por esas fechas en el IVEC se celebraron otros festivales, como el *Primer Festival de Danzón* (organizado conjuntamente con el Instituto Mexicano del Seguro Social); el *Festival Latinoamericano del Jarocho* (organizado por el CONACULTA); el *Foro sobre Penetración Cultural e Intervención Norteamericana en México* (organizado por el INAH); el IV Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Ibídem).

En 1985 el IVEC celebra el Primer Encuentro Nacional de Institutos de Cultura. En 1986 y 1987, el Centro de Intercambio Cultural y Estudios del Caribe, del IVEC, realiza el *Foro Veracruz también es Caribe*, cuyo objetivo fue “propiciar un acercamiento a la discusión sobre las características del perfil caribeño que subyacen en una parte importante del estado de Veracruz y particularmente en el puerto” (Ibídem: 100).

Para 1988, ese foro pasó a denominarse *Veracruz: las culturas del Golfo y el Caribe a través de los años*, éste, además de la parte académica contuvo al *Festival Internacional de Música del Caribe* y otras actividades artístico-culturales. Las sedes donde éste tuvo lugar fueron varias: Veracruz, Xalapa, Tlaxiaco, Coatepec, Tuxpan, Tlacotalpan, Córdoba, Fortín de las Flores, Río Hondo, Ciudad Mendoza, Teocelo, Boca del Río, Alvarado, Minatitlán, Coatzacoalcos, Acayucan, Perote, Martínez de la Torre, y San Andrés y Santiago Tuxtla. La política cultural del IVEC se acercaba así a la re-construcción/reconocimiento/recuperación de la tercera raíz cultural, de índole africana, veracruzana.

Como recuerdan los autores, “Este foro, que creció tanto en dimensiones como en calidad, no sólo fue relevante por la serie de estudiosos, intelectuales y artistas que logró reunir (Manuel Moreno Fraginals, Pablo Martínez, Olga Portuondo, Eraclio Zepeda, Roberto Fernández Retamar, Antonio García de León, Ricardo Pérez Montfort, Antonio Martorell, Ruper Leizaola, entre otros), sino porque sería una de las bases a partir de la cual se organizaría desde 1989 el *Festival Afrocaribeño*” (Ibídem: 100).

En lo que significó un paso más hacia la descentralización de las relaciones en torno a la política cultural dadas entre la federación (entonces representada por el CONACULTA) y la entidad veracruzana (representada por el IVEC), así como la confirmación del Instituto como la dependencia eje de esa política en el estado, se realizó “la firma de un convenio de cooperación cultural entre el estado de Veracruz y la federación” (Ibídem: 100), ello arrojó el establecimiento formal del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes el 15 de abril de 1989.

---

“Detrás de este interés por revalorizar los nexos entre la costa veracruzana y el Caribe estaban los propios orígenes de la directora general del IVEC, Ida Rodríguez Prampolini, quien descendía por el lado paterno de inmigrantes cubanos, y el eco que encontraron las sabias y reiteradas palabras del popular cronista de la ciudad de Veracruz, Francisco Rivera Ávila, “Paco Píldora”, quien nunca se cansaría de repetir a través de sus décimas o charlas de que Veracruz era Caribe y decir Caribe para Veracruz era decir Cuba. Esta familiaridad entre Veracruz y Cuba, que ahora ya resulta un lugar común, en esos años, salvo en ciertos ambientes populares que la reconocían y celebraban, era una verdad que aún no se imponía de manera general ni en un amplio conjunto de la sociedad, ni tampoco en los círculos académicos” (García y Guadarrama, 2003: 100).

Casi al final de la primera administración del IVEC, se puso en funcionamiento el programa *Veracruz en la Cultura: Encuentros y Ritmos*, año de 1988, el cual ya acusaba síntomas del ocaso institucional que vendría a conformar la primera etapa de vida del Instituto.

Un segundo periodo del IVEC abarcaría apenas los años 1989 y 1990. Durante ese tiempo el director del Instituto, Marcelo Ramírez Ramírez, “con un ritmo y empuje menor buscaría continuar varias, que no todas, las líneas de trabajo perfiladas por la primera administración del IVEC” (Ibídem: 100). Durante esta breve etapa, señalan los autores, si bien dentro del IVEC el son jarocho mantuvo “su presencia y proyección, aun en ausencia del grupo *Mono lano*”, éste dejó de ser un rubro enfáticamente apoyado por el Instituto. “Prueba de la relativa importancia que conservó este programa de recuperación del son jarocho tradicional fue el Taller de Laudería, ubicado en la sede central del IVEC y encargado a César Castro integrante algún tiempo de *Mono lano* el apoyo que recibió la agrupación Son La Plaga y el Campamento Infantil de Son Jarocho ” (Ibídem: 101).

Otro paso rumbo a la descentralización del financiamiento cultural, fue la constitución a finales de 1988 del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, donde concurre “la participación de los gobiernos estatal y federal representados, respectivamente, por el IVEC y el Conaculta. El Fondo Estatal se creaba con el objetivo fundamental de estimular la creatividad colectiva e individual de artistas e intelectuales, brindándole apoyo para la realización y la difusión de su obra y de fomentar el enriquecimiento y la conservación del patrimonio cultural.” (Ibídem: 102 - 103). Este tendría su primera emisión hasta 1990.

Un intento (fallido) alrededor a la descentralización cultural en el estado, fue la “fusión de las Unidades Regionales de la DGCP en Veracruz con el IVEC proceso de descentralización impulsado por el Conaculta que entonces se iniciaba en otras entidades de la república, con el propósito de transferir recursos y funciones federales a los gobiernos de los estados que no logró cristalizar a pesar de las pláticas de acercamiento que ambas instituciones tuvieron para tratar este crucial asunto” (Ibídem: 104 - 105). Sin embargo, en esos primeros años noventa el IVEC colaborará con el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc), en la evaluación de los proyectos apoyados por el Programa.

Una etapa más abarcó de 1991 a 1992, ésta se particulariza por la expansión del IVEC. Esta inicia en octubre de 1991 con el nombramiento como nuevo director del IVEC del economista Rafael Arias Hernández. A poco de su llegada el IVEC va a tener nuevos espacios

culturales en alapa, Veracruz y Orizaba, incluso el sitio arqueológico de El Tajín va a hacer parte de su patrimonio (Ibídem: ). Entonces el Instituto “seguiría apoyando y auspiciando eventos culturales locales, regionales e internacionales con especial énfasis en el Festival Afrocaribeño , así como a los creadores veracruzanos o residentes en el estado y sobre todo el Instituto proyectará su imagen institucional más allá de las fronteras estatales” (Ibídem: ).

Uno de esos espacios, el Patio Muñoz de alapa, que hacía parte de los espacios culturales del Instituto desde su primer periodo, “mantuvo estos años segunda mitad de los noventa una significativa actividad en materia de educación artística: a los talleres que ya existían se agregarían otros como el de jarana y requinto, zapateado, guitarra y elaboración de máscaras y juguetes con material reciclado ; pero sobre todo serían los fandangos, que contarían con la presencia de grupos tan acreditados como Son de Madera”, una importante actividad del Patio.

Fue en junio de , cuando se celebró la primera versión del Festival Afrocaribeño, evento “organizado e impulsado como proyecto prioritario nacional, por la DGCP” (Ibídem: ). En el marco de éste se realizó el Encuentro Iberoamericano de Decimistas, que reunió a versadores de España, Colombia, Costa Rica, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela y México. Esto significó un impulso indirecto al *Movimiento Jarancero*, pues desde entonces la creación de versos en Veracruz y el Sotavento ha retomado su vitalidad, al punto que hoy dentro de la comunidad fandanguera se habla de un movimiento de decimistas.

Entre las actividades culturales internacionales que se celebraron dentro de los espacios del Instituto en esos años, “sin duda apuntan los autores-, el evento más importante impulsado por el IVEC durante esta administración - fue el Festival Internacional Afrocaribeño ” (Ibídem: ). Pero si bien el gasto en festivales en este periodo fue significativo, también se vivió un retroceso en el programa de casas de cultura, “cuya situación se fue volviendo cada vez más preocupante”.

Las casas, reconocía el gobierno del estado, “no son dependencias gubernamentales, aunque reciben apoyos y, en algunos casos subsidios. Su operación depende, fundamentalmente, del apoyo de la sociedad, de las autoridades locales, de las comunidades, de grupos y artistas de cada lugar” (en García y Guadarrama, : ). La estructura que el

---

“Espacio que el Ayuntamiento de alapa le había cedido al IVEC en comodato y donde también se impartían talleres culturales” (García y Guadarrama, : ), por parte de RGH.

Instituto había diseñado para coordinar el circuito de esas casas coordinaciones regionales que vinculaban el quehacer del IVEC con el de los municipios, desapareció, lo que abonó a la decadencia de ese sistema. Debido a ello, la capacitación mediante talleres, la difusión y la asesoría para desarrollo de proyectos culturales “se redujo al mínimo”.

Aunque al terminar el sexenio - se afirmaba que existían un total de casas de cultura, en realidad, sólo funcionaban alrededor de, y de éstas sólo la quinta parte operaba bien (Ibídem: ).

Con todo, el Instituto continuó interviniendo el desarrollo del son jarocho; fue particularmente notoria su presencia, en sentido negativo, a mitad de los años noventa en el Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan. Como reconocen promotores estatales (GRR) y societales (GGS), en la administración de Rafael Arias el IVEC llegó a desplazar a los tradicionales organizadores del Encuentro. Como recuerda Ricardo Pérez Montfort, integrante del equipo de Radio Educación que normalmente transmitía el evento desde : “llegamos a Tlacotalpan a echar a andar el Encuentro de Jaraneros y el IVEC no sólo ya había asumido la organización del evento, sino que no permitió que Radio Educación instalara su equipo. Lo que más nos indignó, sin embargo, fue que el IVEC fomentaba la comercialización del Encuentro con la venta de cachuchas, playeras, videos, etcétera, sin importarles los jaraneros en lo más mínimo” (en García y Guadarrama, : ).

En términos generales, durante esa administración, el son jarocho fue menos importante para el IVEC que anteriormente. Inclusive, dentro del Festival Internacional Afrocaribeño, recuerdan los autores, al son jarocho no se le dio suficiente jerarquía; “pero ante la tenaz insistencia del grupo Mono lanco, finalmente se incluyeron los fandangos en el programa general del festival; eso sin contar con la significación que alcanzaría la participación de los grupos de son jarocho tradicionales tanto en las mesas redondas del Foro Académico como en el Foro Monumental ” (Ibídem: ).

A la fecha, el IVEC en coordinación con la URA-DGCP y el CONACULTA interviene en el desarrollo del son jarocho; mediante esas entidades el son parece haber

---

“Golpe de estado a Radio Educación” ha llamado GGS el pasado de febrero de (en la mesa de reflexión del *Movimiento Jaranero* integrada por GGS, GRR, RFH y AA- a veintiocho años de la celebración del primer Concurso luego Encuentro- Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan) al episodio cuando el IVEC desplazó la organización y transmisión del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan a Radio Educación.

La presencia del son jarocho en foros académicos, como es notorio, obedece a un interés estatal. Un ejemplo: en el marco del *Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz*, la conferencia magistral “El son jarocho a fines del siglo ” fue dictada por Ricardo Pérez Montfort. En el mismo evento se realizó la mesa redonda “Los jóvenes en la tradición del son jarocho”, en la que participarían, según se lee en el programa de información básica del evento, RGH, RPG, C CR, César A. Castro, AMN y HLCO (IVEC, ).

asegurado su presencia en eventos culturales institucionales locales, regionales, nacionales e internacionales, además de en sus espacios comunitarios históricos. Junto con el fortalecimiento por las vías institucional y societal del son y en general del *Movimiento Jaranero*, se han robustecido las figuras de promotores y creadores del son, lo que igualmente ha provocado que la música jarocho y la fiesta tradicional del fandango, parezcan haber retomado su presencia comunitaria.

Queremos enfatizar que el auge actual de la cultura popular de Veracruz, y en particular el florecimiento de las manifestaciones musical y festiva sobre las que, en gran medida, se sustenta la *jaroquidad* contemporánea, tienen como base las interrelaciones entre la comunidad fandanguera, la URA-DGCP y el IVEC (y el CONACULTA). Ello ha desatado una dinámica de interrelaciones socioestatales protagonizadas por determinadas personas que actúan articuladamente, a manera de *red social de promoción del son jarocho*. Finalmente, en el desarrollo del son y en general del *Movimiento Jaranero*, el Pacmyc ha jugado un papel relevante como puente entre el interés societal y la acción estatal en materia de desarrollo cultural de los niveles local y regional. En torno a dicho programa se reúnen instancias estatales municipales, la URA-DGCP y el IVEC, así como miembros destacados de la sociedad civil, además de creadores y promotores locales impulsores de acotados proyectos comunitarios .

---

Los proyectos que participan en la obtención de los apoyos ofrecidos por el Pacmyc son siempre limitados: temporalmente, no deben de realizarse en un ciclo mayor aun año; monetariamente, la mayor suma posible de los apoyos no rebasa hoy los treinta y cinco mil pesos por propuesta (y es extraño que algún proyecto reciba tal cantidad); además, intentando evitar posibles vicios, el Programa no contempla otorgar financiamiento año tras año a un mismo responsable o representante de proyecto.



## CAPÍTULO CUATRO.

### RED DE PROMOTORES CULTURALES DEL *MOVIMIENTO JARANERO*:

#### EL PRESIÓN DE LAS ISE EN LOS PROCESOS CULTURALES.

### REGIONALIZACIÓN CULTURAL DEL SUR DE VERACRUZ: ÁMBITOS DE LA REVITALIZACIÓN Y TRÁJICO EN RED DE LA PROMOCIÓN CULTURAL.

#### . GENERALIDADES DE LA RED DE PROMOTORES DEL *MOVIMIENTO JARANERO*.

El auge de la música y la fiesta jarocho es producto del interés activo de individuos y colectivos, de dentro y de fuera del Sotavento, tanto societales como estatales participantes en la recuperación de lo que para los sotaventinos es su cultura tradicional, familiar, regional, propia, y para los de fuera es fuente de identificación cultural y proyecto cultural mediante el que se accede a la comunidad fandanguera en desarrollo. La identidad con la cultura jarocho asentada en la música y la fiesta tradicionales, para unos y otros de sus promotores y recreadores, se adquiere mediante la práctica, estudio y promoción del son y el fandango, pues participar en la producción de una cultura confiere, de maneras múltiples que requieren especificarse, pertenencia e identidad.

Así, desde su umbral a finales de los años setenta, el *MJ* ha sido impulsado por promotores y creadores culturales varios; algunos de los cuales pertenecen a la región sotaventina y otros provienen de fuera de ella, de otras latitudes del país e incluso del extranjero. En el rescate, promoción y difusión del son y fandango jarocho se han incorporado tanto individuos y colectivos de la sociedad civil como personal de distintas instituciones del servicio público de la cultura de los ámbitos local, estatal y federal de gobierno, o que han transitado de una esfera a otra. Ese trabajo continuo de promoción, de reproducción del son, a lo largo de casi tres décadas, supone una red de promotores de la cultura del Sotavento.

Dicha red tiene carácter informal puesto que no existe una única organización central oficial, legal o formal que aglutine, regule o determine el quehacer de quienes componen la trama revitalizadora o que han participado en ella en algún momento. En realidad el trabajo en

---

Aclaración pertinente: varios de quienes realizan acciones de promoción a la vez son creadores culturales (músicos, bailadoras/es, lauderos, decimistas; otros: grabadores, pintores, ilustradores, narradores ); también hay quienes solamente son promotores. Cuando aquí hablamos de promotores — pues la promoción es una de las acciones clave del *Movimiento Jaranero* — no descartamos que también se trate de creadores.

red de los promotores frecuentemente se hace de manera articulada inter e intra societalmente, inter e intra estatalmente.

Los agentes de la red llegan a encontrarse cara a cara en distintos espacios de interacción si bien convocados por cualquiera de las partes, más visibles los de carácter estatal donde se reúnen para intercambiar información y otros bienes, reflexionar sobre el *Movimiento Jaranero*, exponer diferencias y acordar acciones. Los festivales, encuentros de jaraneros, seminarios, campamentos, mesas de trabajo, comités de consulta, evaluación y dictaminen ciudadano (los dos últimos sólo en el caso del Pacmyc), hacen las veces de interfaces donde sociedad y Estado, en las que autoridades culturales y ciudadanía, no sin conflicto, llegan a definir de manera compartida el desenvolvimiento del son jarocho.

En el proceso cultural de resurgimiento del son es notorio que algunas interfaces socioestatales (ISE) han tenido el carácter de democráticas por tratarse de acciones estatales que incluyen participación ciudadana; dinámicas que si bien no han sido pocas, sí han constituido formas de democratización poco profundas. Las acciones impulsadas por el Estado con la intención expresa de que la ciudadanía incida en las políticas culturales, en el fondo no plantean formas de cogobierno ni mecanismos de corresponsabilidad a nivel de decisión, diseño o implementación de políticas culturales. La intervención de ciudadanos en las políticas culturales, presentes en algunos de sus programas, como el Pacmyc y en el Sistema de Información Cultural (SIC), no van más allá de intervenciones acotadas a dictaminación de proyectos que habrán de ser apoyados institucionalmente, en el primer caso, o de la consulta cibernética, en el segundo. Con todo, aunque contadas y “tenues”, las ISE han dado forma al *Movimiento*

Más allá de la carencia de ISE de mayor profundidad democrática, esto es, de políticas que incluyan formas de participación ciudadana con carácter decisivo, las acciones culturales estatales patentes alrededor de la *jarochidad* al enfrentarse con lógicas comunitarias sotaventinas (motivos, acciones, sentidos del deber ser jarocho) detonan interrelaciones que modelan la materialización de las políticas culturales que desarrollan el *MJ*; resultan entonces intervenciones negociadas que devienen en formas particulares de reproducción cultural socioestatales que no necesariamente son equiparables por su funcionamiento, su carácter histórico y su naturaleza, a otros procesos culturales contemporáneos.

En esos entrelazamientos ciertos promotores representantes de la tradición personas que son núcleos de la red tienen un peso determinante en el resurgimiento del que es objeto

la cultura propia de los sotaventinos. En todo caso, las políticas culturales plasmadas en torno al son jarocho, no son disposiciones estatales inalterables sino intervenciones socioestatales que direccionan de manera cogestiva las necesidades simbólicas jarochas.

Cuando expresamos que la comunidad que impulsa la recuperación y sostiene la vigencia del son y el fandango cuenta con una red de promotores de la *jarochidad*, estamos señalando el desarrollo de un proceso impulsado por una *organización flexible y abierta a la participación* (en la que los capitales generados durante el desarrollo de la movilización se poseen y reparten diferenciadamente entre los agentes involucrados) compuesta por individuos y colectivos (personas, familias, clases, generaciones, géneros y pueblos distintos) que participan en organización, desarrollo de estrategias y realización de eventos cuyo objeto es dar un nuevo aliento a las expresiones sotaventinas.

#### . FORMACIÓN DE LIDERAZGOS EN LA PROMOCIÓN DEL MOVIMIENTO JARANERO.

A la movilización que revitaliza el son y el fandango le es inherente la configuración de liderazgos asociados al quehacer de promoción cultural, societal y estatal; esos promotores líderes del *Movimiento* se ubican en los rangos local, regional y nacional. Al paso de casi tres décadas, en el *MJ* se ha conformado un grupo de agentes que parecen actuar a manera de red social de promoción del son; algunos de ellos, por su relevante trayectoria como promotores culturales, hacen las veces de núcleos o nodos de la red.

Esos promotores núcleo juegan un papel *normativo* (plantean la observancia de reglas de la tradición entre quienes se forman en el conocimiento del son y el fandango, establecen un *deber ser* de esta expresión), de *contención* (ejercitan una defensa de lo auténtico y tradicional propio, frente a las situaciones interculturales y transculturales a la que está expuesto el son en el mundo globalizado), *representativo* (mediante ellos se expresaría la comunidad jarocho y el “son tradicional”; por su intermediación se negocia con autoridades y entidades de la esfera económica, se gestiona la cultura jarocho; así lo jarocho entra en relación con otras expresiones, agentes, instituciones, redes) de *preservación y fortalecimiento* de la *jarochidad*, establecen con ello cierta direccionalidad al *Movimiento*, a las propias expresiones culturales y a las ISE ocurridas

---

Los capitales originales, previos al *MJ*, tienen que ver con la pertenencia: ser descendiente de familias fandangueras, del territorio jarocho (la región Sotavento) o haber sido enculturado en la tradición jarocho y por tanto ser jarocho fandanguero. Sin embargo, lo jarocho entendido como el conocimiento y práctica de la música de son, el baile y la fiesta de fandango, requiere también de un proceso de aprendizaje que puede ser transmitido tradicionalmente (por medio de la vida familiar y comunitaria) o por vías modernas (talleres, manuales, cursos) indistintamente a cualquier persona.

alrededor del desenvolvimiento del son jarocho (direccionalidad que incluso llega a ser estatal, cuando éstos se insertan en instituciones de cultura de cualquier orden de gobierno).

Los caminos y las acciones presentes y futuras que habrá de tomar el *Movimiento Jaranero*, así como su representación, son centro de polémicas entre la red de creadores-promotores culturales. Esto no es nuevo, pues en su devenir la movilización ha sido acompañada por el disenso intra-societal, intra-estatal y el propiamente socioestatal. En todo momento, en las ISE generadas alrededor del fenómeno revitalizador, se enfrentan visiones, objetivos, lógicas de acción y capacidades de concreción de proyectos distintos entre los representantes del Estado y de la sociedad avocados a recuperar y acrecentar el son.

Esas tensiones aumentan en la medida que, sobre un amplio territorio cultural que abarca parte de tres entidades federativas sobre las que se asienta el Sotavento (porciones de Veracruz, Oaxaca, Tabasco), se suman cada vez más agentes a la promoción del son y el fandango. En la realidad, la expansión del *Movimiento* hace imposible que alguien pueda hablar desde la sociedad o desde el Estado, o desde el mercado a nombre de todo él.

Posiblemente el espacio donde aflora con mayor claridad esa tensión, pero también donde se muestran los logros societales, estatales y socioestatales, sea el Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas que, desde 1990, casi de manera ininterrumpida se realiza en la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz; es allí donde autoridades culturales de los tres órdenes de gobierno, promotores y creadores centrales de la revitalización, de dentro y de fuera del Sotavento, se dan cita para intercambiar pareceres, disentir y acordar acciones conjuntas. Ciertamente en ese Encuentro se muestra el producto de interfaces socioestatales previas, de acuerdos, proyectos y acciones pactadas con anterioridad pero que se hacen públicas anualmente en Tlacotalpan.

Más allá de las polémicas que tienen lugar en el Encuentro y alrededor de él, a nivel local y regional los promotores hallan diversos conflictos circunscritos a las particulares condiciones municipales y regionales, circunstancias asociadas a la propia vida política,

---

Donde se discute centralmente sobre qué tan tradicional es, debería o puede ser hoy el son jarocho; donde se difiere sobre el sentido del “rescate” del son y del “*Movimiento*”; y donde se polemiza también sobre las fuentes de financiamiento social, mercantil, estatal de esa expresión, lo que en términos prácticos significa para los promotores y la cultura popular que representan interrelacionarse en mayor o menor grado con el mercado o con el Estado.

Donde hoy encontramos al menos dos formas de intervenir en debate: con o sin participación ciudadana.

Por lo general esos encuentros o interfaces ocurren de forma más bien discreta y en torno a proyectos específicos. El “Encuentro de Tlacotalpan” es especial porque concurre allí gran cantidad de miembros de la comunidad fandanguera a intercambiar información y bienes culturales creados a lo largo de un año. Allí también hay lugar para el disenso; uno constante en los últimos años tiene que ver con la organización del Encuentro. La discusión también se ha actualizado y ahora vemos las demandas de transparencia y rendición de cuentas del uso

económica y sociocultural de esos ámbitos de gobierno. La acción colectiva, como la que impulsa el resurgimiento del son, enfrenta conflictos que tocan a la naturaleza de sus agentes sociales, estatales, económicos ubicados en contextos específicos que determinan la cualidad compleja de los procesos culturales contemporáneos.

Desde nuestra perspectiva de análisis mediante la ISE, observamos la existencia de promotores núcleo de la red gestora del *MJ* cuyo quehacer traza trayectorias en las que sobresale el hecho de que ciertos promotores han realizado su acción unas veces como agentes *sociales*, otras como *estatales*, e incluso con ambas “naturalezas” a un tiempo (puede desempeñarse como servidor público en instituciones culturales y a la vez desarrollar proyectos propios, no-estatales). Ello permite entrever que el impacto de la acción de éstos puede darse en los niveles local, regional y nacional, según sea el caso. El que un promotor transite de lo societal a lo estatal, y pueda regresar a la primera condición, parece estar en relación al interés del propio promotor, a la estructura de oportunidades burocráticas del subsector cultura, al propio desarrollo del campo cultural en particular, a la habilidad de cada promotor y al capital social con el que cuenta o genera en el transcurso de sus participaciones.

Según lo expuesto, puede considerarse que la complejidad de la revitalización cultural, por lo que toca a algunos de sus promotores-red, tiene que ver con el hecho de que se han podido desempeñar alternadamente o a un mismo tiempo, desde las bases societal y estatal; cuestión que los ha hecho líderes del *Movimiento*. Ello permite afirmar que el desarrollo de la cultura jarocho se relaciona con la composición societal y estatal, o socioestatal, de su impulso.

En este panorama, la gestión institucional parecería tener mayores condiciones de concreción frente a la societal, pues las políticas que orientan la intervención cultural del Estado en el largo plazo cuentan con recursos e infraestructura “establecidos”, además de que se trata (o cabe suponer que se trataría) de una acción planificada que cuenta con el respaldo del poder estatal. Sin embargo, en general el éxito de los proyectos culturales se pensaría que está en relación con la existencia de formas plurales y democráticas de coparticipación, y antes que nada al hecho de que se trate de necesidades simbólicas de índole comunitaria que tengan

---

dado a los apoyos estatales federales y de la entidad veracruzana al evento. Lo singular aquí es que este reclamo de democratización lo hace un grupo de la sociedad civil a otro (GGs-CaSón AC a Siquisiri AC/Patronato “*Encuentro Nacional de Jarochos y Decimistas*”).

Como señala ADC (Entrevista con ADC: ), desde que un promotor llega a aplicar alguna política en la comunidad ya debe tener claro que va a salir de ella. Así, la planificación incluye además de la concreción de objetivos, estrategias de entrada y salida del ámbito de aplicación de su acción.

el respaldo colectivo materializado en acciones de promoción cultural impulsadas por miembros de la comunidad de que se trate (es decir, intereses y acciones no impuestos).

Tenemos entonces que las políticas culturales concretas en torno al son jarocho no son cursos de acción estáticos sino realidades dinámicas, en sus visiones, objetivos, estrategias, en su población objetivo local y regional, variables en cuanto a los agentes reales que las protagonizan, en la normatividad y en la estructura y fortaleza institucional dentro de las que ocurren. Esta dependencia del entorno social, económico y político de las políticas alrededor del son, que a primera vista pareciera una debilidad estatal, ha posibilitado que promotores de origen societal que logran hacer valer su capital ante las instituciones, o que pasan al sector estatal mediante su incorporación a instituciones de cultura, incidan (desde el origen mismo del *Movimiento*) en diseño e instrumentación de acciones concretas sobre la cultura jarocho.

El caso ejemplar en este punto es el quehacer de promotores red como GGS, RPG, ROR, entre otros, quienes en distintos momentos, a veces como societales y otras como estatales, han realizado acciones y establecido relaciones cardinales en el devenir del *MJ*. Junto con promotores como AHS, JAMcG, AChA, ADC, EHC, MEHP, Eudoro Fonseca, Amparo Sevilla (entre varios servidores públicos más de la cultura, algunos de los cuales son o fueron también creadores societales), ellos representan el puente actual más visible entre la sociedad civil (o los representantes de la comunidad fandanguera “tradicional”) y el Estado, si bien no son los únicos, sí son quienes protagonizan las ISE centrales derivadas de las políticas dirigidas al son jarocho.

Esa red encuentra ramificaciones, con características propias en cada caso, según el nivel de gobierno de que se trate. A lo largo del tiempo, si bien la red puede modificar su constitución y funcionamiento, ella se continúa debido al interés revitalizador por parte de quienes hacen las veces de promotores núcleo. Los cuales se han ido sumando notoriamente desde finales de los años ochenta.

Por su parte, los proyectos y/o acciones culturales de base societal del *Movimiento* manifiestan una duración que si bien hasta cierto punto llega a vincularse con los ritmos y lógicas estatales, finalmente su existencia no aparece como dependiente de las temporalidades gubernamentales trans-trienal (gobierno municipal) y trans-sexenal (gobiernos estatal y federal). Estamos pensando, entre otros, en proyectos como los de GGS/*M-AC/CaSan AC*,

RPG/*CIDSJ AC*, RFH/*Comsuena*, o en casos donde creadores continúan su quehacer revitalizador dentro o fuera de grupos. En este sentido, los proyectos de la sociedad más que simples posturas contrarias al Estado aparecen como su contraparte necesaria. Como se dijo, las ISE evidencian que desde lo societal se puede incidir en la esfera estatal, ello es notorio en las acciones alrededor del son jarocho. Estado y sociedad si bien muestran contrariedad, también complementariedad; revelan con ello, que en torno al desarrollo cultural Estado y sociedad, mediante la producción del interés público en tiempos de democratización, llegan a construirse coparticipativamente.

Otra cosa es que las interrelaciones sociedad-Estado que tienen efecto en el desarrollo del *MJ*, no se traten de vínculos necesariamente armónicos, y que más bien encierren visiones y acciones encontradas. Se observa que mientras el quehacer institucional teóricamente parte de una visión homogénea u homogeneizadora y se efectúa planificadamente sobre una realidad dada abordada espacial, temporal y técnicamente de forma burocrática, el devenir sociocultural responde a sentidos, valores, prácticas y capacidades ancladas en la historia, la realidad y la lógica comunitaria.

Durante los últimos tres sexenios (de a ), quedó dicho, el Estado ha intentado responder a los intereses de la sociedad mediante el diseño de políticas que se dicen democráticas por el hecho de incorporar mecanismos participativos; al menos ese es la misión con que se reveló la política cultural federal manifiesta en con la creación del CONACULTA, la cual, buscando una gestión pública eficiente, de calidad y democrática en el subsector cultural, propuso implementar políticas que normaban la participación ciudadana en materia cultural. Es la hora, sin embargo que en el subsector cultura, y particularmente en el

---

En los tres casos se trata de proyectos culturales que si bien se vinculan constantemente con entidades oficiales de la cultura, su duración trasciende los gobiernos local, estatal y federal. Los promotores de los dos primeros han sido durante temporadas funcionarios o servidores públicos de la cultura, así, sus proyectos han tenido el carácter socioestatal. En ese sentido, pensamos que las culturas comunitarias, populares, tradicionales e históricas se han forjado y “vivido” en cierto sentido al margen de las instituciones culturales, aunque no necesariamente por fuera de determinaciones estructurales como las política, económica y social, mismas que hacen las veces de su contexto.

Creadores-promotores como ROR, LOR, ZZH, PH , LNM, ex integrantes de *Chuchumbé* o como en su momento lo hicieron miembros de *Zacamandí* como AGL, AHS, LNM , ejemplifican que la promoción del son y la búsqueda estética, el vínculo de su acción con instituciones culturales estatales, va más allá de estar integrado en agrupaciones soneras. Su movilidad/flexibilidad es tal que su acción cultural permanece vigente, pero con reacomodos según sea el caso, bien sea a título individual o como colectivos reunidos para ocasiones específicas, y sobre todo, a manera de red de promotores. Su producción discográfica, la transmisión de los elementos del saber fandanguero mediante talleres, las giras artísticas, la organización de fandangos, la gestión de recursos con los gobiernos, la asistencia a festivales de todo rango y a fandangos “modernos” y tradicionales, las cualidades societales y estatales en/de su acción, no se detiene.

campo de las culturas populares, existen pocas experiencias de ese tipo. Es en parte por ello que el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias ha adquirido centralidad para el *MJ*, ya que ha posibilitado que ciudadanos participen en el dictamen de los proyectos apoyados por el Programa, así como ha estimulado la demanda y autogestión comunitaria en el desarrollo cultural, incidiendo en el resurgimiento del son y el fandango a nivel local y regional en Veracruz y el Sotavento.

Cuáles promotores del son jarocho han propuesto proyectos al Pacmyc, quiénes de ellos han sido dictaminadores ciudadanos de proyectos en torno al son, quiénes han sido los instrumentadores del Programa desde la condición estatal. Estas preguntas pueden ampliarse hasta considerar otros programas o acciones culturales de rango federal (que involucraría al CONACULTA, al IN A, al INAH) y estatal (que involucraría al IVEC, la UV, gobierno del estado).

Lo que hemos observado por ahora es que varios promotores societales sotaventinos durante los años noventa llevaron a cabo sus primeros proyectos revitalizadores con apoyo del Pacmyc, o en relación con él fortalecieron su quehacer en torno a son y fandango. El Programa ha representado para promotores y creadores de la *jaroquidad* un importante apoyo estatal en los ámbitos municipal y regional. En ello la participación de la Unidad Regional Acayucan de la DGCP ha sido sustantiva. A finales de los noventa en reporte elaborado por Alfredo Delgado, entonces jefe de la URA, leemos que el porcentaje de la solicitud de proyectos Pacmyc relacionados con el son jarocho recibidos por la Unidad se sostiene entre y del total de la demanda entre y (ver Delgado, ).

Algunos miembros de la generación de promotores de los años noventa que han trabajado (para entonces junto con las instituciones) las regiones corredor industrial y sierra de santa Martha, también han tenido que ver con la promoción y difusión del son en ciudades como alapa, México, y en el extranjero. Fue ella una generación que encontró condiciones institucionales para desarrollar su acción cultural. Desde entonces, como nunca antes, es clara la coincidencia entre el quehacer societal y el estatatal alrededor del son. Fue en esos años que la URA encabezada primero por EHC y luego por ADC mediante el Pacmyc realiza un notable trabajo de vinculación sociedad Estado que hace de la institución un agente clave en el crecimiento del son.

Lo anterior perfiló una dinámica socioestatal, que a manera de red de promotores culturales caracteriza ahora la acción sobre el son jarocho. La importancia de la red radica en



que hace las veces de correa de transmisión del poder estatal, mediante las políticas culturales en este caso, hacia la sociedad; pero a la vez, en ella encontramos que los promotores núcleo hacen el papel de intérpretes y transmisores de las necesidades y demandas culturales comunitarias, locales y regionales que la sociedad plantea al Estado, sobre todo cuando societales pasan a promover su cultura desde cualquiera de los ámbitos de gobierno.

Hasta aquí, tenemos que la red se compone de promotores culturales societales y estatales; por tanto su característica central es que articula individuos y organizaciones de la sociedad civil con instituciones estatales de cultura. Así, la red que comenzó a formarse desde los orígenes del *MJ* ha variado temporal, espacial, institucional y societalmente. Esta, tiene además un carácter informal, pues la define su carácter flexible y abierto a la participación en el sentido que sus miembros sobre todo los de base societal han podido entrar, salir o distanciarse de la promoción del son; algunos de sus miembros incluso han transitado temporalmente de la base societal a la estatal, lo que ha potenciado sus proyectos particulares, acotados, dentro del *Movimiento*

Debemos retener el hecho de que es por medio de los promotores que tienen lugar los vínculos entre las instituciones culturales del Estado y la sociedad civil “organizada”. Esas interfaces socioestatales han llegado a tal punto de maduración que las instituciones tienen ubicado con cuáles societales trabajar sus programas y proyectos, a qué proyectos destinar recursos o apoyos. Por otro lado, derivado también de esos vínculos hay promotores societales expertos en la negociación de apoyos con las instituciones estatales para llevar a cabo desde proyectos locales hasta internacionales. Así las cosas, no todo societal es igual para la intervención estatal; a la hora de la acción cultural, la posesión de los capitales social, cultural y político, pueden determinar qué promotores accederán y/o mediarán, administrarán o se beneficiarán de, los recursos provenientes de la efectivización de los derechos culturales que vendrían a materializar las políticas culturales.

Con todo, como se dijo, la presencia de ISE en el subsector cultura no habilita afirmaciones en el sentido de que se esté profundizando la democratización del campo. En ese sentido, a pesar de sus bondades el Pacmyc no deja de ser un instrumento institucional

---

Desde los primeros años ochenta, el son jarocho del periodo contemporáneo, el del *MJ* que se reclama tradicional y se hace con mezcla de generaciones jóvenes y viejos, de sotaventinos y otros mexicanos y extranjeros, de instrumentos y ritmos, ha estado presente fuera de México vía invitaciones a celebraciones nacionales fuera del país y vía asistencia a festivales culturales cada más abundantes desde los años noventa.

limitado que obedece a la visión que en cada periodo presidencial se tiene sobre el *deber ser* de la DGCP y el CONACULTA, instrumentos centrales de la política cultural federal.

Por ahora, no puede afirmarse que todo vínculo entre promotores sociales comunitarios e instituciones (IVEC, URA, CONACULTA, gobiernos estatal y municipales,) ocurra en el marco de mecanismos de participación ciudadana fuertes en los que la ciudadanía defina, decida y diseñe las políticas, menos aún donde éstos manejen el presupuesto público destinado a cultura. La esfera pública de la cultura es por ahora mínima, a veces inexistente (por lo que la acción cultural resultaría un quehacer discrecional, por tanto autoritario). Puede establecerse, en cambio, que para las políticas culturales contemporáneas la promoción de la diversidad cultural es central; pero para que su promoción tuviese carácter democrático, se requiere de más mecanismos de participación ciudadana.

En este sentido, en el subsector cultura son escasos los espacios donde la ciudadanía puede intervenir procesos de transparencia del ejercicio público, de rendición de cuentas y en la acción del control ciudadano sobre el desempeño de los administradores públicos de la cultura.

En lo que se refiere a las políticas en derredor de la diversa cultura popular del país, sólo en el Pacmyc encontramos un mecanismo de participación ciudadana, tal como ésta es definida en el marco de la democratización (sin embargo, en caso de que existan disposiciones legales o institucionales para implementarla en cualquier nivel de gobierno, ello no es públicamente perceptible).

En todo caso, alrededor del desarrollo del son jarocho interesa subrayar que la presencia de ISE, dadas centralmente alrededor del Pacmyc (en cuya implementación se

---

Al respecto, apenas en la segunda mitad del \_\_\_\_\_ el gobierno de Veracruz, mediante su Contraloría General comenzó a constituir Comités de Contraloría Ciudadana con la facultad de supervisar los servicios culturales prestados por las dependencias y entidades de la administración pública de la entidad (centralmente por el IVEC). Se trata del surgimiento en Veracruz de mecanismos de participación ciudadana para controlar y eficientar la administración cultural \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_. El objetivo del gobierno del estado con este mecanismo es “Constituir los Comités de Contraloría Ciudadana como instrumento de participación social, que manifieste la corresponsabilidad entre gobierno y sociedad para el control y evaluación de los servicios, obras y acciones de la Administración Pública, favoreciendo la transparencia, eficiencia y correcta aplicación de los recursos públicos del estado” (Documento entregado en la asamblea de constitución del Comité en alapa, Ver., el \_\_\_\_\_ de agosto de \_\_\_\_\_). El alcance de esta medida es cuestionable pues las tareas efectivas de los Comités de Cultura de Veracruz y alapa tendrían por tarea “supervisar” únicamente el funcionamiento de los espacios del IVEC en esas ciudades. Ya que el Comité sólo se reunió el día de su constitución, viene a cuenta el tema del interés ciudadano en tareas de contraloría social.

Desconocemos hasta qué punto otros programas ofrecidos por el IVEC y el CONACULTA a proyectos culturales locales y regionales, contemplan mecanismos de ciudadanía, y en caso de haberlos, no sabemos cómo funcionan éstos. En este sentido de nuevo el Pacmyc destaca porque norma dicha participación ciudadana.

interrelacionan ciudadanos varios: creadores, promotores, intelectuales, académicos, notables, organizaciones de la sociedad civil, comunidades, instituciones como la URA, el IVEC, los gobiernos federal y del estado, y autoridades de los ayuntamientos), ha posibilitado que ciertos agentes societales y estatales de los tres niveles de gobierno lleguen a hacer las veces de *núcleos de la red* de promotores. Se trata de agentes que adquieren centralidad por la relevancia de su trabajo, su capacidad negociadora y vinculante de comunidades, organizaciones, instituciones y recursos. Es ese tipo de entramado lo que le da el carácter de proceso cultural socioestatal al *Movimiento Jaranero*

#### . CONTE TOS POL TICOS DE LA RED DE PROMOTORES DEL SON: AUTORITARISMO Y DEMOCRATIZACI N EN CIERNES.

Es difícil determinar si las ISE ocurridas en el *MJ* son estrictamente democráticas, autoritarias o neoliberales. Es en este punto que viene a cuenta la apreciación de que el Estado y la sociedad civil son esferas heterogéneas; también la de que los proyectos políticos de los que parten las políticas públicas manejan un mismo conjunto de conceptos mediante los que hacen referencia a fenómenos empíricamente diferentes. Si en el nivel teórico la *democratización*, los *derechos*, las *políticas públicas*, la *participación ciudadana*, la *transparencia*, la *rendición de cuentas*, no significan lo mismo para cada proyecto político, en el empírico la complejidad para diferenciar, discernir y ordenar la de por sí enmarañada realidad se multiplica; así, también en los niveles teórico y empírico ocurre la disputa por la democracia entre esos distintos proyectos.

Lo anterior hace necesario que esboce dos contextos generales dentro de los que el *Movimiento Jaranero* ha tenido lugar, pues con ello tenemos un panorama de la realidad compleja sobre la que se desarrolla el proceso cultural estudiado; se trata de marcos institucionales que han condicionado el rumbo recorrido por la movilización cultural en su devenir. Por principio, se destaca que el objetivo general de la intervención cultural del Estado hasta antes de los años ochenta fue difundir, promover y rescatar el patrimonio cultural material e inmaterial; para la década siguiente es patente el interés estatal por posicionar las expresiones históricas, tradicionales y populares como fuente de recursos simbólicos orientados a estimular la conformación de una industria turística (*ecoturismo*, *desarrollo cultural sustentable*, *turismo alternativo* o *ecología*), son maneras de llamar al nexo cultura-economía), en general a hacer de la cultura un elemento económico.

Hoy tenemos que el interés del Estado en materia cultural refiere complejidad: si bien sostiene el objetivo protector, difusor y promotor del patrimonio material e inmaterial, en él también se va consolidando la visión de la cultura como factor económico en tanto que propiamente cultural, de ahí que su acción de pasos hacia la defensa de la diversidad cultural. Esas visiones que sobre la cultura tiene el Estado ocurren a su vez en contextos políticos más amplios que no han permanecido inmóviles. Si algo define al proceso democratizador es su diversidad de actores, proyectos, estrategias, agendas, arenas políticas, condiciones estructurales, ámbitos y estilos de gobierno. Delineamos apenas dos grandes contextos políticos dentro de los que han tenido lugar las políticas culturales contemporáneas en México.

*i. El contexto autoritario de las políticas culturales.* La vida política nacional hasta avanzados los años ochenta fue predominantemente autoritaria y centralista, casi monista en cuanto a la visión y representación partidista del poder público. La intervención estatal a nivel federal en cultura se instrumentaba verticalmente; en ella, el parecer de la población afectada era insustancial. Los vínculos entre creadores-promotores de las expresiones populares y tradicionales eran más bien discrecionales; se carecía de convocatorias públicas para acceder a recursos y apoyos institucionales de la cultura. En gran medida, ello se reproducía a nivel estatal, donde los agentes culturales públicos se reducían a las universidades y a los gobiernos de las entidades federativas.

Entonces el campo de las políticas culturales estatales dadas hasta los primeros años ochenta estuvo marcado por un tipo de *intervención autoritaria* en el que las acciones de gobierno eran decididas vertical y discrecionalmente, lejos de la demanda cultural ciudadana o comunitaria local y regional (así sea que algunos programas como los encabezados por la URA-DGCP, orientados a generar etnodesarrollo y fortalecer la autogestión comunitaria, hubiesen sido acogidos comunitariamente, y representasen ideologías y militancias políticas de izquierda). Esto comenzará a cambiar hacia la parte final de ese decenio, cuando en las políticas del subsector cultura orientadas al desarrollo las expresiones populares aparecen tímidos mecanismos participativos.

Hasta antes de la creación del CONACULTA (aunque discursivamente desde el sexenio - ) las interfaces socioestatales tenían lugar en un contexto autoritario o de democracia (electoral) mínima. Entonces el Estado centralizador, mediante mecanismos corporativos de las relaciones con la sociedad, sus organizaciones y sectores, no tenía definida una política cultural tal como se la concibe ahora. En ese escenario la intervención en cultura si

bien se interesaba en la difusión, promoción, rescate y/o revitalización de la pluralidad cultural mexicana, carecía de dispositivos de participación de la sociedad. Por su parte, la sociedad aparecía apenas como receptora de las disposiciones estatales (o en todo caso, generaba en la subalternidad y la resistencia sus propios códigos culturales al margen de, o contra, aquellos “impuestos” por el Estado).

En ese contexto se dieron las primeras acciones estatales sobre el son jarocho; las cuales, aunque podrían haber respondido a situaciones o necesidades culturales de la comunidad jarocho y/o fandanguera, o las hubiera estimulado como parece ser, fueron sobre todo intervenciones decididas y organizadas por entidades culturales federales (Radio Educación, IN A, SEP), estatales (gobierno del estado de Veracruz, Universidad Veracruzana) y locales (Casa de Cultura y municipalidad de Tlacotalpan).

El evento que da pie al *Movimiento Jaranero* el Concurso/Encuentro Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan, entrañó una acción vertical, o al menos no democrática, pues no surge de una demanda ciudadana ni para su realización se consultó a la comunidad fandanguera; sin embargo representó una acción a favor de la pluralidad cultural, de la particularidad musical y festiva jarocho, que devino una especie de reconocimiento no demandado por la comunidad jarocho sino propuesto por los poderes local y federal; aunque con bastante acogida comunitaria como se ve hoy de los derechos culturales, generador de un tipo de ciudadanía “otorgada”, más como resultado no contemplado que meramente proyectado, por la intervención pública de la cultura.

En ese marco de la intervención del Estado en el desarrollo cultural de la *jarochidad* se dio cabida a un tipo de participación societal que en realidad se redujo a la presentación de grupos de jaraneros en el evento; en los que estuvo, entre otros, el grupo “oficial” de la casa de cultura de Tlacotalpan (Pascoe, ; Meléndez, ).

Pero aún dentro del contexto autoritario de la vida política nacional, el *MJ* es sobre todo un fenómeno societal, comunitario, una iniciativa cultural a favor de la reivindicación de lo propio que en su desenvolvimiento va interrelacionándose con la acción cultural de un Estado heterogéneo. Claramente, el *MJ* no se entiende sin la trama cultural del cual proviene: la región cultural Sotavento, la comunidad jarocho, los fandangueros, promotores y creadores comunitarios, con todo y sus prácticas tradicionales, su pasado y su presente, dentro de la cual el son y el fandango son expresiones en las que se asienta en mucho la identidad cultural jarocho; sin esas raíces y esos referentes el *Movimiento* no tendría lugar. Pero con todo, lo

anterior no niega que en la materialización del *MJ* y de la revitalización cultural que contempla, la acción oficial ha desempeñado un papel notorio.

Así es que mientras privó una esfera pública reducida, ni los derechos culturales ni la participación ciudadana para su efectivización mediante políticas públicas fueron tema primordial en la agenda del Estado. Normativa e institucionalmente, la cultura fue tema marginal dentro de los planes sexenales de gobierno, donde se la asoció a los programas de educación, recreación y/o deporte (Nivón, ). En ese contexto, las políticas culturales no componían un campo autónomo, tal como lo fue siendo a partir de .

*ii. El contexto de la democratización de las políticas culturales.* Luego de , la lucha política es cada vez más plural en el sentido de la presencia de varios partidos políticos en el juego electoral y de la representación partidista plural en gobiernos y congresos de los tres niveles de gobierno. La pluralización de la vida política se refleja también en la vida pública, del gobierno y la agenda pública. En el campo cultural, con la emergencia del CONACULTA en ése mismo año de inicio de gobierno sexenal, se habla de participación ciudadana normada en el subsector cultura, se precisa incluso el tipo y grado de incidencia ciudadana en la acción cultural pública de los dos grandes programas culturales de la época, aún vigentes: el Pacmyc y el Fonca, cuya novedad estaba cifrada en el hecho de que otorgamiento de apoyos y becas a creadores y promotores culturales se acompañaba de la dictaminación ciudadana. Esas acciones permiten hablar de ciudadanización de las políticas culturales encaminada a la construcción de un tipo de “governabilidad democrática” que en cierta manera haría efectivos los derechos culturales en boga desde entonces.

Con la creación del CONACULTA en , cabeza de la nueva política cultural con participación, vino también la autonomización de la cultura como un tema por sí mismo, independiente de otros programas político-institucionales como los de educación y deporte. Los mecanismos participativos de las políticas culturales en el contexto democrático, básicamente se reducen a la constitución de consejos de artistas participantes en las fases finales de las políticas, esto es, en los procesos de dictamen para otorgar apoyos, estímulos y becas a creadores del sistema Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fonca (Tovar,

---

Para entonces, en el medio académico se debatía sobre pluralismo cultural, etnodesarrollo y autogestión; en cierta forma desde el campo científico antropológico puede pensarse que ese interés temático-académico tomaba la forma de intención política, pues visibilizar dichos temas, en cierta medida era también (re)presentar ante el Estado demandas étnicas subyacentes a las apreciaciones científicas; sobre todo se trataba de una acción política en tanto que del poder estatal se esperaba que interviniese en el sentido de reconocer el pluralismo y la diversidad cultural, así como los derechos y la autonomía de los grupos y/o pueblos históricos del país.

). En ése mismo escenario, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias incluye un mecanismo de participación ciudadana similar al del Fonca: la ciudadanía, mediante una comisión dictaminadora, decide qué proyectos serán beneficiados con los apoyos económicos dispuestos por el Programa.

Sólo recientemente, en el subsector cultura encontramos otro mecanismo participativo; éste tiene que ver con el “gobierno digital”, esto es, el uso del Internet por las instituciones culturales para ofrecer su servicio público de la cultura. En el gobierno federal estableció el Sistema de Información Cultural (SIC), mediante el que puede accederse a información sobre la acción cultural del CONACULTA a nivel federal y también a la realizada por los institutos y/o secretarías de cultura de las entidades del país. Esta interfase centralmente publicita algo del quehacer del Consejo y en general del sistema cultural oficial de la federación y sus estados. El impacto de este mecanismo participativo en lo que toca al *Movimiento Jaranero* es significativo por lo que se refiere a su desarrollo y fortalecimiento.

En el SIC se dispone de datos básicos sobre el funcionamiento, desde finales del siglo a la fecha, del programa Pacmyc, de los Fonca federal y el de las entidades de la federación. Según el Consejo, en la dirección <http://sic.conaculta.gob.mx> “ofrece información sistematizada y actualizada para elaborar diagnósticos, orientar la toma de decisiones y evaluar las políticas culturales” (CONCAULTA, : - ). Este sistema representa una ISE del tipo informativo en donde el Estado comunica parcialmente a la sociedad el trabajo realizado en el ámbito de la política cultural.

Un paso más rumbo a la democratización de la vida cultural del país, declara el Consejo, tiene que ver con transparentar el quehacer de los Fondos Nacionales inyectados en la creación de la cultura y el arte. Como señala esa instancia federal, “en busca de transparencia, se reestructuraron los mecanismos de operación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), al mismo tiempo que aumentaron sus recursos para apoyar a los creadores de arte” (CONACULTA, : ). Lo que se desconoce en éste caso es el significado de la transparencia y en qué consiste tal reestructuración.

En este amplio panorama, que dificulta calificar el grado de democratización de las políticas culturales en su paso del gobierno autoritario al de una gobernabilidad, en construcción, con mínimos tintes democráticos incluidos los actuales mecanismos del “gobierno digital” de la cultura , lo pertinente es señalar apenas que desde su origen los agentes involucrados en el *MJ* han experimentado formas de interrelación autoritarias (de

ordenamiento/imposición estatal), democráticas tenues (de coparticipación) y neoliberales (de consultoría para la “calidad” de la intervención). Pero es necesario decir, que el *MJ* es un fenómeno cultural *sui generis* puesto que la comunidad fandanguera, y de ésta propiamente los promotores del son y el fandango, como más adelante lo ejemplifican las trayectorias de algunos de ellos, ha sido sociedad y Estado.

Tenemos que la dinámica de promoción cultural ha venido ocurriendo sobre una estructura normativa, institucional y social heterogénea y cambiante a lo largo de los últimos treinta años, los del fin del autoritarismo, los de la democratización mínima y de la implantación de políticas neoliberales. En lo que toca al desarrollo de la cultura popular, es en el Pacmyc donde se observa la ocurrencia de participación institucionalmente normada, que si bien beneficia la autogestión y la diversidad cultural, lo hace de manera limitada y es limitante del desarrollo cultural que busca impulsar y fortalecer.

Es sobre estos contextos que las ISE en torno al *MJ* han visto emerger un tipo de promoción cultural cuya característica es su funcionamiento articulado a manera de *red de promotores* del son jarocho.

El material para la construcción de la red — lo mismo que las trayectorias de algunos promotores núcleo — proviene de datos etnográficos varios: entrevistas, pláticas con diferentes promotores y creadores del son, consultas en el archivo de la URA, revisión de hemerografía variada, asistencia-seguimiento al grupo *Yahcoamigos del son jarocho* en Internet, información de campo, consulta al sistema SIC del CONACULTA...

#### **. LA IDEA DE RED EN LAS ISE DEL MOVIMIENTO JARANERO.**

Una red se compone básicamente de relaciones protagonizadas por agentes sociales, algunos de los cuales hacen las veces de núcleos o nodos. Ella, espacio — temporalmente expresa formas de funcionamiento u ordenamiento relacional de la sociedad, en las que la intensidad o frecuencia de una relación da cuenta de la importancia de sí misma y de quienes intervienen en ella, la protagonizan y posibilitan. En la sociedad hay agentes individuales y/o colectivos que tienen la cualidad de concentrar relaciones por razones tales como la posesión o generación de

---

Pareciera que algunos proyectos locales sólo pueden desarrollarse si reciben los apoyos Pacmyc; y parece también que otros seguirán teniendo lugar más allá del apoyo estatal, mismo que en el caso Pacmyc es muy limitado en cuanto a los montos (éstos actualmente no rebasan los treinta y cinco mil pesos por proyecto; además muy pocos reciben esa suma) y a la duración del apoyo (cualquier proyecto no puede plantear un periodo mayor a un año para realizarse); con todo, los alcances del Programa son de tenerse en cuenta (ver CONACULTA, ).



capitales político, económico, social, cultural. Los miembros de una red pueden poseer determinados capitales antes de integrarse a las interacciones sociales o pueden forjarlos a partir de su inserción en ella.

Dependiendo de lo que funda una relación, los capitales tendrán mayor o menor peso dentro de la lógica de la acción (social) en red. Pero las relaciones pueden variar a lo largo del tiempo: un vínculo que era intenso en algún momento puede dejar de serlo en otro, y viceversa, dependiendo de qué es lo que origina una relación, del bien intercambiado o del sentido o valor de éste. También los núcleos o nodos de una red pueden variar en el tiempo, pueden fortalecerse o debilitarse, aparecer como recesivos en ocasiones y en otras retomar protagonismo, según lo que está en juego y el contexto en el que éste tenga lugar.

En tanto que mediante las redes puede articularse, concentrarse y/o materializarse la realidad social, es probable que a un asunto de gran importancia social corresponda una red también amplia; y al contrario, acaso un hecho de interés medio o bajo se corresponda con una red de estas mismas magnitudes. De dicha importancia social, proviene también la temporalidad de las redes sociales. Esto establece que es en el ámbito de lo social donde se construye aquello que es importante en un determinado momento para el conjunto humano, sus miembros, segmentos o grupos. Así, las redes sociales obedecen a la importancia que la sociedad asigne en un momento dado a determinado hecho, tema o asunto.

Por otra parte, la importancia de una red y de sus nodos puede llegar a concentrar más de una razón para su existencia; esto es observable en temas generales como los económicos, sociales, culturales o políticos, que al mismo tiempo conllevan subtemas como la estética, la moral, la religión, etcétera; a veces se trata también de temas interrelacionados (política cultural, cultura política, política económica, economía cultural ). Una red relevante, conforme gana centralidad en una realidad social dada, parece atraer otros aspectos de la vida social (bienes, valores, sentidos) que no fueron los que les dieron origen. Así, entre más general sea un tema social, más amplia será la red o redes que se reúnan a su alrededor y más las variables que podrá atraer.

Desde finales de los pasados años setenta hemos observado el origen y crecimiento de una red de promotores culturales del son jarocho que indican que el interés social por participar relacionarse, entrar en redes es más una construcción que una predeterminación; la configuración de dicha red muestra que en el ámbito social es básico que las razones que convocan al establecimiento de relaciones tengan sentido para sus miembros,

que aquello que funda la interrelación posea o sea susceptible de asignársele valor o significado compartido para entonces obrar conforme a su importancia, para entrar al cabo en determinado juego social.

En este sentido, la red de promotores culturales del *MJ* se ha articulado a partir del *interés por revitalizar o reproducir las prácticas comunitarias tradicionales/populares del sur de Veracruz*, en específico la música del son jarocho y la fiesta del fandango. Dicha movilización surge como reacción al estado de riesgo de desaparición en que se encontraban esas expresiones hacia la séptima década del siglo pasado, diagnosticado por agentes estatales y societales. Desde entonces, la generación de una *“conciencia” de recuperación de la cultura propia* ha venido generando agentes individuales y colectivos, societales y estatales, interesados en la vigencia de las prácticas e identidades asociadas al son y al fandango.

En nuestra perspectiva, la revitalización es un proyecto social (comunitario y ciudadano) y político, la promoción es estrategia y la red es una de las formas que asumen las interrelaciones (ISE), marcadas por la negociación y el conflicto, entre promotores de la sociedad y del Estado. El trasfondo sobre el que se ha dinamizado la red ha pasado de una acción cultural estatal vertical o no democrática, a una acción con coparticipación en la que si bien el Estado sostiene su rol de garante del desarrollo cultural, ya éste “comparte” la intervención programática en el desarrollo simbólico de interés social; proceso al cual incorpora la participación ciudadana como estrategia para alcanzar un desarrollo cultural que pueda ser visto como democrático; con ello se pretende que la diversidad y la pluralidad cultural, así como los derechos culturales, se hagan efectivos.

Antes de presentar la red de promotores del son jarocho, incluimos una breve descripción del espacio cultural sobre el que instituciones estatales de cultura como la URA-DGCP y el IVEC han llevado a cabo su intervención alrededor de la revitalización.

#### **. LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN Y EL MOVIMIENTO JARANERO.**

Este apartado es una digresión que incluye información sobre el espacio en el que con significativa intensidad se ha llevado a cabo la recuperación socioestatal del son jarocho. Puesto que es en cierto sentido arbitrario ubicar su nacimiento a partir de un solo evento sociocultural, cabe preguntarse cuándo y dónde surge el *Movimiento Jaranero*. Cualquiera sea la respuesta a este asunto, debemos retener que, desde su surgimiento le son inherentes interfaces socioestatales. Por lo general se habla de dos sucesos fundacionales del movimiento de

revitalización: ) la celebración en la ciudad de Tlacotalpan del Primer Concurso Nacional de Jaraneros en el año de (intención estatal: participan Radio Educación y Casa de Cultura IN A de Tlacotalpan); y ) la formación en el mismo año del primer grupo del *MJ. Mono lanca* fundado en la ciudad de México (origen societal y enseguida acción socioestatal), e inicio de su quehacer revitalizador del son.

Además de esos eventos hay otros acontecimientos que potenciaron la recuperación de la música y la fiesta jarocho: uno, anterior al Primer Concurso, fue la edición que hiciera el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) del disco sobre sones jarochos en su colección *Testimonio Musical de México* a finales de los años sesenta; otro, anterior también, fue el establecimiento en de la URA, de la DGCP, con el fin de impulsar el desarrollo de las culturas populares de la región sur veracruzana. Desde finales de los años setenta la URA realiza tareas de recuperación del son en comunidades del Sotavento veracruzano (incluso de municipios de Oaxaca). ltimamente, entre la comunidad fandanguera se maneja como un antecedente más de lo que llegó a constiuir el *MJ* la publicación, en los años setenta, del libro *Sones de la tierra y cantares jarochos* de Humberto Aguirre Tinoco (HAT).

Aquí nos interesa abordar un poco más sobre la URA ya que esta fue la primera institución específicamente orientada al desarrollo de la cultura popular, enclavada en el territorio jarocho. El quehacer local y regional de la Unidad Regional Acayucan es un ramaje de acción institucional que confluye con el quehacer revitalizador del son y el fandango que realizan otros agentes del Estado (UV, INI, municipios) y la sociedad. Si el vínculo entre Radio Educación y la casa de cultura del municipio de Tlacotalpan, así como el conformado por GGS-*M* y los programas culturales del ISSSTE, la SEP y la misma Radio Educación, van a

---

JMdC ( ) asienta que AGL realizó las grabaciones junto con Arcadio Hidalgo, enito y Noé González hacia , . Apunta además que ellas “se convirtieron en el ejemplo que muchos seguimos” (JMdlc : ). Ramírez ( ) indica que el disco se editó en . Ambos destacan la versión del Fandanguito, incluido en dicho disco, como un son que estimuló el desarrollo del *Movimiento Jaranero*

Algunos datos que dan cuenta de acciones específicas de la URA sobre el son jarocho son las siguientes: Elaboración en como parte del programa de etnomusicología de la Unidad (asesorado por Tomás Stanford; jurado en del Segundo Concurso Nacional de Jaraneros en Tlacotalpan), de un taller de jarana para recuperar el son jarocho (Engargolado : : “alance y perspectivas del Programa de Cultura Popular en el Sur de Veracruz. Acayucan”, elaborado por Alberto González Pintos). Reporte de de la organización por parte de la URA (dirigida a la sazón por Rubén Leyton Ovando) del festival cultural en la región mixte de San Juan, Guichicovi, Oaxaca, donde se tuvo la presencia de un grupo jaranero. (Engargolado : , “Reporte de trabajo anualizado”). En el mismo año, se habla de la existencia de un laudero también en San Juan, Guichicovi, Oaxaca, que construía jaranas, marimbola y tamborcillo (Engargolado : : “Informe de labores ”, elaborado por Lamberto Rodríguez V.). En un nuevo programa de intervención sobre el son jarocho de la región plantea que éste vuelva a ser un elemento integrado comunitariamente. Ver “*Contenido y Secuencia Programática del Taller de Jaranas*” elaborado por el antropólogo Julio César Martínez G, investigador y asesor de la URA-DGCP. (Engargolado : Programas, Informes, Oficios. ).

representar interrelaciones socioestatales primarias del nivel federal-local, los lazos entre la URA y promotores/creadores culturales del Sotavento veracruzano lo serán del nivel regional-local, de allí la importancia de detenerse brevemente en la acción de la Unidad sobre el son.

Aunque la Unidad promovió las expresiones de las culturas populares del sur de Veracruz desde , su papel dentro de la revitalización va a ser reconocido hasta los años noventa, hecho muy ligado con la relevancia adquirida por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias para el desarrollo cultural local. Este Programa posibilitó la gestación de promotores societales locales y regionales y detonó un proceso interinstitucional en el desarrollo cultural local (sobresalen los vínculos con el IVEC en torno al son jarocho), en el cual participarían organizaciones sociales, autoridades municipales, instancias culturales regionales federales (URA, IVEC, CONACULTA), entre otras.

En la visibilización de la URA como agente importante dentro del *MJ*, ha sido definitiva la gestión al frente de ésta de Eduardo Hernández Cortés y Alfredo Delgado Calderón. Con EHC en la Unidad, coincidente con el primer ciclo del Pacmyc recién diseñado e implementado con la guía de onfil atalla, comienzan a sentarse las bases de un quehacer planificado en el ámbito de la cultura por parte de esa institución. En ésta también es notorio el trabajo que desde la segunda mitad de los ochenta realiza ADC, a quien se debe la existencia de un archivo con la memoria del quehacer de la Unidad, el impulso al son y el fandango en municipios de la región, la publicación de artículos sobre la acción de la URA en el desarrollo del son jarocho y otros artículos históricos de la cultura popular del sur de Veracruz.

El trabajo de promoción del son jarocho que ADC ha realizado desde la URA va siendo reconocido por promotores societales y estatales, así como por estudiosos de la región. Sobre todo, su quehacer durante los años noventa estimuló proyectos y vinculó intereses culturales de raíz societal, con autoridades y agentes económicos locales y regionales. Pero ya desde finales de los ochenta ADC había trabajado, entre otros, con JMdlC/*Taxteno* y GGS (entonces director de la Dirección de Música Tradicional del IVEC) en la recuperación de las

---

Con la URA tenemos una institución que opera a nivel local en un territorio cultural específico, y que trabaja en una manifestación el son jarocho cuya importancia como expresión regional viene a manifestarse en la política cultural del gobierno federal - , cuyo paradigma en materia de intervención cultural es el impulso a regiones culturales-culturas regionales. La expresión que define hoy la región cultural Sotavento, es el son jarocho.

Una importante acción pionera de la colaboración URA-IVEC fueron los campamentos infantiles de son jarocho efectuados en zonas urbanas y rurales, de los que surgieron músicos que posteriormente han ido formando grupos y realizando la gestión cultural en sus regiones o fuera de ellas. Ese formato es retomado en el presente por RPG y su proyecto societal concentrado en el CIDSJ-AC-Los Cojolites.

fiestas a la virgen de la Candelaria en Minatitlán en 1975; también con GGS/*M* participó en la organización del Primer Encuentro de Jaraneros de San Pedro Sotepan en 1976, uno de los más representativos del *MJ* después del de Tlacotalpan; igualmente su gestión desde la Unidad lo ha llevado a colaborar con promotores del son de distintas generaciones y subregiones veracruzanas, como AMN (San Andrés Tuxtla), RPG (corredor industrial), A (Playa Vicente), HLCO (Santiago Tuxtla), entre muchos otros.

Pero entonces, ¿cuál es el origen del *MJ* evidentemente no hay una fecha ni una única acción fundacional del *Movimiento*. Lo que ha existido son eventos e instancias societales y estatales locales, regionales y nacionales que han llevado a varias generaciones de promotores y creadores a confluír en la empresa de recuperación contemporánea del son jarocho: la publicación del disco de sones por el INAH (donde ya participa AGL); el vínculo nacional-local entre Radio Educación (FO, GRR) y la casa de cultura (HAT) de Tlacotalpan; la emergencia del grupo *M*-GGS y sus vínculos local-regional-nacional (con instituciones federales: ISSSTE, SEP, Radio Educación) e internacional; la acción regional-local de la URA en la región sureste de Veracruz, y la publicación del trabajo de recuperación de décimas jarochas en la cuenca del Papaloapan de HAT, *Sones de la tierra y cantares jarochos*.

De todas ellas, la centralidad del quehacer de la URA en torno al son en comunidades del sur veracruzano es de tenerse en consideración ya que se trata de una entidad gubernamental avocada a la diversa cultura popular local y regional del sur veracruzano.

Desde la segunda mitad de los años ochenta (siglo XX), el quehacer de la Unidad se ordena regionalmente, pues fue entonces que definió subregionalmente los espacios culturales para su intervención. Es sobre la regionalización elaborada por la URA que ocurren trayectorias de promoción cultural de varios impulsores del *MJ*; sobre ella puede abundarse respecto de la cobertura de espacios de los promotores e instituciones inmersos en la revitalización.

También hay que decir que en la región sur de la entidad veracruzana el Centro Coordinador Indigenista de Acayucan (del INI) es anterior a la propia URA-DGCP, sin embargo ésta es la primera institución que expresamente tiene el objetivo de rescatar, difundir,

---

El gobierno federal - transformó el Instituto Nacional Indigenista (INI) -de quien dependen los Centro Coordinadores Indigenistas- en Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios (CDI).

promover y fortalecer la cultura popular del sur de Veracruz. A pesar de que la Unidad desde hace treinta años ha estado interviniendo en el desarrollo del son, su acción en torno a esa expresión no goza del prestigio y reconocimiento que sí tienen otras entidades culturales. Hoy, la política cultural estatal vigente en la entidad (representada por el IVEC) y de la federación (representada por el CONACULTA), parecen invisibilizar la presencia de la Unidad, pero no borrar su obra en torno al son y otras expresiones populares y tradicionales.

La regionalización del espacio elaborada por la Unidad sobre el territorio que le corresponde intervenir se ciñó a los lineamientos de la DGCP en el sentido de que las Unidades Regionales debían pasar de la escala comunitaria y local de trabajo, a la regional (“Programas, proyectos, informes”: , Engargolado ). Se dispuso entonces que la URA se concentrara en tres líneas de acción: capacitación, promoción difusión e investigación. Así se amplió “su área de influencia”, abarcando desde Tlacotalpan al norte, hasta Las Choapas al sur, incluido el Uxpanapa (“Informe técnico financiero por proyecto, de las metas propuestas en el Programa Cultural .”, en Engargolado de ).

Aunque al principio la Unidad Regional “atendía, además del Istmo veracruzano, el noreste de Oaxaca y el oriente de Tabasco”, ello duró poco tiempo, cuando su responsabilidad va a restringirse al sur de Veracruz, pasando el noroeste de Oaxaca a depender de la Unidad Regional Oaxaca, y quedando la región de la Chontalpa tabasqueña fuera de su jurisdicción (Engargolado : ). Los límites actuales del área de trabajo de la URA son “el río Papaloapan al noreste, el estado de Oaxaca al oeste y sur, quedando limitada por el estado de Chiapas al sureste, por el río Tonalá y el estado de Tabasco al este, y con el golfo de México al norte” (“Reunión Nacional de Unidades Regionales-MNCP”, reporte elaborado por ADC: , Engargolado s/n).

Actualmente el área de intervención de la URA “cuenta con cuencas hidrológicas: . la formada por el río Papaloapan y sus afluentes, el Tesechoacán y el San Juan Michapa, . Cuenca del Coatzacoalcos y sus afluentes, el Uxpanapa, Coachapa, Mezcalapa, altepec y Chalchijapan, . Cuenca del río Tonalá- lasillo, límite entre los estados de Veracruz y Tabasco”. También en la región se asientan dos elevaciones de importancia, al norte “el

---

Pero debe reconcerse que el INI-CDI, mediante sus programas culturales también ha impulsado el son jarocho entre los pueblos indios del sur veracruzano.

La Unidad ha incidido en la vitalidad de la cultura popular en el sur en las comunidades mediante la gestión cultural, la conformación de una red de promotores locales, la vinculación entre ciudadanos, autoridades e iniciativa privada.

macizo montañoso de Los Tuxtlas conocido como sierra de los Tuxtlas o sierra de Soteapan, con altura máxima de           msnm”, y en colindancia con el estado de Chiapas, Veracruz mediante el valle de Uxpanapa, comparte “la sierra de los Tres Picos, con una altura máxima de           msnm” (“Memoria de actividades del sexenio           -           ”, elaborado por ADC: Engargolado           :           ).

La extensión sobre la que se desempeña la Unidad suma           ,           ,           km ; área sobre la que en           habitaba una población de           ,           habitantes, de los cuales           ,           eran indígenas de nueve etnias; sobresalían entonces por su número poblacional la nahua y la popoluca (la segunda con variantes zoque y mixe). A lo largo de este espacio se asientan otros grupos étnicos como los zapotecos, chinantecos, mazatecos, mixes, mixtecos, zoques y totonacos (Engargolado s/n:           ), además de mestizos y “afromestizos”; también tienen asiento en la región minorías nacionales como chinos y libaneses.

El total de municipios considerados dentro del sur de Veracruz y el istmo de Tehuantepec, en el momento de creación de la URA, era de           , según Anguiano (           :           ); hoy en día, como se anota en el cuadro de regiones siguiente, el número de municipios sobre los que la Unidad realiza su quehacer abarca varios más.

La regionalización elaborada por la URA, en distintas fechas ha definido a veces cinco y a veces siete subregiones; presentamos aquí el compuesto de ambas regionalizaciones (lo que muestra que el ordenamiento estatal es dinámico a nivel de su normatividad, su estructura institucional y sus políticas):

<b>Cuadro : Subregiones trazadas por la Unidad Regional Acayucan</b>		
<b>Subregiones</b>	<b>Municipios</b>	<b>Características</b>
<b>Cuenca del Papaloapan</b>	Lerdo de Tejada, Ángel R. Cabada, Saltabarranca, José Azueta, Otatitlán, Tuxtilla, Chacaltianguis y Tlacojalpa.	De población “fundamentalmente mestiza”.
<b>Región de los Tuxtlas</b>	Santiago Tuxtla, San Andrés Tuxtla y Catemaco.	Habitada por un grupo mayoritario de nahuas pipiles; también hay pueblos popolucas. Destacan macizos montañosos como volcán San Martín,

“Acayucan, Coatzacoalcos, Cosoleacaque, Chinameca, Las Choapas, Hidalgotitlán, Hueyapan de Ocampo, Ixhuatlán del Sureste, Jáltipan de Morelos, Jesús Carranza, Mecayapan, Minatitlán, Moloacán, Oluta, Oteapan, Pajapan, San Juan Evangelista, Sayula, Soconusco, Soteapan, Texistepec y Zaragoza” (Anguiano           :           ).

En los reportes y memorias de la URA hoy también se menciona Lerdo de Tejada, Ángel R. Cabada, Saltabarranca, San Andrés Tuxtla, Santiago Tuxtla, Catemaco, Villa Isla, Playa Vicente, José Azueta, Otatitlán, Tuxtilla, Chacaltianguis, Tlacojalpa.

		Cerro del vigía, Cerro de Cintepec, cumbres del astonal. Sobresalen sus industrias azucarera y tabacalera.
<b>Corredor Industrial</b>	Minatitlán, Cosoleacaque, Coatzacoalcos, Jáltipan, Acayucan, Nanchital, Agua Dulce, Las Choapas, Ixhuatlán del sureste, Moloacán y Texistepec.	Sobresale por su industria petroquímica (de “extracción, conducción, procesamiento, refinado, almacenaje y exportación de petróleo y derivados”). Otras industrias: azufrera, sal, sílice, lácteos y granos. Grupos nahuas y popolucas asentados en la región, en proceso de aculturación. Zona de inmigración de otros grupos étnicos (zapotecos y mixtecos) y minorías nacionales (chinos, coreanos, libaneses, franceses, ingleses) integrados a la vida social y económica
<b>Cuenca del Coatzacoalcos</b>	Jáltipan, Texistepec y Jesús Carranza	Poblados nuevos: “Sólo unos cuantos de sus centros de población rebasan los cien años”. Población mestiza mayoritaria proveniente de Tabasco, Morelos, Guerrero, y nahuas de localidades vecinas. Economía basada en aprovechamiento de recursos fluviales y lacustres, ganadería extensiva, fruticultura, y “depredación de las selvas”.
<b>Valle de Uxpanapa</b>	Jesús Carranza, Hidalgotitlán, Minatitlán y Las Choapas.	Área deshabitada durante largo tiempo. Relativamente recién poblada (siglo ). Lugar de reacomodo de grupos étnicos (mixes, chinantecos, zapotecos) en esta zona selvática por grandes obras hidráulicas en el estado de Oaxaca. Llegaron zoques a raíz de la erupción del volcán Chichonal. Asentamiento reciente de nahuas y totonacos debido a repartición ejidal. Economía principal: agricultura tradicional, ganadería extensiva, cultivo del hule.
<b>Región de Los Llanos</b>	San Juan Evangelista, Sayula, Oluta, José Azueta, Isla, Playa Vicente, parte de Acayucan y Jesús Carranza.	Hay importante población indígena (zapotecos, chinantecos, mazatecos, mixes, nahuas, mixtecos) inmigrada y de reacomodo proveniente de Oaxaca. Región ganadera y agrícola (agricultura comercial de importancia estatal: piña, caña de azúcar, hule, plátano). Área de “conflictos por cuestiones de tierras”.
<b>Sierra de Santa Martha</b>	Mecayapan, Pajapan, Hueyapan de Ocampo, Soteapan, Oteapan, Chinameca y parte de Acayucan	Pertenece al sur del macizo montañoso de los Tuxtlas. Grupos asentados nahuas, zoques-popolucas y zapotecos de la sierra de Juárez (éstos de reciente migración). Economía: agricultura de autoconsumo, ganadería extensiva familiar, pesca, cultivo de café. Área influida por el corredor industrial; mantiene más altos índices de marginalidad en el sur del estado.
Fuente: Elaboración propia a partir de “Memoria de actividades - ” hecha por ADC, Engargolado / , y “Reunión Nacional de Unidades Regionales-Museo Nacional de Culturas Populares”, agosto de , ponencia presentada por ADC, Engargolado s/n, .		

Estas subregiones nos dan una idea general del territorio original donde surge el son jarocho y la fiesta popular del fandango. En su conjunto éstas componen el contexto sobre el que la Unidad (y otras instancias municipales y federales) ha desarrollado su acción desde su fundación. Aunque hoy el crecimiento del son jarocho, necesariamente asociado con el *MJ*, ha desbordado los límites territoriales históricos de esa manifestación hasta tener presencia en el país y en el extranjero, la acción estatal en torno al éste sigue teniendo como área central de



intervención el sur de Veracruz y recientemente también el Sotavento (mediante el *Programa Cultural del Sotavento* del gobierno federal), compuesto por municipios de éste estado y de los de Oaxaca y Tabasco.

Existen otros municipios del Sotavento veracruzano de añeja estirpe fandanguera que no aparecen en la regionalización de la Unidad Regional Acayucan debido a que éstos quedan fuera de su demarcación administrativa. Siendo que el límite de la jurisdicción entre ésta Unidad y la de Jalapa, que cubre la región centro del estado, son las riberas norte y sur del río Papaloapan, en las subregiones URA no se contemplan lugares como Cosamaloapan, Alvarado o Veracruz, sitios donde el son y fandango también tienen presencia histórica. En éstos últimos lugares, entre las instancias oficiales de cultura que se avocan a la promoción del son están el IVEC, la URA, y los gobiernos municipales.

Es importante aclarar que el actual carácter fuertemente urbano y extra-sotaventino del *MJ* oculta en cierto grado el auge que en los municipios del sur de Veracruz ha tenido el son y el fandango, así como difumina la intensa actividad cultural que da pie a ISE locales y regionales que están teniendo lugar con participación protagónica de la URA (junto con el IVEC y el CONACULTA) mediante el Pacmyc, y en las que participan a manera de red, promotores societales y estatales varios: individuos, grupos de son, creadores, asociaciones civiles, instituciones, gobiernos locales, estatal y federal, sector empresarial local y regional.

#### **. RED DE PROMOTORES DEL SON JAROCHO.**

En adelante mostramos de manera sucinta el *Movimiento Jaranero (MJ)* desde una perspectiva singular en el estudio de los procesos culturales: el análisis de redes sociales. Desde ésta observamos que el desarrollo cultural es impulsado por promotores y creadores culturales que al operar a manera de red ponen en contacto la política cultural estatal y la acción cultural societal; lo que da forma a las políticas culturales concretas. Esa dinámica en torno a la revitalización del son y el fandango crea zonas de interacción socioestatal constantes.

El avance del proceso de democratización del campo de las políticas culturales ha significado que un mayor número de promotores se sume a la revitalización, incrementando con ello, la red socioestatal que impulsa al *MJ*. Así, es importante no perder de vista que la potencialidad de desarrollo del *MJ* en red se corresponde con el tipo de estructura normativo institucional vigente dentro de las políticas de la cultura en un momento determinado.

A partir de la red sabemos de las instituciones culturales que más frecuentemente han participado en el crecimiento del son jarocho (URA-DGCP, IVEC, CONACULTA), de la geografía por la que se ha ido extendiendo el *MJ* (que ya rebasa el territorio histórico del son) y de la relevancia de los promotores de la sociedad civil protagónicos en este proceso.

Hemos partido de que nuestro referente empírico de estudio es producto de interrelaciones sociedad Estado protagonizadas por promotores cuya base de acción se asienta en alguna de ambas esferas desde el origen mismo de la movilización; a partir de esas interacciones se ha gestado una dinámica dentro del *Movimiento* que da pie a la configuración de una red socioestatal de promotores en crecimiento constante, pues en su expansión la movilización incorpora más promotores y creadores, organizaciones e instituciones culturales.

Durante este proceso, las ISE de la revitalización cultural han interrelacionado al medio urbano y al rural, y a la sociedad civil con el Estado. La acción societal local y regional en conjunto con instituciones culturales de los tres órdenes de gobierno se ha dado sobre condiciones políticas específicas: en un principio autoritarias, luego, desde finales de los años ochenta, de cierto carácter democrático.

Aunque se trata de una red perfectible (a la que se le pueden agregar promotores, interfaces socioestatales, áreas de influencia, datos ), la que aquí presentamos satisface la intención de mostrar que el desarrollo del *MJ* encuentra una explicación mediante el gozne que significan las ISE; mediante las que apenas se entreven rasgos sobre la cualidad democrática, autoritaria o neoliberal de las políticas culturales del desarrollo cultural contemporáneo.

En el cuadro siguiente presentamos promotores societales y estatales clave en el devenir cultural dinamizado en forma de red impulsora del *MJ*; mediante ellos tenemos una idea de la progresión espacial y temporal del *Movimiento* y una visión de las instancias desde las que han intervenido.

Cuadro . : Red de promotores del son jarocho				
Promotor (n) núcleo (i) intelectual (e) extranjero	Iniciales	ISE: E (Estado) SC (sociedad civil)	ase Societal y Estatal de su acción y tiempo de la misma.	Área de influencia
Antonio García de León (n) (i)	AGL	SC/E	<b>SC:</b> músico de <i>Zacamandú</i> (años ). Estudioso del son con AH. <b>E:</b> INAH: <i>Testimonio musical de México</i> s. Investigador de UNAM (desde décadas pasadas).	<i>Local-regional</i> (sur de Veracruz), <i>nacional</i> . Mediante sus obras históricas, fundamentales para el <i>MJ</i> , su presencia va más allá del sur de Veracruz.

Gilberto Gutiérrez Silva (n) (i)	GGS	SC/E	<b>SC:</b> <i>Mono lano</i> (desde s), Prog. difusión cultural SEP: giras por el país ( s). Vínculo Prog. Cultural del ISSSTE ( s). <i>M -AC</i> en s; Casa de la Música Popular CaSon-AC (siglo I). Vínculo gobiernos locales (entre - ). eca internacional individual ( s). Con <i>M</i> giras internacionales de s a la fecha. <b>E:</b> Instituto Veracruzano de la Cultura ( - ). Subdirector Servs., Sociales y Culturales Deleg. . Juárez, DF ( - ). Director Desarrollo Cultural en IVEC ( - ).	El trabajo de GGS se ha extendido por diferentes espacios <i>locales, regionales, e internacional</i> . Ha hecho trabajo de base con enfoque comunitario, regional, nacional e internacional. Junto con <i>M</i> y con apoyo de instituciones varias ha llevado el son escénico a diferentes países y continentes.
Juan Pascoe (e)	JP	SC/E	<b>SC:</b> <i>Mono lano</i> , cronista, editor, impresor. <b>E:</b> programa difusión cultural de SEP y del ISSSTE, en años .	<i>Local, regional, nacional</i> . Hizo trabajo comunitario, regional y nacional.
Humberto Aguirre Tinoco	HAT	E	<b>SC:</b> Recopilador de décimas en región cuenca del Papaloapan, publicadas en segunda mitad de los s. <b>E:</b> director de la casa de cultura Agustín Lara de Tlacotalpan en s y s. Funcionario del IVEC.	<i>Local-regional</i> cuenca del Papaloapan, regiones de Veracruz.
Graciela Ramírez Romero	GRR	E	<b>E:</b> Radio Educación (desde s a la fecha).	<i>Nacional-regional</i> sur de Veracruz. Promotora del Primer Concurso de Jaraneros de Tlacotalpan en .
Ricardo Pérez Montfort (i)	RPM	SC/E	<b>SC:</b> Músico ( s). <b>E:</b> Radio Educación, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, UNAM (Desde años s a la fecha).	<i>Nacional-regional</i> mediante sus crónicas del Encuentro Nacional de Jaraneros en Tlacotalpan, y su estudio sobre la construcción de estereotipos culturales mexicanos.
Guillermo Cházaro Lagos	GChL	SC	<b>SC:</b> Grupo <i>Siquisiri</i> y <i>Siquisiri AC</i> . Trabajo creativo (desde s a la fecha).	<i>Regional</i> cuenca del Papaloapan.
Francisco García Ranz	FGR	SC	<b>SC:</b> Grupos <i>Los Juiles</i> , promotor, estudioso de la cultura jarocho (desde s a la fecha).	<i>Regional, nacional</i> .
Juan Meléndez de la Cruz (n)	JMdIC	SC	<b>SC:</b> líder del grupo <i>Tactero</i> Promotor cultural (desde primeros s a la fecha).	<i>Regional</i> corredor industrial, ribera río Coatzacoalcos. Con programa radiofónico “Que resuene la tarima” cobertura sur Veracruz.
Armando Herrera Silva	AHS	SC/E	<b>SC:</b> grupo <i>Zacamandú</i> ( s). Independiente (desde ). <b>E:</b> Instit., de Cultura de San Luis Potosí a finales de los ; Dirección de Vinculación Regional CONACULTA (siglo I).	<i>Local, regional, nacional, internacional</i> .
Diego López Vergara (n)	DLV	SC	<b>SC:</b> Decimista, músico <i>Siquisiri, AC</i> (desde s a la fecha).	<i>Regional a internacional</i> . Cuenca del Papaloapan y giras al extranjero.
Honorio	HR	SC	<b>SC</b> músico de <i>Matanga</i> , promotor,	<i>Local, regional, trasnacional</i> .

El carácter trasnacional de su influencia indica que ha generado vínculos que se han hecho cotidianos con alguna comunidad fuera del país; en este caso con la comunidad chicana de California, EUA, donde fue uno de los promotores pineros del Encuentro de Jaraneros de California a principio del siglo I. Lo trasnacional aquí

Robledo (n)			pintor, escritor, ilustrador (desde s a la fecha). Co-fundador Encuentro de Jaraneros y Decimistas en California, EEUU (nuevo siglo).	
Alfredo Delgado Calderón (n) (i)	ADC	E	<b>E:</b> Unidad Regional Acayucan-DGCP (desde finales de s). Historiador del <i>Mj</i> .	<i>Subregiones</i> URA o región sur de Veracruz.
Eduardo Hernández Cortés	EHC	E/SC	<b>E:</b> Unidad Regional Acayucan-DGCP: - . Dirección de Vinculación Regional CONACULTA. <b>SC:</b> <i>El Manejo AC</i> (desde ).	<i>Subregiones</i> URA. Regiones culturales-Conaculta. Regional estado de <i>Marelas</i> .
Armando Chacha Ante	AchA	E	<b>E:</b> Dirección General de Culturas Populares: años . Dirección Centro Regional INAH-Veracruz ( ).	Mediante la DGCP, cobertura en <i>subregiones</i> URA. Incidencia en “región cultural olmeca” desde INAH- <i>Veracruz</i> .
Ana Zarina Palafox Fuentes	AZPF	SC	<b>SC:</b> Músico, promotora cultural, vinculante desde página Internet sobre música tradicional y popular mexicana (desde s a la fecha).	Influencia amplia mediante su página de Internet y su trabajo de documentación del son tradicional mexicano.
Héctor Luis Campos Ortiz	HLCO	SC	<b>SC.</b> Promotor, <i>Cultivadores del son AC</i> ( s a la fecha).	<i>Regional</i> (Los Tuxtlas).
Lorena Acosta	LA	E	<b>E:</b> Unidad Regional alapa/DGCP e IVEC, ( s a la fecha).	<i>Región centro Veracruz</i> , según UR ; estado de Veracruz desde IVEC.
Daniel López Romero	DLR	SC/E	<b>SC:</b> grupo <i>Hikuri</i> ; laudero, promotor, grabador de campo (desde s a la fecha).. <b>E:</b> Ayuntamiento Cosamaloapan, Ver.: - .	alapa, cuenca del Papaloapan, internacional (gira por California, EUA)
Rafael Figueroa Hernández (n)	RFH	SC/E	<b>SC:</b> proyecto <i>Comsuera</i> . Desde los . <b>E:</b> Radio Más (nuevo siglo).	<i>Local-regional</i> alapa, Tlacotalpan, Cuenca del Papaloapan; mediante R cobertura de todo Veracruz, y mediante Internet <i>espacio global</i> .
César Arias de la Canal	CAdlC	SC	<b>SC:</b> Mecenas del son (desde s).	En general, influye en el crecimiento del <i>Mj</i> ; en particular en ciertos proyectos societales de la <i>subregión</i> corredor industrial y de la ciudad de Veracruz.
Andrés Moreno Nájera (n)	AMN	SC	<b>SC:</b> Músico, promotor cultural. Director Casa cultura San Andrés Tuxtla (desde s; quizá desde antes).	<i>Región</i> de los Tuxtlas.
Ricardo Perry Guillén (n) (i)	RPG	SC/E	<b>SC:</b> grupos <i>Chuchumbé</i> , <i>Los Cqdlites</i> , Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho AC; <i>Son del Sur</i> ; Seminario-Campamento (de s a la fecha). <b>E:</b> Dirección de Extensión y Difusión Cultural del Ayto. Cosoleacaque: -	<i>Local, regional, internacional</i> : Corredor industrial, Jáltipan, Coatzacoalcos, Minatitlán, sierra de Sotepan. Espacio y dinámica local, regional y <i>transnacional</i> .

significa que las fronteras políticas y culturales han sido rebasadas por los proyectos culturales y las comunidades que los impulsan para conformar una dinámica cultural continua; en este caso la distancia y la geopolítica no han impedido el intercambio “normalizado” de bienes culturales varios: recursos, información, instrumentos, conocimientos, manifestaciones, prácticas, etcétera.

Juan Mariano Fernández Flores	JMFF	E	<b>E:</b> Instituto Nacional Indigenista-CCI-Acayucan/Coordinadora Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios (CDI) ( s).	<i>Región</i> s indígenas del sur de Veracruz.
Arturo Arradas Benítez (n)	A	SC/E	<b>SC:</b> promotor soneros de la ribera del Tesechoacán. <b>E:</b> ayuntamiento de Playa Vicente. ( - ).	<i>Regional</i> (ribera del Tesechoacán), <i>local</i> : Playa Vicente. Mediante giras impacto <i>nacional</i> .
Francisco Ramírez “Chicolín” (n)	FRCh	SC	<b>SC:</b> Promotor, grupo <i>Los Parientes de Playa Vicente</i> , asentado en DF (desde finales de s). <b>E:</b> vínculos con CONACULTA	<i>Nacional</i> : ciudad de México (Festival del ex convento de Culhuacán, Delegación Iztapalapa, DF); giras por el país.
José Antonio McGregor	JAMcG	E	<b>E:</b> Dirección Capacitación Cultural CONACULTA (nuevo siglo).	<i>Nacional-regional</i> .
Rubí Oseguera Rueda (n)	ROR	SC/E	<b>SC:</b> desde s: con <i>Chuchumbé</i> talleres, proyectos comunitarios, proyecto trasnacional <i>Cimarrón</i> , otros. <b>E:</b> UR (nuevo siglo), Subdirección de Vinculación Regional del CNCA (mediados primera década nuevo siglo).	<i>Local, regional, nacional, internacional</i> : corredor industrial, alapa, región cultural Sotavento; California y otros estados de EUA.
Liche Oseguera Rueda	LOR	SC	<b>SC:</b> grupo <i>Chuchumbé El Redicario</i> , promotor, proyectos comunitarios, proyecto <i>Cimarrón Aromas del son AC</i> ( s a la fecha).	<i>Local, regional e internacional</i> (giras).
Álvaro Alcántara (i)	AA	SC	<b>SC:</b> promotor, grupo <i>Chéjere</i> (nuevo siglo). <b>E:</b> investigador ( s a la fecha).	<i>Regional-nacional</i> (corredor industrial, alapa, DF).
Zenén Zeferino Huervo	ZZH	SC/E	<b>SC:</b> grupos <i>Chuchumbé Quemayama</i> , proyectos comunitarios, promotor (desde s a la fecha). <b>E:</b> Dirección de Extensión y Difusión Cultural Ayto. Cosoleacaque - . Radio Más. (de s a la fecha).	<i>Local-Regional</i> (Corredor industrial); <i>internacional</i> (giras al extranjero). Mediante R , cobertura estatal, mediante Internet: global.
Patricio Hidalgo elli	PH	SC/E	<b>SC:</b> <i>M</i> ; <i>Chuchumbé Quemayama</i> , promotor. <b>E:</b> IVEC (desde s a la fecha).	<i>Local, regional</i> (corredor industrial), <i>internacional</i> (giras).
Octavio Vega	OV	SC/E	<b>SC:</b> grupo <i>M</i> (desde s a la fecha). <b>E:</b> IVEC mediante <i>M</i> ( s).	<i>Regional, internacional</i> (giras).
Ramón Gutiérrez Hernández (n)	RGH	SC/E	<b>SC:</b> grupo <i>Son de Madera</i> , laudero, promotor, talleres, vínculo <i>Procreadores AC</i> (desde s a la fecha) <b>E:</b> IVEC; Radio Más.	<i>Local, regional, nacional, trasnacional</i> : los Tuxtlas, alapa, estado de Veracruz; México; California, EUA.
Laura Reboloso Cuellar	LRC	SC	<b>SC:</b> grupos <i>Son de Madera</i> , talleres, Centro Escolar alítico ( s a la fecha).	<i>Regional</i> : alapa.
Claudia ( exdf) Cao Romero	C C R	SC/E	<b>SC:</b> Grupo <i>Los Utrera</i> . <b>E:</b> Radio Más	<i>Región</i> los Tuxtlas, alapa, mediante Radio Más cobertura estatal y <i>global</i> mediante Internet.
Marco Amador (e)	MA	SC	<b>SC</b> Internacional: promotor, proyecto <i>Cimarrón A</i> partir del . <b>E:</b> Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización (proyecto puntual).	<i>Local</i> (Chacalapa), <i>Regional</i> (Zona alapa), <i>trasnacional</i> (vínculo Veracruz-California, EUA).
Octavio	ORK	SC	<b>SC:</b> Grupos <i>Son de Madera</i> y <i>Los Vega</i> ,	<i>Local-regional</i> : alapa, corredor

Rebolledo Kloques (e)			tallerista (desde s a la fecha). <b>E:</b> investigador Universidad Veracruzana (nuevo siglo).	industrial.
Leopoldo Novoa Matallana (e)	LNM	SC	<b>SC:</b> Músico de <i>Zacamandí</i> , <i>Chuchumbé</i> (desde s a la fecha).	<i>Regional</i> (Corredor industrial), <i>nacional</i> e <i>internacional</i> (giras).
Alec Dempster (e)	AD	SC	<b>SC</b> internacional: promotor, grabador de campo independiente. (nuevo siglo).	<i>Regional</i> (los Tuxtlas), <i>internacional</i> .
Adriana Cao Romero	ACR	SC	<b>SC:</b> músico de <i>Zacamandí</i> , <i>Chuhumbé</i>	México DF.
Florentino Cruz Martínez	FCM	E	<b>E:</b> Unidad Regional Acayucan/DGCP (distintos periodos, desde s).	<i>Subregiones</i> URA.
Horacio Tenorio	HT	SC/E	<b>SC:</b> empresa <i>Culturama</i> (nuevo siglo). <b>E:</b> UR (nuevo siglo).	<i>Local-regional</i> (alapa, eventos culturales).
María Esther Hernández Palacios	MEHP	E	<b>E:</b> Directora IVEC en dos periodos (parcialmente en los sexenios estatales Veracruz - , - ). Directora de Animación Cultural del CONACULTA. Siglo I (unos años de nuevo siglo).	<i>Regional</i> (Estado de Veracruz), <i>nacional</i> (Regiones culturales).
Fuente: elaboración propia.				

#### . COMPLEJIDAD Y DIVERSIDAD ENTRE LOS PROMOTORES N CLEO DE LA RED.

En general los promotores del son jarocho, nucleares o no, tanto los de principios de los años ochenta, como los de los años noventa, manifiestan una serie de puntos en común. Una de esas características es haber iniciado sus trayectorias culturales siendo jóvenes. La condición juvenil en los orígenes de su quehacer cultural la encontramos, entre otros, en societales como AGL, GGS, HR, DLV, JMdlC, ROR, DLR, A , y en estatales como GRR, AChA, ADC. Es de advertir que siendo jóvenes, ya fuera por medios societales o estatales, los promotores parecieran haber experimentado como parte de sus “proyectos de vida” (más los societales que los estatales, ya que éstos se han vinculado con desarrollo del son por razones institucionales) la gestión del son jarocho.

El hecho de que al principio de su acción recuperadora de las prácticas jarochoas, los miembros de la red fueran más bien creadores que promotores es otra de las afinidades de la mayoría de los miembros de la red (una de las pocas excepciones es ADC). En la constitución de estos actores aparecería primero un interés recreativo y/o estético, y luego la formación de una *conciencia cultural*, la construcción de un proyecto personal como social en torno al son. Así es que varios societales incursionaron en lo que hoy es el *MJ* (o incidieron en su creación conscientemente, como fue el caso de AGL y GGS) haciendo parte de algún grupo jaranero

mediante el que perseguían un fin estético; experiencia que al poco tiempo de iniciada los llevó de la búsqueda artística al compromiso con el desarrollo cultural.

Otra forma de pensar la razón que ha hecho transitar a los promotores de la búsqueda estética al compromiso cultural, es plantear que la propia situación del son jarocho durante los años setenta y ochenta exigía a quien se interesaba en él no sólo aprender a tocarlo, sino a realizar en torno suyo una tarea más amplia de rescate, fortalecimiento, promoción y difusión, tarea en la que debía gestionarse con instituciones oficiales el apoyo a la cultura; el son entonces aparecía como expresión cultural que requería revitalizarse de manera integral, dentro de su entorno histórico cultural: el fandango.

Aunque otro punto compartido por varios promotores núcleo es su formación universitaria, existe una diferencia intergeneracional entre los que emergen como promotores en los años ochenta y los surgidos o madurados en los noventa. Mientras los primeros intelectuales visibles los de la transición de los años setenta a los ochenta: AGL, GGS, RPM, otros pueden tenerse como de rango nacional por las entidades estatales en las que participaban o con las que se interrelacionaban (SEP, INAH, ISSSTE, UNAM), los posteriores (ADC, RPG, GGS, ROR, AA, otros) van a tener una calidad de promotores local-regionales por su incidencia directa a nivel de la región Sotavento, sus subregiones, municipios y comunidades.

El hecho de que los pioneros de la recuperación del son jarocho tengan un rango nacional y que la segunda generación lo sea de dimensión regional (y también nacional e incluso internacional), se asocia a la situación política o a la estructura de relaciones sociedad Estado vigente para cada generación; la estructura de oportunidades en la que emergen los promotores del son tendría que ver con la calidad (anti)democrática de las relaciones sociedad Estado corriente al momento de dicha emergencia; particularmente estaría en relación con el grado de descentralización del poder político gubernamental.

En este sentido, la estructura institucional de dichas relaciones en el campo cultural en los años anteriores a carecía de una visión democrática; la relación del Estado con la sociedad era vertical, pues era en aquél donde se concentraba decisión, diseño e implementación de las políticas públicas; por tanto la organización de la vida nacional imperante estaba centralizada, era de corte paternalista, corporativa, al cabo antidemocrática.

Tocó a la generación que emerge en los años noventa experimentar un tipo de intervención cultural asociada al proceso de democratización política que propugna la

participación ciudadana y la descentralización que primero fue equivalente a regionalización y luego municipalización de la administración pública. Los programas culturales y la relativa participación ciudadana en éstos, durante la lenta e incierta democratización en México, han sido puntales sobre los que emerge la segunda generación de promotores del son jarocho. Así es que el número de intelectuales orgánicos del son (por sus funciones organizativas y directivas), en las escalas local y regional, vivió un repunte, asociado a la democratización del ámbito cultural, en los pasados años noventa.

Desde entonces, conjuntamente con los de la generación anterior, los promotores de ambas generaciones operan a manera de red. La dinámica de ésta tiene lugar en el marco de los discursos de la diversidad cultural, el desarrollo cultural sustentable, la interculturalidad y las luchas por el reconocimiento de la diferencia (cultural anclada en condiciones como el género, la generación, lo étnico, lo ideológico, lo sociohistórico), todos temas connotados en el contexto del proceso de globalización neoliberal.

Uno de los puntos más sobresalientes de los promotores núcleo es el hecho de haber realizado, o realizar, su quehacer cultural en algunos momentos como societales y en otros como estatales. Esto es, el hecho de transitar por temporadas de una condición institucional a otra ciudadana. Estas posibilidades han redituado en concentración de relaciones, recursos y capacidades en esos promotores; ello a su vez ha concedido a su quehacer el carácter de actividad determinante para el devenir del *MJ*.

Los agentes institucionales que establecieron las primeras ISE alrededor de la revitalización del son primer puente entre agentes estatales federales y municipales con societales locales y regionales durante la transición de los años setenta a los ochenta, fueron Radio Educación y el Instituto Nacional de ellas Artes mediante la casa de cultura de Tlacotalpan (dirigida entonces por HAT); la participación societal en ese evento se compuso por jaraneros de la cuenca del Papaloapan. En éste concurso fundacional, posteriormente

---

En estos agentes se conjugan cualidades teóricas y prácticas: Investigan, estudian, publican sus reflexiones, tanto como organizan presentaciones, encuentros de jaraneros y fandangos, capacitan para el desarrollo cultural, vinculan a la sociedad y al Estado, realizan proyectos culturales centrados en el son, influyen en el devenir del son desde las posiciones societal como estatal; protagonizan las ISE alrededor del *MJ*.

E Andrés Alfonso, José Adatao Gutiérrez Castellanos, “El Tigre”, Rodrigo Gutiérrez Castellanos, Julián Cruz, Rutilo Parroquín, grupos *Tlacotalpan*, los *Tigres de la Costa*, entre otros grupos rurales y grupos porteños (Pascoe : ; GGS en Meléndez : s/p).



convertido en encuentro, se dice, también participó el gobierno del estado de Veracruz (Ramírez, ).

Por las mismas fechas se gesta una ISE de impulso societal local-regional-nacional, encabezada por GGS y el grupo *M*, quien al poco de haber surgido se integra a los programas culturales de instancias como SEP, Radio Educación y el ISSSTE. De esta interfaz derivan dos acciones centrales a favor de la revitalización del son: la organización de eventos jarocho (conciertos, fandangos) encomendados por la SEP y Radio Educación a GGS/*M*, y el vínculo (contratación) de *M* con la SEP para que el grupo participe en su programa cultural federal (efectuando giras artísticas donde *M* hace presentaciones fuera de las comunidades jarocho, inaugurando con ello el formato de grupos de son jarocho de escenario, o *son escénico*) presentándose en festivales culturales del sistema nacional de escuelas normales (Pascoe, : ; Meléndez, : s/p).

Siendo aún jóvenes los ochenta, GGS y *M* también van a dar pie a ISE locales. En conjunción con ayuntamientos, desarrollarán actividades de recuperación del son mediante el fandango en la región sotaventina. En esos primeros años su quehacer revitalizador se vio favorecido por el auge económico derivado del *boom* petrolero que logra filtrarse en la acción cultural institucional. Pero en , al sobrevenir la crisis económica y financiera nacional, la bonanza que había alcanzado a los programas culturales federales comenzará a menguar y con ellos el apoyo al son (Pascoe, ).

Entre las respuestas estatales a la crisis estructural del Estado mexicano, recrudescida en los primeros años ochenta, estará la implementación del gobierno por políticas públicas y la descentralización administrativa. sta, en el campo de la acción cultural oficial del estado de Veracruz, va a concretarse en con la creación del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC). Esto permitió a GGS, quien fue nombrado director del Departamento de Música Tradicional del nuevo Instituto, ampliar su visión y fortalecer su acción en el desarrollo del son jarocho; sobre todo, ello le permitió contar con recursos y apoyos institucionales para continuar, por la vía estatal, la revitalización cultural que había iniciado casi diez años atrás en la ciudad de México.

Otras ISE relevantes de la época las establece el quehacer regional de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) mediante su Unidad Regional Acayucan y la acción

---

Aunque no se esclarece la instancia, el sentido de su participación ni el personal que intervino entonces por parte de este agente.

cultural comunitaria del sur de Veracruz. Originalmente la Unidad se concentra en el desarrollo de las culturas populares de pueblos indígenas de la región (marcadamente en comunidades nahua y popoluca). Con ese objetivo la DGCP formó promotores culturales bilingües de distintas comunidades de Veracruz (incluso de Oaxaca y Tabasco), algunos de los cuales son desde entonces empleados de esa Dirección General adscritos a la URA. Por medio de ellos el Estado tendió un puente con la sociedad, pues éstos hicieron las veces de enlace entre aquél y los intereses comunitarios por recuperar, fortalecer y refuncionalizar los elementos culturales que se considerasen amenazados por el proceso modernizador de la época.

En la segunda mitad de los ochenta, la URA va a rebasar el enfoque étnico-comunitario original para pasar a atender desde entonces las expresiones populares mestizas y afro-mestizas de la región sur. Si bien esto le significó comenzar a ensanchar su cobertura institucional, será hasta los años noventa cuando el nuevo paradigma de la política cultural nacional (asociado al modelo participativo de administración pública incrustado en el CONACULTA, del que depende la DGCP) lleve a la Unidad a establecer relaciones democráticas con la sociedad. En su búsqueda de eficiencia y participación social en el desarrollo cultural, las políticas del sector van a cambiar las relaciones socioestatales verticales, hasta entonces existentes, por formas tenuemente participativas, pero al fin democráticas en la operación de las políticas culturales.

Ese contexto va a propiciar la forja de nuevos promotores culturales de la sociedad civil. Además, esa nueva generación de promotores locales-regionales, de los años noventa, tendrá relación directa con el Pacmyc. De hecho ha sido un interés original de ese Programa fortalecer agentes e iniciativas culturales locales. En la visión de onfil atalla, el Pacmyc materializaría la autogestión y el etnodesarrollo mediante la transferencia de recursos a los actores locales, es decir, a partir de dar apoyos directos a los impulsores de proyectos culturales municipales y comunitarios. En el sur de Veracruz, si bien la convocatoria del primer ciclo anual del Programa, , no tuvo mucho impacto, en los subsiguientes va adquirir cada vez más relevancia, hasta jugar un rol central en el acontecer del actual son jarocho en el sur de Veracruz.

---

Para una valoración reciente de este programa de formación de promotores indígenas para el programa de la URA, consultar Anguiano, .

Que en el caso de la región sur tuvo como procesos centrales, hacia principios del siglo , la construcción de vías de comunicación (tendido de vías de ferrocarril), hacia los años setenta la construcción de presas (Cerro de oro y sus consecuentes reasentamientos humanos) y la explotación petrolera.

Una figura nuclear del *Movimiento Jaranero* es Antonio García de León, quien ha estado presente en la movilización cultural jarocho desde la celebración del Primer Concurso Nacional de Jaraneros en 1965; inclusive ya en 1962, junto con Arcadio Hidalgo y los hermanos Noé y Benito González, había realizado grabaciones para el disco editado por el INAH en su serie *Testimonio Musical de México*, uno de cuyos números recupera sones de Veracruz. Ese documento se constituyó en referente para las nuevas generaciones de fandangueros que actualmente fraguan el *MJ*. En general, la influyente obra de AGL para el *MJ* ha definido un campo de conocimiento espacio, histórico y cultural (denominado Caribe afroandaluz) dentro del que ubica al son jarocho. Su trabajo académico e intelectual se acentúa en tanto actualmente orienta estudios y/o estudiosos (como ADC y AA) de lo jarocho. Su perfil dentro de la movilización cultural cubre actividades intelectuales, académicas, creativas y de promoción cultural.

Durante la primera mitad de los ochenta, aunque tímidamente, la red continuó creciendo. Del lado societal se sumará a la revitalización Juan Meléndez de la Cruz (JMdlC) y su grupo *Tactero* en Minatitlán y el corredor industrial dentro del que se localiza ese municipio. Con Meléndez arranca una nueva etapa de acción cultural en el sur de Veracruz (Meléndez, 1980). Como societal, intervino en la recuperación en 1978 de los fandangos en aquella ciudad el primero en honor a Arcadio Hidalgo. Y ya para 1982 participa en el rescate, tras décadas de no realizarse, de los festejos a la virgen de Candelaria en Minatitlán; esto último lo hace mediante ISE, esto es, en colaboración con URA, IVEC (al que pertenecía GGS), PEME y ayuntamientos (Meléndez, 1980: 10). A la par de haber promovido la organización de fandangos en el corredor industrial, JMdlC hacía la crónica del son jarocho en medios impresos locales y producía el programa radiofónico “Que resuene la tarima”.

---

En los sesenta se dio un fuerte impulso a la documentación de la música tradicional y/o popular de las regiones musicales del país. Esto se origina con el “Curso de Introducción al Folklore, patrocinado por el Seminario de Estudios Antropológicos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en 1962”. Este curso, dirigido a estudiantes de antropología y otros interesados, fue impartido por Vicente T. Mendoza, José Raúl Hellmer, Fernando Anaya Monroy, Gabriel Moedano Navarro, Jerónimo Aqueiro Foster, Arturo Arman e Irene Vázquez Valle. “destacados pioneros en el estudio del tema” (Muratalla, 1980: 10-11). Un producto de este seminario fue la serie discográfica *Testimonio Musical de México*, apoyado por el INAH, el cual dedicó un número al son jarocho. Hoy en día, es común escuchar dentro del *MJ* las referencias al trabajo etnomusicológico sobre el son jarocho realizado por Aqueiro Foster, Hellmer, Arman y Stanford. Este último asesoró la creación de un taller de jaranas en la URA hacia 1965-66; Stanford, junto con Irene Vázquez, hicieron parte del jurado del *Segundo Concurso Nacional del Jaranero* de Tlacotalpan en 1966. Por otra parte, la presencia de Arcadio Hidalgo emblemático jaranero del *MJ* a fines de la década de los setenta en espacios culturales de la ciudad de México se debió a uno de esos etnomusicólogos “pioneros”: José Raúl Hellmer (Pascoe, 1980: 10).

A la mitad de los ochenta, el grupo *Siquisiri* se incorpora a la revitalización; sus integrantes, centralmente promueven la música jarocho en/de la cuenca del Papaloapan, región donde ocurre la principal festividad del *MJ*: la celebración a la virgen de la Candelaria de Tlacotalpan. A partir de [redacted], miembros del grupo (como GChL y DLV) desde Cosamaloapan difunden el son jarocho en la región del Papaloapan mediante el programa radiofónico “Viva la cuenca”. El grupo (hoy asociación civil) es además organizador desde ese tiempo del Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan (Jiménez, [redacted]), ciudad declarada patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO en [redacted].

También hacia la segunda mitad de los años ochenta, y hasta hoy, en la ciudad de alapa el cosamaloapense Daniel López Romero (DLR) y su grupo *Hikuri* promueven el son jarocho y el fandango; además ellos recuperan, investigan y documentan variantes local-regionales de esta música; inclusive crean nuevos sones jarochos. El desempeño de DLR dentro del *Movimiento* ha sido básicamente independiente, societal; sin embargo entre [redacted] y [redacted] promovió el son y el fandango dentro de la administración municipal de Cosamaloapan. Para los lugareños, esa acción representó haberse religado con tradiciones caídas en desuso desde décadas atrás (entrevista DLR, [redacted]).

Recientemente Honorio Robledo (HR) ha expresado pertenecer a la primera generación de jaraneros, pues señala que hacia los primeros años ochenta se encontraba tocando y componiendo son jarocho en la misma ciudad de alapa. Además, HR ha sido pieza clave para la celebración en el estado de California, EEUU, del Encuentro de Jaraneros de Los Ángeles. En HR y DLR/*Hikuri* tenemos a precursores del son jarocho tradicional, o sea del estilo que impulsa el *Movimiento Jarocho* en la capital del estado de Veracruz. Ciudad donde el son jarocho estereotipado, como ocurre en general, antecede a aquél.

Con el surgimiento del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) [redacted] primera dependencia en Veracruz expresamente ordenadora de una política cultural en la entidad

---

Esta apreciación la hizo pública en el foro virtual *Yahoomigos* del son jarocho durante el mes de junio de [redacted].

Aunque el proyecto original de Ida Rodríguez Prampolini- creadora del proyecto y primera directora del IVEC- era fundar una casa de cultura en la ciudad de Veracruz, finalmente con el apoyo del gobernador Fernando Gutiérrez Harinos se crea el Instituto en [redacted] (García y Guadarrama [redacted]: [redacted]).

Hasta antes de éste, la Universidad Veracruzana y el gobierno del estado de Veracruz eran las entidades estatales más importantes en cuanto a difusión y promoción cultural. Como también ya se dijo, a nivel regional la URA-DGCP ha estado presente desde un decenio antes que el IVEC, en el sur del estado. El Instituto sin embargo, va a ser la primera institución en orientarse específicamente a desarrollar la política cultural de la entidad.

hacia finales de los años ochenta ( ), se vino a fortalecer el proceso de recuperación del son en el estado. A partir de ese momento, desde la dirección del Departamento de Música Tradicional del Instituto asignada a GGS, se priorizó el fortalecimiento del son jarocho (Meléndez, ; entrevista GGS ). En esto fue decisivo el quehacer de RGH, PH , OV, a la sazón músicos de *M* incorporados al IVEC.

Para el IVEC fue medular crear un circuito de casas de cultura en el estado de Veracruz mediante las que se impulsaría el desarrollo cultural local. Las casas que entonces se crearon fueron registradas legalmente como asociaciones civiles y dirigidas por patronatos responsables de asegurar su viabilidad. Para ello el Instituto echó mano de las contadas casas de cultura preexistentes a su creación, las cuales no rebasan la cantidad de cinco en todo el estado (García y Guadarrama, ). Aquí lo relevante es que la figura de asociación civil en torno al desarrollo cultural fue una iniciativa estatal (específicamente del “primer” IVEC) que se corresponde con la descentralización de la administración pública federal y el surgimiento de relaciones democráticas sociedad-Estado.

De algún modo, mediante ése programa se intentó trasladar cierto grado de responsabilidad estatal en materia de política cultural a la sociedad y de colocar en la base local, de organizaciones y comunidades, el propio desarrollo cultural. Mientras el IVEC coordinaría el sistema de casas de cultura, los patronatos formados por ciudadanos administrarían éstas.

La centralidad que ha tenido el son y el fandango (entre otras expresiones) dentro de las casas de cultura del sur de Veracruz ha llegado a un punto tal, que varios grupos actuales de son jarocho se formaron en los talleres impartidos en esos espacios. Estas casas por su parte han intentado responder a la pluralidad cultural mediante el diseño de agendas que reflejen la particularidad cultural de las comunidades. Desde la creación del IVEC, se procura que las casas de cultura sean creadas por interés comunitario y con participación de la ciudadanía, no sólo por disposición del Estado; esas casas no se vincularían con el IN A sino con el IVEC. El circuito de casas de cultura incidió en el crecimiento del son jarocho, pero también generó para algunos de sus directores aquellos cuya obra se ha hecho socialmente relevante una

---

Las casas de cultura han sido también campos de disputa entre dos concepciones de lo que éstas deberían priorizar, esto es, entre lo que sería una acción reivindicadora de la cultura y la historia popular y tradicional y lo que serían meras actividades manuales y folclóricas. Para las instituciones culturales del Estado para sus representantes, entre los que hay formados universitariamente en las ciencias sociales queda claro que las casas deben centrarse en rescatar, promover y difundir las prácticas tradicionales y populares comunitarias. Ello significa una concepción opuesta y rechazante a las actividades manuales y las expresiones folclorizadas de la tradición. Hoy esta apreciación suele ser compartida por los patronatos promotores de esas casas (ver CONACULTA ).

presencia social dentro de los ambientes sociocultural y político inmediato. La promoción del son (y de la cultura popular en general) también ha sido base de carreras políticas.

Es de acentuar que en la región, el asociacionismo civil en el campo de la cultura irrumpe en la segunda mitad de los años ochenta y se visibiliza durante los noventa. En la constitución de este modelo societal de promoción cultural, el IVEC participó gestionando, capacitando y asesorando las propuestas ciudadanas que optaron por formalizar sus proyectos en asociaciones civiles, centralmente para crear el sistema de casas de cultura.

La característica de la asociación civil es que confiere personalidad jurídica a proyectos societales autónomos, mediante esta figura legal, promotores y creadores pueden establecer relaciones formales con autoridades y otras organizaciones públicas y/o privadas para la gestión de recursos en favor de la cultura jarocho en las esferas política, social y económica.

Desde del decenio de los noventa, promotores núcleo de la red han constituido asociaciones civiles culturales, incluso a veces han hecho uso de esa figura sin haberse formalizado legalmente como tales; pero formalizados o no, han gestionado proyectos de base societal e interactuado con instituciones culturales oficiales. Además de las asociaciones civiles de sello cultural que se han extendido por el sur de Veracruz, con el fin expreso de constituir casas de cultura, también hay proyectos societales de revitalización del son jarocho que han asumido ese formato. Algunas de esas asociaciones culturales han desaparecido, pero otras nuevas se han formado.

Entre las asociaciones más sobresalientes surgidas en el *MJ* podemos mencionar a *Siquisiri AC*, con incidencia en cuenca del Papaloapan; *Mono lanco AC*, con presencia regional, nacional e internacional; *CaSón AC*, cuya área de influencia es la ciudad de

---

También en los reportes elaborados por la URA en esa década, observamos la presencia de asociaciones civiles de corte cultural. En particular, en el Engargolado , la “Memoria de actividades - ” de la Unidad Regional Acayucan-DGCP, elaborado por ADC, se enlistan actividades realizadas por la URA en relación a diferentes áreas de la cultura popular; en éstas es sobresaliente, por el número y por los agentes que intervienen, la centralidad del son jarocho. De las actividades específicas en relación al son realizadas entre y (incluidos el primer encuentro de jaraneros de San Pedro Soteapan: de marzo de y el fandango con motivo de las fiestas de la Candelaria en Minatitlán, mismo año), en se menciona explícitamente la participación de ayuntamientos; en de casas de cultura; en entidades estatales como el INI, la UV, PEME , etcétera; en agentes del mercado: uniones ganaderas, de comerciantes, radiodifusoras, etcétera; en autoridades locales del tipo agencia municipal, comisariado ejidal; en mayordomías; en asociaciones civiles específicamente grupos de son (*M* , *Cultivadores del son*) y en se menciona a comités de organización, los cuales suelen constituirse con representantes de las esferas social, política y económica. Ver Anexo .

Actual organizadora del *Encuentro*

Durante algún tiempo promotor de fandangos, talleres, campamentos culturales, festivales (fue dirigida por GGS).

Cuyo eje es la promoción del son y el fandango (dirigida por GGS).

Veracruz; *Cultivadores del Son AC*, en la región de los Tuxtlas; *Chuchumbé AC*, cuyo influjo se dio en los ámbitos regional (corredor industrial y sierra de Santa Martha), nacional e internacional; *CIDSJ-Los Cojditas AC*, de presencia regional (corredor industrial, sierra de Santa Martha), nacional e internacional; *Procreadores AC*, con incidencia regional (alapa); *Aromas del son AC*, con presencia regional (sur de Veracruz). Desde años atrás, figuras notables de la comunidad jaranera (AGL, GGS, GRR, entre otros) han propuesto, sin lograrlo, constituir la asociación *Amigos del son jarocho AC*, por medio de la cual participarían en la organización del Encuentro Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan.

Como se dijo, algunas de éstas al desaparecer han dado lugar a la conformación de nuevas asociaciones; es el caso de *Mono lanco AC*, cuyo director (GGS) formó en la Casa de la Música Popular Veracruzana: *CaSón AC*; o *Chuchumbé AC*, cuyo director o representante (RPG) formará más tarde y luego de su paso por la Dirección de Extensión y Difusión Cultural de la administración - del gobierno municipal de Cosoleacaque el Centro de Investigación y Documentación de Son Jarocho-*Los Cojditas AC*. También hay casos de “asociaciones” cuya vida fue efímera, pero sin embargo realizaron trabajo en torno al son; un ejemplo de esto fue *Fandango del Siglo AC* de Coatzacoalcos, proyecto donde se reunieron promotores-núcleo: RPG, ROR (además del Dr. Moisés Alor).

El que haya grupos o proyectos culturales que se presentan como asociación civil que en realidad no han formalizado tal condición, no anula el hecho de que se trata de impulsos ciudadanos que tienen resultados concretos en la promoción cultural de la *jaroquidad* a partir de manejarse bajo la figura de asociación civil; además se ha tratado de proyectos que llegan a

---

Se trata de un grupo de son que es a la vez asociación civil (su responsable es HLCO).

Hoy desaparecido; en él que se reunieron RPG, LOR, PH , ZZH, LNM, ROR.

Su director, RPG, encabeza un proyecto cultural con varios frentes: edición de la revista *Son del Sur*, impartición de talleres, realización del campamento-seminario de aprendizaje del son, del festival musical de Jáltipan, estudio y documentación del son, dirección de *Los Cojditas*, recuperación ecológica en el rancho *Luna Negra* de Tacamichapan, Jáltipan.

Con asiento en alapa, Procreadores AC ha sido pieza importante en la promoción del son en esta ciudad. En este sentido, sobresale la colaboración de RGH con esa asociación.

De reciente creación, entidad que participa en organización del Festival Internacional del Mar .

Si bien esta nunca llegó a formalizarse, su objetivo sería intervenir en la organización del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan; según expusieron recientemente GGS y GRR en la mesa de evaluación del *MJ* a veintiocho años de su existencia, celebrada en el marco de la presentación de productos culturales organizado por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, el IVEC y la casa de cultura *Agustín Lara* de Tlacotalpan el de febrero de en Tlacotalpan, Veracruz. En este proyecto participarían personas notables del *MJ* como AGL y los mencionados.

Las comillas aquí, indican que no se trata de asociaciones civiles legalmente constituidas, sino del uso de la figura AC mediante la que los proyectos culturales se manejan socialmente.

Mecenas del son jarocho y de la difusión cultural en el sur de Veracruz.

interrelacionarse con autoridades o instancias estatales de los niveles municipal y estatal (del estado de Veracruz). Lo relevante en esas “asociaciones” es su incidencia en el desarrollo cultural.

En esos años noventa, además del quehacer de la URA, el INI y el IVEC en torno al son y el fandango, a veces como societales y otras como estatales, en el corredor industrial, la sierra de Santa Martha y Los Llanos resultó fundamental la labor de RPG, ROR, LOR, ZZH, *Chuchumbé Los Cojodites*, de *Cultivadores del son* en la región de los Tuxtlas, y de A en la zona de Playa Vicente y la ribera del río Tesechoacán. Estos promotores, como hemos visto, encontraron condiciones estructurales (políticas, institucionales, económicas) que les permitieron consolidar su participación en el *MJ*. Aunque ellos iniciaron su intervención en el sur de Veracruz, muy pronto expandieron el son por distintos rumbos (algunos incluso lo hicieron por el extranjero).

También en esa década, la acción cultural socioestatal encontró en la celebración de grandes festivales culturales un estímulo considerable. Hoy en éstos muestrarios de la diversidad cultural, el son jarocho es una de las expresiones más representativas del sur de la entidad. Durante ese periodo, el Festival Internacional Afrocaribeño vino a ser un espacio esencial para el reconocimiento de la tercera raíz cultural del país (conceptuada como afromestiza o afromexicana); en esos eventos, el son jarocho ha sido una expresión vigente y, para algunos, elemento que prueba la raíz africana de la cultura jarocho de Veracruz.

En la multiplicación de las ISE, la ampliación de la red y de los espacios del *MJ* de ese tiempo, FRCh y su grupo *Los Parientes*, de Playa Vicente, Veracruz, componen un núcleo más de la red que promueve el son y el fandango en la ciudad de México. Debe decirse que en esta ciudad, durante la primera mitad de la década, un apoyo estatal para el son lo representó el quehacer de Cristina Payán como directora del Museo Nacional de Culturas Populares. Se debe a esa ISE (MNCP/INAH/Payán/”comunidad” jarocho) la presencia de grupos jarochos en foros culturales de la capital del país, así como el origen del Festival Cultural de Culhuacán centrado en el son jarocho evento que en cumple años.

A mediados de los noventa, la migración de algunos jóvenes originarios del Sotavento (conocedores de alguna variante regional del son jarocho) hacia alapa, va a tener como

---

Este festival, teórica, académica y prácticamente encuentra un impulso en la corriente llamada la tercera raíz que llegó a convertirse en política cultural durante los noventa. Mediante el festival se insertó “oficialmente” a Veracruz dentro de la región cultural del caribe. De hecho previo al *Festival Afrocaribeño* tuvo lugar el festival *Veracruz también es Caribe*



consecuencia el asentamiento del son jarocho y el fandango en esta ciudad. Esta ha sido otra importante rama de ampliación geográfica del *MJ*. En la capital veracruzana, en los ochenta, se avicina DLR/*Hikuri*, y en los noventa ROR, RGH, y LRC/*Son de Madera*, AA. Algunos de ellos, sin dejar de realizar una promoción independiente, van a irse ubicando, por razones varias (tener empleo, continuar su formación profesional y/o su interés por la promoción cultural) y durante periodos cortos, en instituciones culturales como la UR -DGCP, DVR-CONACULTA y en programas culturales de ayuntamientos.

El trabajo de RGH en el espacio cultural Patio Muñoz, antes estatal (UR ) y hoy cedido en comodato a *Procreadores AC*, ha sido determinante en el asentamiento de la cultura jarocho en alapa. En el Patio se han impartido talleres de son, de jarana, de laudería y zapateado por parte de RGH, ROR, LRC; y se han celebrado encuentros de jaraneros y fandangos frecuentes por lo menos desde mediados de los noventa. El Patio Muñoz es el lugar donde el grupo *Son de Madera* ha realizado principalmente su trabajo de promoción del son jarocho en la capital veracruzana.

También en alapa, el trabajo de LRC en una escuela secundaria (Centro Escolar alitic) desde finales de los noventa y hasta el presente, ha incrementado visiblemente las generaciones de jóvenes fandangueros. Luego de más de diez años de promoción del son y el fandango por parte de DLR/*Hikuri*, RGH/LRC/*SdM*, *Procreadores AC*, y en su momento ROR y AA, el son ha tomado asiento en la ciudad (además del importante trabajo de promoción de ellos, un evento que ha incidido en el asentamiento del son en la ciudad es la influencia cultural irradiada por el Encuentro Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan, adonde cientos de xalapeños se dan cita desde los años ochenta).

Otro promotor núcleo también ubicado en alapa, imprescindible en la historia que contamos, es Rafael Figueroa Hernández (RFH), cuyo proyecto alrededor del son no se refiere tanto a la transmisión y conservación tradicional (cara a cara) de esta práctica popular mediante talleres, la labor que Figueroa realiza con el son, al menos desde los años noventa, se orienta a la documentación, grabación y hoy también a su difusión radiofónica mediante el programa “Encuentro de jaraneros” transmitido en la radio gubernamental: Radio Más ; recientemente (nuevo siglo), RFH ha generado vías de diálogo entre la comunidad fandanguera por medio del espacio virtual *Yahoomigos del son jarocho* de Internet.

Hasta aquí es palpable que durante los años noventa, de manera conjunta el CONACULTA, el IVEC, la URA-DGCP y algunos gobiernos municipales vinculados todos

con/por el Pacmyc, y algunos otros programas como los Fonca nacional y estatal han sido las entidades principales que configuran al agente estatal en las ISE que alientan al *Movimiento Jaranero*. Fue en esa década que la red socioestatal de promotores comienza a verse, si no como algo homogéneo y menos aún institucionalizado, al menos sí como una de las formas sobresalientes adquiridas por las ISE de la revitalización.

A lo largo de los últimos tres sexenios (de 1988 a 2000) el *MJ* ha tenido lugar en el marco de políticas que reflejan dos procesos amplios que forman parte de la democratización en México: la *descentralización* y la *municipalización* de la administración pública. En el subsector cultura, el primero se caracterizó por la emergencia en los años ochenta de instituciones de cultura en las entidades federativas, que en el caso de Veracruz correspondió a la creación mediante la ley del IVEC.

El segundo proceso en el campo de la cultura lo representa la implementación del Pacmyc desde 1992; programa cuyo objetivo general ha sido fortalecer la autogestión para el desarrollo cultural municipal y comunitario. La relación entre el Pacmyc y el *MJ* constituye un caso exitoso de las políticas culturales contemporáneas. La municipalización, aún tímida pero ya visible, avanza en el sexenio 1995-2000 cuando la federación constituye los Fondos Municipales mediante los que procura descentralizar los procesos culturales de ese nivel de gobierno. En el ámbito local veracruzano, entre el fin de los años ochenta y principios de los noventa, encontramos ayuntamientos que se distinguen por el apoyo dado a la cultura local. La revitalización del son que pasa por los municipios en ese tiempo nos ofrece casos sobresalientes de acción cultural. Puesto que el gobierno municipal es el primer agente estatal al cual se acerca el ciudadano para gestionar sus intereses, es también espacio de múltiples y particulares interfaces socioestatales.

## **. RASGOS DE UNA EXPERIENCIA LIMITADA DE MUNICIPALIZACIÓN DEL DESARROLLO CULTURAL.**

---

Desde luego, existen otros programas en los que el son tiene presencia continua (Festivales culturales tipo Afrocaribeño, Cervantino, Zacatecas; Ferias del libro, etcétera); pero el trabajo de base (transmisión de los “cánones” de la tradición fandanguera mediante talleres centralmente lo realizan las instancias señaladas.

Este programa, que se forma “con recursos del CONACULTA, de los gobiernos estatales y de los municipios, y la integración de sus Consejos Ciudadanos, tiene como propósito incorporar en las decisiones sobre cultura a los tres órdenes de gobierno y además, por primera vez de esta manera organizada, a la sociedad”. El gobierno federal preveía que de los 200 municipios que integran el país, “para el 2000 se habrán constituido estos fondos y consejos en 100, donde se concentra más del 50 por ciento de la población” (CONACULTA : ).

El proceso de descentralización cultural en Veracruz (lo que en cierta forma puede entenderse como la transferencia del poder y la autoridad en materia cultural del gobierno federal al estatal), materializado con la creación del IVEC ( ), inicia un año antes de la creación de la dependencia que encarna la modernización de la política cultural federal, el CONACULTA ( ). Desde el origen de ambas dependencias, y en el marco del crecimiento del *MJ*, han sido comunes las relaciones interinstitucionales, lo mismo que los vínculos de ambas con la URA-DGCP. La municipalización cultural (vía Pacmyc) de los años noventa coincide con la democratización del sistema electoral que a nivel nacional permitió que partidos políticos de oposición (al PRI) gobernaran a nivel municipal.

La transformación del juego político y de la representación partidista en el gobierno tuvo eco en el ámbito del desarrollo cultural local. Un caso paradigmático en ese contexto lo constituye el ayuntamiento de Cosoleacaque, Veracruz, en el periodo - . Durante esa experiencia política, sensible a las demandas ciudadanas (lo cual explica que haya sido posible la presencia de un candidato y un partido opositor en la presidencia municipal), el son jarocho va a tener un impulso que hasta hoy continúa dando resultados exitosos, si bien por fuera del auspicio del gobierno municipal.

Lo anterior fue posible gracias a que Darío Aburto Perdomo, presidente municipal de aquel ayuntamiento, abanderado por el PRD, y quien llevaba décadas realizando trabajo de base de organización comunitaria en el sur del estado primero como cura jesuita y luego mediante una asociación civil, creó y asignó la Dirección de Extensión y Difusión Cultural (DEDC) de esa administración a Ricardo Perry Guillén, uno de los núcleos de la red de promotores culturales en el sur de Veracruz, particularmente de la subregión corredor industrial (Entrevista con RPG).

Darío Aburto y RPG, compañeros de viejas luchas políticas, militantes que durante los años setenta y ochenta compartieron visiones afines sobre la organización comunitaria para la defensa de derechos políticos, fundadores del Partido Comunista Mexicano (PCM) en Minatitlán, volverán a trabajar juntos cuando el primero llega a la presidencia municipal de Cosoleacaque; sólo que ahora lo harán desde posiciones nuevas para ambos, esto es, desde el Estado (como *el* Estado en su orden municipal), ya no como opositores políticos al régimen autoritario que combatieron. Fue en ese gobierno local que se fortalece el proyecto cultural que RPG y los entonces miembros del grupo *Chuchumbé* (cuyos integrantes fueron/son destacados promotores del son jarocho dentro y fuera del Sotavento) tenían alrededor del son jarocho.

Si bien el proyecto de desarrollo cultural “Difusión y recuperación de la cultura del pueblo”, dirigido por RPG desde la DEDC, durante el trienio - del ayuntamiento de Cosoleacaque, incluyó rubros como las artesanías y la recuperación de la memoria histórica, entre otros, el de son jarocho fue el proyecto más relevante de ese periodo de gobierno.

El proyecto encabezado por la Dirección, sin embargo, había nacido con su tiempo de vida marcado: el trienio - . Con la conclusión del gobierno de Aburto Perdomo termina también el proyecto cultural *dentro* del ayuntamiento. Pero ello no significó el fin de la gestión del son y otras expresiones populares por parte de RPG, ya que éste continuó su interés cultural desde la base societal. Luego de algunos años de dificultades, mediante ISE con la URA y el IVEC (en las que los proyectos reciben apoyos, estímulos o becas del Pacmyc y el Fonca), RPG volverá a estabilizar su proyecto, el que incluso ampliará.

Hoy RPG es un promotor no estatal (pero dentro de ISE) con varias líneas de acción cultural en el sur de Veracruz las cuales, además de la capacidad de promoción/vinculación de dicho promotor, son posibles gracias a interrelaciones (de gestión de recursos) con la URA, el IVEC y el CONACULTA. En la actualidad Ricardo Perry coordina la revista *Son del Sur* (aparecida en ), es representante artístico del grupo *Los Cojdites* formado en los talleres de cultura popular de Cosoleacaque durante su gestión en la DEDC , organiza durante el nuevo siglo el seminario-campamento sobre son jarocho que anualmente se celebra en el rancho Luna Negra de la isla Tacamichapan, municipio de Jáltipan, Veracruz; organiza el Festival Musical de Jáltipan que tiene ya años de celebrarse; dirige el proyecto de recuperación ecológica del rancho Luna Negra; crea y dirige desde el CIDSJ-*Los Cojdites AC* en Jáltipan.

En el presente, el comandado por Ricardo Perry es un caso de iniciativa cultural societal (aunque originalmente fuera estatal, lo que le habría reportado la creación e incremento de capitales valiosos en el campo cultural del que hoy hace parte) que ha logrado ser un proyecto continuo capaz de crear ISE en las que incluso la sociedad convoca al Estado . La calidad de promotor núcleo de Perry, ciertamente tiene que ver con los distintos capitales

---

El seminario-campamento sobre son jarocho y cultura popular del sur de Veracruz organizado por el CIDSJ, AC, que dirige Ricardo Perry, éste convoca, además de diferentes promotores-creadores núcleo (GGs, RGH, LOR, JMdlC ) para realizar talleres, la participación de autoridades culturales para ofrecer conferencias y pláticas sobre expresiones populares de la región, y guiar recorridos culturales, tanto de la URA como ADC o FCM como del IVEC MEHP y el CONACULTA como EHC o Amparo Sevilla .

producidos a lo largo de su trayectoria política, los que ahora le rinden frutos en su trayecto profesional.

#### **. LA RED DE PROMOTORES DEL SON Y EL FANDANGO Y LOS ESPACIOS DEL *MJ*.**

Lo hasta aquí dicho nos lleva a subrayar la correspondencia entre las interfaces socioestatales, el crecimiento de la red de promotores y la dimensión espacial del *MJ*. Es posible relacionar promotores con subregiones donde el son jarocho está siendo recuperado; por ejemplo, JMdlC, ROR, LOR, PH , ZZH, RPG/DEDC-AC, *Tacten*, *Chuchumbé*, *Los Cojdlites*, han sido clave para la revitalización de son y fandango en el corredor industrial, la sierra de Santa Martha y Los Llanos; A lo ha sido en la región de Playa Vicente y la ribera del río Tesechoacán. Desde el lado estatal, el quehacer de ADC/URA-DGCP, EHC/URA-DGCP-DVR y JMFF/INI-CDI constituye un apoyo continuo en la cultura popular del sur de Veracruz en general y del son jarocho en particular, concretamente en las subregiones definidas con el objetivo de realizar su intervención en la cultura por la URA, pero también en la difusión de éste, por vías institucionales, en todo el país. La labor de ellos ha impactado espacios del Sotavento no veracruzano donde el son también es expresión histórica comunitaria: Oaxaca (Tuxtepec, istmo de Tehuantepec, otros) y Tabasco (Huimanguillo, Cárdenas).

Desde las ISE puede obtenerse una idea global de las diferentes escalas de impacto de la acción revitalizadora (local, regional, nacional; o municipal, estatal, federal, y sus posibles combinaciones). En la ISE federal-municipal en el caso del Primer Concurso Nacional de Jaraneros, el Estado fue representado por el IN A, Radio Educación (con sus promotores FO y GRR) y la Casa de Cultura de Tlacotalpan (con su director HAT), mientras que los societales fueron grupos y músicos jaraneros locales. Aunque se trató de una ISE impulsada por la federación y tuvo resolución municipal (en un contexto político autoritario), por lo significativo que resultó el Concurso para la comunidad fandanguera, uno de sus impactos sustantivos fue local-regional (aunque tuvo alcance nacional si vemos que el evento se transmitió por Radio Educación).

Una ISE de alcance nacional fue la que materializó el vínculo entre GGS/*M* y los programas culturales federales de la SEP, el ISSSTE o Radio Educación de finales del decenio de los setenta y primeros años ochenta; acción que no buscó un impacto local. El carácter estatal en esta ISE, que marcará el posterior desarrollo cultural de la región Sotavento y el

vínculo socioestatal de los últimos treinta años, se aprecia en los objetivos institucionales detrás del impulso cultural: el surgimiento del son jarocho escénico, la inclusión del son “tradicional” en festivales y giras artísticas del circuito cultural estatal de la república, la difusión de las culturas populares y tradicionales.

Una ISE local-regional o municipal-estatal (aquí estatal refiere al estado de Veracruz) de los años noventa, en el marco de indicios de una política de participación, en la que el Pacmyc jugó un papel importante, la representa el grupo *Chuchumbé* (ZZH, PH, LOR, RPG) y sus vínculos con la URA-DGCP (EHC, ADC) o con el IVEC; ésta ISE alcanza el rango federal al relacionarse con instituciones como el MNCP o el CONACULTA.

Un caso donde de la condición societal de promoción cultural pasa a la estatal para formar ISE de tipo federal-estatal-municipal lo representa la trayectoria de Rubí Oseguera Rueda (ROR), quien durante la década de los noventa es societal con *Chuchumbé* o *Chuchumbé AC* (según aparece en el directorio de la revista *Son del Sur*) o como independiente, periodo durante el cual su trabajo tiene un impacto local-regional: Minatitlán, Coatzacoalcos, o alapa y las regiones corredor industrial y sierra de Santa Martha. Luego, en el nuevo siglo y durante corto tiempo, hace trabajo cultural ubicada como estatal desde la URA-DGCP; enseguida su desempeño dentro del son tendrá rango federal cuando labore en la DVR-CONACULTA, institución creada durante el sexenio 2000-2006 mediante el cual se interviene estatalmente *regiones culturales* (Sotavento, Huasteca, Yoreme, Istmo, Usumacinta, Tierra Caliente) delimitadas institucionalmente para articular la política cultural correspondiente (de la cual destacan la celebración de festivales culturales dedicados al impulso de la diversidad cultural de esas regiones).

En ROR encontramos una promotora que ha participado sustantivamente en ISE de carácter trasnacional (no es la única, pues también GGS, RGH, HR, M, SdM, *Siquisiri*, entre otros tienen esa experiencia). Una participación importante en este sentido la realizó como integrante del proyecto *Cimarrón* apoyado por la comunidad chicana de California, Estados Unidos el cual trabajó proyectos culturales comunitarios en la población de Chacalapa, municipio de Chinameca, Veracruz, cercano al corredor industrial.

---

Recuerda Pascoe (2000: 10) que ya en 1980, la representante de *Mono Lanza*, Patricia Dering, consiguió con el secretario de Educación Pública, Fernando Solana, una invitación para que el grupo le acompañase a la celebración del Grito de Independencia en Los Ángeles, California.

En el caso de promotores estatales federales que han intervenido en el *MJ* es sobresaliente el trabajo de EHC (primero URA-DGCP, luego DVR-CONACULTA), AHS (DGVR-CONACULTA), JAMcG (DGVR-CONACULTA), AChA (DGCP), Amparo Sevilla (DRV-CONACULTA); todos ellos han establecido en algún momento interrelaciones con proyectos que en torno al son jarocho y al fandango han encabezado GGS, RPG, A , AMN, M , *Chuchumbé*, entre otros, así como con proyectos culturales del nivel municipal, estatal y/o federal.

Por las instituciones de los tres órdenes de gobierno que frecuentemente han establecido interfaces con representantes de la comunidad jaranera local y regional, también podemos tener una idea del impacto espacial de las ISE: SEP-Radio Educación (FO, GRR), INI-CCI-Acayucan (JMFF), DGCP-URA (EHC, ADC, AChA), CONACULTA-DGVR (AHS, JAMcG, Amparo Sevilla), UV, IVEC (GGS, RGH, PH ) y distintos ayuntamientos. De los societales participantes en esas ISE sobresalen M , *Chuchumbé*, *Los Parientes*, *Los Cjdlites*, *CIDSJ AC*, *Cultivadores del son AC*, *CaSón AC*, *Procreadores AC*, *Siquisirí AC*; GGS, JMdlC, RPG, A , ROR, DLR, AMN, entre otros.

A pesar de los vínculos notorios entre la sociedad (fandanguera) y el Estado dentro de las políticas culturales, los temas (pendientes) sobre la profundización de la construcción democrática en el subsector cultura siguen siendo el de la ampliación de la participación y el de la representatividad ciudadana en dichas relaciones. Se trataría de que las políticas, además de cumplir con la rendición de cuentas, el control de los gobiernos y la transparencia, garanticen democráticamente la diversidad cultural.

En el cuadro de abajo se ordenan, por tiempos y espacios institucionales, relaciones socioestatales protagonizadas por algunos promotores importantes del *MJ*. El número de casos presentados en el cuadro alcanza a mostrar la complejidad que encarna el desarrollo del *Movimiento Jaranero* y/o la revitalización del son jarocho. Quizá la mayor complejidad que nos devela el concentrado sea que hay promotores que llegan a posicionarse unas veces como societales y otras como estatales; lo que no es un dato menor ya que ambas naturalezas condicionan el alcance de la obra de cada uno de los promotores dentro de la revitalización, así

---

El auge actual del son dentro de la política y las instituciones culturales puede sopesarse por la presencia de ésta música en los múltiples festivales culturales de los estados de la república mexicana. En éstos, los grupos jaraneros invitados son aquellos encabezados por promotores núcleo.

como del *Movimiento* mismo, además de que incide en la posición y disposición que guardan dentro de la red y del *Movimiento* en general.

Cuadro . : Promotores y espacios de su incidencia en el MJ		
Promotor	Tiempo	ndole y lugar desde donde realizó su acción cultural (societal o estatal)
GGS	A partir de  a  De y hasta  a  Transición al nuevo siglo ( I)	Originalmente <i>societal</i> . Gestión pionera en <i>México DF</i> , donde organiza fiestas jarochas para Radio Educación (Pascoe ). Precursor del rescate del son mediante el fandango en las <i>regiones de los Tuxtlas y cuenca del Papaloapan</i> .  <i>Estatal</i> : contratado, junto con M , por la SEP para su programa de difusión cultural. Por éste realizaron <i>giras</i> llevando el son por la <i>república mexicana</i> (Pascoe ).  <i>Societal</i> : vínculo con gobiernos locales para revitalización del son en el <i>ámbito local</i> .  <i>Estatal</i> : director del Departamento de Música Tradicional del IVEC, con mayor incidencia en el <i>sur veracruzano</i> y en el son jarocho. <i>Societal</i> : becario internacional en <i>California, EUA</i> (Engargolado de la URA).  <i>Societal</i> : promoción mediante asociaciones civiles, <i>Mono lanco AC</i> , <i>Casón AC</i> . Ha concentrado múltiples relaciones con agentes de la sociedad, el Estado y el mercado cultural internacional. En su trayectoria se ha interrelacionado, entre otros, con AGL, JMdlC, ADC, RPG, RGH, ROR, <i>Siquisiri AC</i> ; GRR, AHS, AChA, MEHP, ADC, EHC, JMFF, URA, INI, IVEC, gobiernos locales, universidad de California, etcétera. Es uno de los precursores del <i>MJ</i> ; eso lo ha llevado a relacionarse con promotores, creadores, autoridades, instituciones, organizaciones autónomas, de los <i>tres ámbitos de gobierno</i> a nivel <i>internacional</i> .
ADC	Finales de los y hasta	<i>Estatal</i> : A lo largo de su presencia en URA-DGCP: responsable de proyecto, investigador y Jefe de la URA, (hasta ). Su presencia es central en el <i>sur de Veracruz</i> y en los <i>municipios</i> que atiende la Unidad. Vinculante clave de proyectos civiles, instituciones (además de la URA, con INI, CONACULTA, CDI, ayuntamientos, etcétera), e iniciativa privada local-regional. Desde su posición institucional se ha vinculado con GGS, RGH, GChL, JMdlC, RPG, ROR, LOR, A y muchos más <i>sociales</i> locales-regionales; estatales con EHC, JMFF, MEHP, A. Sevilla; así como con infinidad de autoridades municipales, académicos y miembros del sector económico regional.
RPG	Primeros  -	<i>Societal</i> : gestión cultural en el <i>sector industrial</i> .  <i>Estatal</i> : director de la Dirección de Extensión y Difusión Cultural del ayuntamiento de <i>Cosdeacique, Ver.</i> A partir de entonces su acción cultural tiene alcance <i>regional</i> (municipios: Jáltipan, Minatitlán, Coatzacoalcos; subregión sierra de santa Martha). Interinstitucionalmente además de vincularse con otros gobiernos locales de la <i>región</i> , también lo hace con la URA (esto es, con



	-	<p>ADC, EHC, FCM).</p> <p><i>Societal</i> integrado a <i>Chuhumbé AC</i>; director del CIDSJ-<i>Los Cjóditos AC</i>; editor-director de la revista <i>Son del Sur</i>; representante del grupo <i>Los Cjóditos</i>, director del Seminario-campamento cultural anual (desde principios del s. I) sobre son jarocho en municipio de <i>Jáltipan</i>, organizador del Festival Musical de Jáltipan; director de un proyecto de recuperación ecológica en Jáltipan. Aunque su proyecto se asienta en el sur de Veracruz, el impacto de su acción alcanza el <i>nivel internacional</i>. También su red de acción cultural es amplia y multinivel; ha trabajado con ROR, GGS, ADC-URA/DGCP, EHC-URA/DGCP, MEHP (de quien fue alumno)-IVEC, AChA-DGCP, JMFF-INI/CDI, A. Sevilla-DVR/CONACULTA, entre otros; e internacionalmente.</p>
RFH	<p>Mediados de los y hasta hoy.</p> <p>Principios del s. I.</p>	<p><i>Societal</i> profesional de la música; diseñador y editor de métodos para aprender a tocar son y requinto jarocho, de folletos de décimas, de discos de son, de discos con información relacionada al son (tesis escolares); creador-moderador del grupo <i>Yahcoamigos</i> en Internet.</p> <p><i>Estatal</i> productor de <i>Encuentro de Jaraneros</i> en Radio Más. El alcance de la difusión que hace RFH es muy amplio, la radiodifusora que transmite a todo el <i>estado de Veracruz</i> y <i>estados australianos</i>, lo hace también por Internet, por lo que su quehacer tiene un <i>impacto global</i> al incorporarse en el espacio virtual. Por el tipo de proyecto, esto es, por los bienes culturales que publica, su alcance es también considerable. Sus métodos, discos y CDR incrementan la comunidad fandanguera, lo que hace que la cantidad de relaciones que concentra (sobre todo con grupos de son y otros promotores) sea considerable. Sus relaciones se han dado con promotores núcleo y con otros promotores.</p>
ROR	<p>s.</p> <p>Mediados de s.</p> <p>Siglo I.</p>	<p><i>Societal</i> integrante del grupo <i>Chuhumbé</i> (y del antecedente de éste) en <i>Miratlán-Cutzacalax</i>. Desde entonces impulsora de fandangos y proyectos de gestión del son.</p> <p>Asentamiento en <i>alapa</i>, donde realizó promoción del son y el fandango, impartió talleres de zapateado, promovió la presentación de grupos de la <i>región sur</i> en esa ciudad. A la par, continuó su vínculo con el movimiento en el sur y realizó giras al <i>interior del país</i> y al <i>extranjero</i>.</p> <p><i>Societal</i> Proyecto <i>Cimarrón</i> trabajo comunitario en sur de Veracruz (Chacalapa, municipio de Chinameca, Ver.) con proyectos de desarrollo del son jarocho y el fandango, apertura de espacios culturales, organización de fandangos, formación de nuevas generaciones de fandangueros (apoyados por comunidad chicana de California, Estados Unidos).</p> <p><i>Estatal</i> incorporación, hacia , a la UR -DGCP donde crea directorio de grupos de son asentados en porción norte de la <i>cuena del Papalapan</i>. Su <i>incidencia es regional</i> (pero no deja de promover societalmente la cultura musical y festiva propia).</p> <p>En se incorpora a la DVR del CONACULTA, con ello su trabajo cultural adquiere rango nacional. Trabaja en el Programa de Desarrollo Cultural, entre los que se encuentra el del <i>Sotavento</i></p>

		<p>En vuelve al campo societal. Realiza <i>giras internacionales y nacionales</i> con el grupo <i>Son de Madera</i>.          Ha trabajado, entre otros, con Cristina Payán-MNCP, AHS-DGVR, GGS, EHC-URA/DGCP, ADC-URA/DGCP, RPG, MEHP-IVEC/CONACULTA, A. Sevilla-DVR/CONACULTA, y con infinidad de promotores locales, regionales, nacionales a internacionales.</p>
Fuente: Elaboración propia		

**. RED DE PROMOTORES: E PRESI N DE LAS INTERFACES SOCIOESTATALES DEL MJ.**

El origen de la red es la confluencia de la acción de los pocos creadores-promotores que hacia el final de los años setenta se interesan antes que nada en difundir el son jarocho. Entre los pioneros de la movilización en red que irán fraguando la idea de recuperar se encuentra AGL, quien desde la década de los sesenta participa en la documentación de sones jarochos en la colección discográfica de música tradicional mexicana editada por el INAH en su serie *Testimonio Musical de México*. Desde entonces, directa o indirectamente, impulsa a don Arcadio Hidalgo en su carácter de músico tradicional jarocho; él media su presencia en espacios institucionales, o no, de la ciudad de México donde hace presentaciones. El mismo, al final de los setenta, presenta a AH con quienes más tarde forman al grupo *M*, al que perteneció hacia el final de su vida artística: GGS, JP, José Ángel Gutiérrez V.

Por su parte, GGS, registra JP ( ), desde ese tiempo se vincula con Radio Educación de la SEP como organizador de “noches jarochas” para esa institución en la propia capital del país. También junto con *M* se involucra/n en el programa cultural del ISSTE. Esas relaciones le permiten al grupo madurar musicalmente y en particular a GGS dar forma a su proyecto de impulso al son jarocho, mismo que signará su trayectoria futura en tanto promotor y creador cultural. Al paso del tiempo, tanto AGL como GGS, y desde la ciudad de México donde se vinculan con instituciones o programas culturales, van hacer puentes entre intervenciones estatales en cultura y particulares creadores-promotores del son del sur veracruzano. En específico, Pascoe ( ) ha documentado la participación de familias de la región de los Tuxtlas (Utrera, Vega, Gutiérrez) desde aquellos años en la celebración de fandangos encargados por la SEP a GGS.

Las relaciones de GGS/*M* con instancias federales van a permitirles recorrer el país mediante giras artísticas, al tiempo que harán visitas a su región de origen para ir empapándose de “la cultura del son”. Para ese tiempo no había otro grupo con las características reivindicatorias de la música jarocho de *M*. En GGS genera una serie de ISE en el nivel

municipal cuando organiza fandangos mediante los que estimula la vigencia del son jarocho con apoyo de ayuntamientos. De manera indirecta, tenemos aquí que una acción federal de apoyo a la difusión del son jarocho dado a *MJ* va a posibilitar la recuperación conciente del son a nivel comunitario. Si bien el son es una práctica histórico comunitaria en la región Sotavento, las condiciones de su recuperación mediante el llamado *MJ* comienzan a darse en esos años y con esos agentes.

La actividad de esos primeros actores médulares va a ligarse con lo realizado por otro sotaventino que para entonces labora en Radio Educación, figura clave en la celebración del primer Concurso Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan en 1962: el jaltipaneco, paisano de AGL, Felipe Oropeza (incluso cabe señalar la participación en ese evento de Graciela Ramírez, empleada también de esa Radiodifusora estatal) (ver Ramírez 2008). En ellos podemos ubicar la génesis de una acción cultural que más tarde se conformará como red de promotores del son que alcanza el rango de movilización cultural. Evidentemente, se trata de un fenómeno que genera una interfaz socioestatal de tipo federal-local, ya que si bien la participación del gobierno del estado de Veracruz ha quedado señalada (Ramírez, 2008), ella no está bien clara, como sí lo está el hecho de que el Concurso fue una iniciativa federal que involucró autoridades del nivel local.

En ese evento, otro personaje eje es el arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, quien desde los años sesenta fuera director de la casa de cultura “Agustín Lara” de Tlacotalpan, anfitriona, y una de las instancias oficiales organizadoras, del Concurso devenido en Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan.

A partir de los mencionados promotores se fue generando la red que hoy impulsa al *MJ* pues en su interés por hacer vigente al son jarocho, se vieron orientados a gestar, alentar y vincular a diferentes promotores societales y estatales de distinto rango, tanto del medio rural como urbano, de origen mestizo como indígena, nacionales y extranjeros. También hicieron participar autoridades e instituciones, organizaciones, agentes individuales y colectivos varios, en la movilización cultural que conocemos como *MJ*.

En la trayectoria de promoción cultural de GGS, quien ha hecho parte del servicio público de la cultura, en su caso a nivel de la entidad veracruzana, observamos que su estancia dentro de instituciones oficiales de cultura ha redituado una mayor atención institucional al son jarocho, tanto de parte de las propias entidades culturales estatales como el IVEC, como de otras instancias federales y municipales. Varios de los músicos y promotores del son actuales se

formaron en los campamentos y talleres que impulsó Gilberto Gutiérrez desde el IVEC junto con la URA, o de forma independiente.

Aunque en la segunda mitad de los años no emergieron muchos promotores núcleo, el trabajo de JMdlC no pasa desapercibida ya que su labor alrededor del son fue sustantiva en la región corredor industrial adonde pertenece sobre todo entre finales de esa década e inicios de la siguiente. En sus primeras intervenciones en ISE coparticipa, con el IVEC vía GGS y con la URA ya con presencia de ADC, en que se retome la celebración a la virgen de la Candelaria en Minatitlán, ciudad donde vivió largo años el propio Arcadio Hidalgo; personaje hoy considerado mentor por esos primeros promotores de la nueva época del son. Un año después, los mismos actores van a celebrar el Primer Encuentro de Jaraneros de San Pedro Sotepan, municipio indígena enclavado en la región sierra de santa Martha. La red entonces funciona marcadamente como, o desde el, Estado, esto es, desde el IVEC, la URA-DGCP y el apoyo de algunos ayuntamientos. Será una acción cuyo objetivo no sólo es difundir el son, sino revitalizarlo; por ello se complementa con campamentos infantiles donde se imparten talleres de aprendizaje del son jarocho a niños indígenas, mestizos y chicanos.

El crecimiento de la red, como se observa, encontró nuevas bases hacia el fin de esa década con la presencia de las nuevas instituciones culturales oficiales, estatal y federal, esto es, con el IVEC y el CONACULTA. La semilla revitalizadora del son sembrada por agentes estatales y societales durante los primeros ochenta va a florecer con apoyo de nuevos programas, dados en un ambiente político e institucional en tránsito hacia un sistema de democracia participativa cuestionable en el caso del campo cultural, momento en el cual la emerge una sociedad civil organizada que tiene cierta incidencia en la administración pública de la cultura.

La red se fortalece a partir de dos programas del IVEC: la construcción del sistema de casas de cultura y el estímulo a la constitución de asociaciones civiles que las administren; desde entonces, es visible una transformación en la política cultural de Veracruz. Por una parte, tenemos una institución específica para diseñar e implementar la política cultural oficial, y por otra tenemos la organización de la sociedad civil en asociaciones civiles mediante las que gestionan ante las propias autoridades y otros agentes sociales y económicos, recursos para el desarrollo cultural de los niveles local y regional. En ese momento surgen incluso grupos de son jarocho organizados como asociaciones civiles.

La generación de promotores de los años noventa se encuentran una vida política más plural, también hallan un programa cultural que de manera directa, aunque escasos, les ofrecen recursos económicos y logísticos, igualmente encuentran espacios para participar en el decurso de dichos programas. El Pacmyc va a tener además la particularidad de que se gestiona a nivel local o municipal. El apoyo oficial a la cultura ya no deberá necesariamente gestionarse fuera de la comunidad o de la región. Para ese tiempo, las propias instituciones habían desarrollado formas de trabajo interinstitucional efectivas que potenciaban el quehacer socioestatal en materia cultural. EHC y ADC de la URA, junto con JMFF del INI/CDI son promotores estatales notables en ese periodo. Puede hablarse de una cierta sensibilización de éstos agentes estatales locales-regionales respecto de la importancia de apoyar las culturas populares. Para ellos, también el son jarocho y el fandango fueron expresiones que merecieron atención privilegiada.

A lo largo de casi treinta años, los promotores han pasado por aprender el oficio de la gestión cultural comunitaria y la organización propiamente societal de sus intereses culturales, a la negociación de sus proyectos con autoridades de los tres niveles de gobierno. Y como se dijo, algunos han sido gobierno en determinados periodos de sus trayectorias como impulsores del son. Si bien, ya desde la primera generación ocurren interfaces socioestatales que unen el interés societal local con la intervención estatal federal, éstas se multiplican e incluyen el nivel estatal de gobierno entre los de la segunda, centralmente por las condiciones políticas e institucionales de la cultura. Éstas permitieron que los promotores locales adquiriesen importancia como impulsores de la cultura *propia*, y a la vez ello les redituó en ampliación del capital social. Cuando años después pasan de promover el son en lo local-municipal a lo regional-estatal y nacional-federal, sus relaciones con agentes societales y estatales van a serles fundamentales para amplificar su acción.

Los promotores sureños de los noventa, a diferencia de los de años atrás, incorporados en grupos de son, inician organizando fandangos y presentaciones de son escénico en su localidad o en localidades de las subregiones, a veces financiados con recursos propios o familiares, a veces con cualquier apoyo que pudieran obtener de autoridades y otros agentes. En algún momento se vinculan con el Pacmyc, con el Fonca, o con otros programas

---

Como se observa en la bibliografía, mucho de lo publicado sobre el son en el sur veracruzano ha sido elaborado por funcionarios o servidores públicos de la URA.

del CONACULTA, o hacen parte de experiencias de gobierno municipal. Algunos de ellos, los nodos, experimentarán trayectorias de promoción que entrecruzan lo local, regional y nacional.

Hoy en día encontramos varios proyectos culturales cuyo desarrollo se ha alimentado constantemente de las instituciones. Proyectos que han recibido, porque han decidido y sabido gestionar, apoyo de ayuntamientos, gobierno del estado, el IVEC, del CONACULTA, de otras instancias federales con programas culturales, como la Secretaría de Relaciones Exteriores. Así, el *MJ* ha requerido también de la generación de capacidades gestoras para su desarrollo entre sus creadores y promotores. Por su parte, el Estado ha hecho de la cultura un elemento central de su quehacer. Su promoción continua de las manifestaciones populares, además de expresarse en apoyos, estímulos y becas, también lo hace en la documentación de festivales, grupos y artistas y en la catalogación de éstos para su oferta nacional e internacional. Pero sólo algunos grupos son los registrados por instituciones como CONACULTA en sus catálogos, por lo regular son los mismos que se mayormente se benefician de los apoyos institucionales dados a la cultura. Al paso de los años, desde la índole societal se evidencia que la promoción cultural representa también una profesión, una especialidad del desarrollo cultural.

## CAP TULO CINCO.

### TRAYECTORIAS DE PROMOCIÓN CULTURAL: LOS ITINERARIOS SOCIOESTATALES DE ALGUNOS MIEMBROS CLAVE DE LA RED DE PROMOTORES DEL *MOVIMIENTO JARANERO*.

#### . TRAYECTORIAS DE PROMOTORES CULTURALES DEL *MOVIMIENTO JARANERO*.

Durante tres décadas, la acción de algunos promotores del son y el fandango ha dado por resultado que en ellos se concentren relaciones intrasociales (relaciones entre miembros de la sociedad civil y/o comunidad danfanguera), intraestatales (entre servidores de instituciones culturales oficiales) y socioestatales (cuando representantes comunitarios gestionan expresiones populares frente al Estado y cuando el Estado interviene en “poblaciones objetivo”). La importancia de la participación cultural de esos promotores ha sido tal que juegan el rol de núcleos de la red que alienta al *Movimiento*

En términos de la imagen de red social que manejamos del *Movimiento Jaranero*, tenemos que si bien todo promotor describe *trayectorias de promoción cultural*, no todos tienen la posibilidad de nuclear las acciones de revitalización de la cultura jarocho, de representarla o hegemonizarla; tenemos además que su calidad de núcleo no depende de la índole societal o estatal de su acción cultural, sino de los capitales acumulados a lo largo de sus trayectorias. Durante casi tres décadas de recuperación del son y el fandango jarocho, algunos de sus promotores han adquirido una relevancia que los insta a ser referentes del *Movimiento*, como ejes de la interlocución y negociación entre las esferas societal y estatal; esos promotores son clave en la movilización social recuperadora de las manifestaciones populares jarocho.

Lo mismo que la red de promotores, las trayectorias necesariamente se desarrollan en tiempos y espacios específicos; en tanto acción social, éstas se han efectuado en determinadas condiciones estructurales: sociales, políticas y económicas. En este sentido es de considerar la disposición normativa e institucional del campo de las políticas culturales en México, considerada en capítulos anteriores. Además de los factores estructurales, los promotores y el proceso cultural jarocho se ven condicionados por situaciones micro y *mezzo* de los niveles local y regional donde la dinámica social y cultural adquiere concreciones particulares.

En este tenor, dos han sido las formas institucionalizadas de las relaciones sociedad-Estado que contextúan las políticas culturales desde el final de los años setenta y hasta la fecha. Como se vio, las ISE originales del *MJ* se dieron en circunstancias políticas de corte autoritario

o antidemocrático; mientras que la transformación de éstas, iniciada al final de los años ochenta, se asocia a la construcción democrática de la vida política mexicana que entonces vive una vuelta de tuerca más en su de por sí lenta democratización. Fue en el decenio de los años noventa cuando en las políticas públicas de la cultura, como en general en las relaciones sociedad-Estado, se establece el interés estatal por eficientar su servicio cultural y se elabora la primera normatividad tendiente a generar formas de participación ciudadana. Esta intención se materializa con la creación del CONACULTA en 1990.

Puesto que están vigentes mecanismos de democracia participativa tenue en el ámbito cultural, todas las generaciones de promotores culturales del *MJ* han experimentado interrelaciones sociedad-Estado de cierta, e insuficiente, calidad democrática. Ahora, la mayor participación en cultura se asocia a la presencia de rasgos de un todavía confuso proyecto democratizador que parece manifestarse en la vida cultural; esto ha repercutido en una mayor relevancia de la promoción realizada por sectores, grupos y/o representantes de la sociedad y del Estado sumados al desarrollo cultural veracruzano.

En general, las trayectorias de promoción cultural del son y el fandango desde los años setenta y hasta el presente se ubicarían en tres momentos que van de los orígenes de la promoción del son a la consolidación del *MJ*:

I. *los orígenes* (entre 1970 y 1980), tiempo durante el cual las relaciones de los promotores pioneros del *MJ* con las instancias de cultura del Estado se caracterizan por su verticalidad. Sin embargo, la carencia de mecanismos de participación ciudadana en esas relaciones sociedad-Estado no impidió la ocurrencia de ISE entre los ámbitos nacional y local, ni la inserción de societales en el medio estatal de la cultura; de hecho, esos vínculos socioestatales han sido definidores del fenómeno en estudio. En este sentido el ejemplo primario es la organización del Primer Concurso (luego Encuentro) Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan, surgido por el interés de servidores institucionales como HAT, FO, GRR, AGL. En el mismo periodo se ubican también los primeros vínculos de societales (GGs y *M*) con el Estado (SEP, Radio Educación, ISSSTE) para la difusión y promoción del son jarocho.

Esas primeras relaciones acaecidas durante la transición de los años setenta a los ochenta, entre “la comunidad jarocho” y el Estado, ocurren en el contexto de un discurso

---

En realidad, se considera que el parteaguas (o referente inmediato) que inaugura el proceso democratizador contemporáneo en México es la movilización estudiantil de 1968. Además de lo meramente político de su naturaleza, el movimiento implica aspectos culturales (ver Ramírez (1998, 2000, 2002), Velasco (1998)).



político reivindicatorio del nacionalismo cultural ligado al proyecto político posrevolucionario, marcadamente autoritario y hegemónico, unipartidista y corporativo; contexto que había comenzado a transformarse desde por lo menos tres lustros antes. La heterogeneidad del Estado en ese momento lo representa la manifestación intereses y acciones (visiblemente impulsadas por antropólogos: onfil, Stavenhagen, Durán, otros) a favor del pluralismo cultural; en términos prácticos esto es notorio con la documentación de la diversidad cultural popular.

En los años sesenta la infraestructura cultural crece de manera significativa, siempre de la mano de arreglos normativos y de la firma de pactos internacionales en materia cultural. En los setenta se dieron pasos concretos hacia la autogestión y el etnodesarrollo con la formación de profesores y promotores culturales bilingües (onfil ). Se funda entonces la URA-DGCP en el sur de Veracruz; con ello, desde - se da la presencia de una instancia oficial avocada al desarrollo de las culturas populares en la región (ya antes en la misma ciudad se había asentado el Centro Coordinador Indigenista del INI, cuyos objetivos eran el desarrollo de las sociedades étnicas del sur de Veracruz, no de las culturas populares mestizas, “afromestizas” o de otras minorías nacionales de la región).

II. el periodo de *trabajo de base* (de a ) coincide con el apogeo de la crisis económica de y el inicio de las medidas económicas neoliberales en México, y concluye con lo que representa la descentralización de las políticas culturales, la cual avanza con la creación en del IVEC y en del CONACULTA.

Durante ese tiempo la promoción del son fue realizada por un reducido número de personas, en un contexto todavía carente de democratización de la vida política, que tampoco significaron falta de intervención estatal sobre las culturas populares. Es el tiempo cuando la promoción del son y el fandango adquieren la forma de proyecto cultural societal y oficial. Para entonces sigue siendo referente el quehacer de HAT, director de la casa de cultura de Tlacotalpan (jurisdicción del IN A), quien sostiene relaciones institucionales con Radio Educación para la organización del Encuentro Nacional de Jaraneros. También GGS/M continúan como referente de éste segundo periodo; en su trabajo sobresalen relaciones con instituciones de cultura y con municipios del Sotavento veracruzano, donde a partir de

---

Un ejemplo afín al tema tratado es la edición de la colección *Testimonio Musical de México* (dentro de la que aparece el número dedicado a los sones jarocho) iniciada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a finales de los sesenta y continuada en el decenio siguiente.

inicia la organización de “fandangos institucionales”, apoyados por gobiernos locales y federal (Pascoe, ).

En ese lapso aparece JMdlC y su grupo *Tacotero* en el sur de Veracruz como promotores del son jarocho. Esto representa el origen de la presencia del interés local por recuperar las manifestaciones populares como el son, el fandango y las celebraciones religiosas, en el marco del crecimiento de la movilización cultural a favor de recuperar el son y el fandango en el sur de Veracruz. En ese momento también es notorio el trabajo de promoción cultural del grupo *Siquisiri* de Tlacotalpan en la cuenca del Papaloapan. Como quiera, en ese tiempo no son tantos los grupos y promotores inmersos en la revitalización cultural jarocho.

III. el momento de *la consolidación del Movimiento Jarocho* (de finales de los ochenta a la actualidad). Es en esta etapa cuando se afirman promotores, creadores, grupos de son, fandangos, ISE y el propio *Movimiento* El son se inserta en flujos de la globalización de la cultura y en experiencias interculturales. Al establecimiento de nuevas relaciones socioestatales en el campo de las políticas culturales durante este tiempo, corresponde una nueva generación de promotores y creadores culturales del son jarocho e inherentemente el florecimiento de éste fenómeno cultural. La política cultural del sexenio - gana autonomía respecto de la política educativa; desde entonces se va a intentar nutrir, mediante la participación ciudadana, el desarrollo cultural local y regional. La descentralización que ello representa promoverá la articulación de relaciones entre los tres órdenes de gobierno.

Central del periodo es la maduración de la promoción societal del son; es visible ahora el que distintos proyectos insertos en el fenómeno revitalizador se hayan afianzado hasta el punto de tenerlos como profesionales de la promoción cultural. Sin perder su nexo con las comunidades histórico-tradicionales de donde son originarios, han sabido vincular sus intereses y gestionar sus proyectos frente a instituciones, redes regionales, nacionales y trasnacionales de apoyo cultural y al mercado global de la diversidad cultural.

Tenemos así, que en términos de la promoción cultural de la *jaroquidad*, si bien durante los periodos de los *orígenes* y del *trabajo de base* de la movilización cultural son pocos los agentes individuales y colectivos, societales y estatales, involucrados (aunque en el primero los recursos disponibles fueron muchos, según se infiere de Pascoe, ), con el paso del tiempo el incremento de agentes es tal que los años noventa son los de la consolidación del *MJ*; al punto

que se hace difícil tener un panorama exacto de éstos y de los lugares donde el *Movimiento* tiene lugar.

Institucionalmente, si bien la recuperación primero del son y enseguida del fandango, entre finales de los años setenta y hasta mediados de los ochenta del siglo pasado, se origina de las interrelaciones entre los órdenes federal y local (municipal), desde la segunda mitad del octavo decenio, con la aparición del IVEC en 1975 y del CONACULTA en 1976 el número de promotores y de interfaces socioestatales dinamizadoras de la participación de los tres niveles de gobierno y de la sociedad se multiplica, creciendo a la vez la expresión espacial de estas manifestaciones populares.

#### . CONTEXTO INSTITUCIONAL DE LA PROMOCIÓN DE LA JAROCHIDAD.

En los años setenta no existía en Veracruz una institución expresamente dedicada a la gestión de las culturas populares vistas desde los paradigmas del *etnodesarrollo* y la *autogestión*, éstas no eran enfocadas desde el *reconocimiento a la diferencia cultural*, como tampoco representaba una empresa a favor de la *efectivización de los derechos culturales*. El papel de promoción de la pluralidad cultural veracruzana en alguna medida lo cumplía la Universidad Veracruzana (UV), la cual respecto de las expresiones jarocho intervenía reforzando la imagen estereotipada del son, el jarocho y el baile de zapateado. Ello significó en cierta medida la institucionalización de lo jarocho y su fijación en las *estampas coreográficas* de los ballet folclóricos de casas de cultura, dependencias de gobierno y centros escolares, comunes en aquella década y ahora.

Más que promoción de la diversidad cultural veracruzana, la Universidad llevaba a cabo la difusión de la imagen estilizada de lo jarocho; su acción cultural, más bien difusionista y estereotipada, estaba desligada de la vida real del jarocho que habitaba el sur de Veracruz, quien para la época parecía haber abandonado sus prácticas musicales y festivas.

A nivel nacional tampoco había alguna institución autónoma de la cultura. El subsector del ramo que inició su conformación en los años sesenta, va a crear la Subsecretaría de Cultura dentro del área cultural de la SEP. Para el sexenio 1976 - 1980, la alfabetización continuaba

---

Hoy se habla de la presencia del son y a veces del fandango en ciudades de Estados Unidos y del son en ciudades europeas. En específico, existe en Los Ángeles California, EUA, el Encuentro de Jaraneros de California, evento que de alguna manera emula al que se realiza en Tlacotalpan. En la organización de éste participan veracruzanos migrados a esas tierras, chicanos e incluso angloamericanos. Corre la versión en el grupo *yalocamigos* del son jarocho de Internet, que en el nacimiento de ese encuentro jaranero californiano participó decididamente HR. A ese evento no faltan grupos y promotores clave del *MJ*, lo que indica que la red que impulsa al *Movimiento* es amplia y no sólo opera a nivel local-regional. El son hoy, adquiere tonos de práctica cultural transnacional.

siendo eje de la política educativa, mientras tanto, “En lo cultural, se mantuvo una política centrada en la difusión de la cultura y el arte (exposiciones, conciertos, publicaciones) Se trató de un periodo de *consolidación* del subsector ” ([http://campus-oei.org/cultural/mexico/c .htm](http://campus-oei.org/cultural/mexico/c.htm) E ).

En la Subsecretaría de Asuntos Culturales se transforma en Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar; para se convierte en Subsecretaría de Cultura y Difusión Popular, y en en Subsecretaría de Cultura y Recreación; finalmente, en mediante promulgación de un Reglamento Interior de la SEP se convierte en la Subsecretaría de Cultura, dentro de la cual queda adscrita la Dirección General de Culturas Populares (Ibídem).

Las primeras interfaces socioestatales en torno al son, antecesoras a las del *MJ*, tuvieron lugar con presencia de esas instituciones, particularmente como se ha escrito, en el caso de las ISE protagonizadas por GGS/*M* , éstas ocurrieron por los vínculos entre ellos y los programas culturales de la SEP y el ISSSTE. Las bases de otra ISE base del *MJ* ocurre a fines de los años setenta, cuando la DGCP asienta su programa piloto para el desarrollo de las culturas populares en el sur de Veracruz con la instauración de la Unidad Regional Acayucan (véase Anguiano, ).

La URA-DGCP fue entonces la primera entidad estatal que se asienta en la región Sotavento con el fin expreso de intervenir en el desarrollo cultural popular local y regional. Casi diez años después, con la fundación del IVEC en , el son es atendido por una entidad cultural de la entidad veracruzana, mediante el Departamento de Música Tradicional (dirigido por GGS) y el sistema de casas de cultura del Instituto. Fue en con la creación del CONACULTA y sus programas de desarrollo cultural, que se establecen apoyos financieros (FONCA primero y en Pacmyc) buscando realizar los objetivos de estímulo al desarrollo de las culturas populares y a la creación cultural y artística; desde esta óptica, el crecimiento del *MJ* a nivel local y regional está en relación con el crecimiento institucional de la cultura.

La descentralización de la administración pública, en el campo de las políticas culturales encargada al CONACULTA, generará vínculos interinstitucionales con distintas entidades culturales locales y regionales, como el IVEC y la URA-DGCP, con ayuntamientos, la iniciativa privada local-regional y la sociedad organizada (asociaciones, patronatos, cooperativas, otros). Con el Consejo llegan las primeras formas de coparticipación en materia de desarrollo cultural.

La acción cultural del Estado en el sexenio - crea el Programa de Desarrollo Cultural Municipal, en el papel éste programa enfatiza el rol de los municipios en el desarrollo cultural. Esto representa un paso más rumbo a la descentralización surgida sexenios atrás, en el marco del incrustamiento del proyecto político neoliberal en el Estado y los gobiernos sucesivos. La municipalización de la intervención/administración cultural se ha dispuesto financiarla con aportaciones tripartitas gobiernos municipal, estatal y federal generadoras de Fondos para apoyo de las culturas populares y las artes. La participación ciudadana mediante consejos de notables, expertos o especialistas en esta política se circunscribe al proceso de asignación de éstos recursos (CONACULTA, : ).

La participación sustantiva de los ayuntamientos en cuestiones culturales, así se tratara de programas culturales contingentes, se da en los años noventa. En el presente, y debido al Programa de Desarrollo Cultural Municipal, cabría esperar el afianzamiento del desarrollo cultural local-municipal con coparticipación. Vale indicar que si bien no es fácil determinar el estado mayor o menor de *governabilidad democrática* en las administraciones municipales, sí es posible constatar su intervención sostenida desde los años noventa en la cultura. Al paso de las décadas, es constatable que determinados ayuntamientos han construido cierta capacidad socioestatal de gestión cultural (Jáltipan, Minatitlán, Coatzacoalcos, Cosoleacaque, Playa Vicente, Tlacotalpan, San Andrés Tuxtla, Alapa, otros).

Es en esa dinámica institucional donde han tenido lugar los itinerarios de la acción cultural de los promotores del *MJ*. El “ambiente” de desarrollo cultural ha pasado de formas autoritarias de gobierno y de una normatividad e institucionalidad cultural vertical, autoritaria, a nuevos arreglos políticos que apuntan a formas de gobierno democráticas. Sin embargo,

---

Entendida ésta según la definición teórica dada en el capítulo correspondiente: como acciones que incorporan la participación ciudadana en el ejercicio del gobierno de lo público. Más en particular, que sustentan ciudadanamente las políticas culturales mediante las cuales opera el gobierno en sus tres órdenes.

En los eventos relacionados con el son jarocho que de a reporta la URA, tenemos que en la mayoría de ellos la institución con la que se concertó apoyos a la realización de actividades culturales (encuentros, talleres, exposiciones, festivales, concursos, fandangos, semanas culturales) son ayuntamientos ( ). En unas ocasiones éstos se coordinaron con agencias municipales, comisariados ejidales y casas de cultura, o con instituciones como el INI-CCI-Acayucan, IVEC, INEA, CIFA-PEME ; incluso aparece la Universidad Veracruzana para un fandango en Alapa hacia . En este sentido las concertaciones de la URA con la sociedad civil para realizar eventos culturales fueron pocas (*Río Creado AC*) para un encuentro/fandango en Santiago Tuxtla en , y ; con la mayordomía tradicional de Sayula en ; con las Damas Católicas (junto con la agencia municipal) de Aguapinole municipio de Acayucan en para celebrar un encuentro de jaraneros; con Mujeres en solidaridad de Nanchital, Minatitlán, Cosoleacaque y Acayucan en para realizar el programa “El sur de Veracruz a siglos”; con *Fandango Project*, Mono lanco (y Canaco) en Minatitlán en para encuentro jaranero infantil; con comerciantes de la región en para celebrar el encuentro de jaraneros en Sotepan; con el grupo *Chudumbéen* en torno a la Expo-feria de Coatzacoalcos.

debido a la presencia de rasgos autoritarios, neoliberales y democráticos en las políticas culturales, es difícil determinar el grado de democratización efectiva de las políticas estatales de la cultura, de las políticas culturales de coparticipación, y al cabo, del desarrollo cultural.

Por otro lado, no es suficiente determinar que la política pública es democrática por el hecho de considerar mecanismos de participación ciudadana; si bien éstos nos hablan de la existencia de leyes y aparatos burocráticos que funcionan con estos lineamientos, ello no permite determinar el grado de democratización efectivo que alcanza en los diferentes campos de la vida social intervenidos mediante las políticas públicas. Si bien el estímulo estatal mediante la coparticipación crea interlocutores ciudadanos, e incluso ciudadanía, no necesariamente dirige la trayectoria de esos proyectos sociales; los cuales encaminan rutas culturales que requieren estudios particulares.

#### **. PROMOTORES Y TRAYECTORIAS CULTURALES.**

Este apartado se elaboró con información proveniente de entrevistas a promotores clave del *Movimiento Jaranero* orientadas a conocer dos aspectos de su quehacer: a) su acción cultural dentro del *Movimiento*, y b) los lugares sociales o estatales específicos desde donde han llevado a efecto esa participación. Si respecto del primer tema obtuvimos una visión general de su acción a manera de trayectorias culturales, del segundo recuperamos datos sobre la movilidad experimentada a lo largo de su participación. Todos los promotores entrevistados están en activo.

Además de recuperar información directa mediante entrevistas, se consultaron otras fuentes: unas específicamente orientadas a documentar la trayectoria del grupo *Mono lanco* (Pascoe, y , Engargolado URA No. ), otras que han requerido de una lectura particular para ubicar datos sobre los itinerarios de algunos promotores, como son la página *Yahoamigos del son jarocho* de Internet, artículos periodísticos y de revistas, recopilación de información mediante presencia en mesas de trabajo, conferencias, presentaciones de bienes culturales, etcétera (ver bibliografía).

Se dijo ya que los promotores clave han adquirido tal calidad por sus intervenciones como sociales y como estatales (GGS, AHS, RPG, RFH, ROR), o como ambos a la vez, en la recuperación del son; otros lo son por su decidido apoyo a la cultura popular desde la esfera estatal (ADC de quien aquí recuperamos su versión , EHC, JAMcG, AChA ). Los promotores al participar diferenciadamente (social o estatalmente) se constituyen en puentes

entre el Estado y la sociedad, pero cuando a un mismo tiempo participan con ambas naturalezas en el desarrollo cultural no sólo son una bisagra entre índoles diferenciadas, sino una entretejida realidad, en este caso un proceso cultural, socioestatal.

No fue posible describir la trayectoria de todos los promotores del son jarocho (ello no aportaría más sustento a nuestra intención descriptiva), pero queremos asentar que varios de ellos han llevado a cabo su acción mayormente como societales, y ocasionalmente, han podido alentar la recuperación del son y el fandango desde posiciones estatales (entre otros, DLR-Ayuntamiento de Cosamaloapan - ; RGH-IVEC durante fines de ochenta y primeros noventa; A -Ayuntamiento de Playa Vicente - ; RPG-Ayuntamiento de Cosoleacaque - ).

A lo largo del *MJ* observamos tanto la demanda ciudadana y/o comunitaria de apoyo y estímulos para la creación y la organización cultural, como la gestión cultural desde la oficialidad. Las interrelaciones que esto provoca tienen distinto signo, podemos encontrar afinidades, acuerdos, consensos, pero también conflictos varios (intrasociales, intraestatales, socioestatales).

Por otro lado, tenemos un grupo de agentes socioculturales (AHS, AChA, GGS, ROR, ZZH; *M*, *Chuchumbé*, *Los Cqdlites*) que a un tiempo son o han sido servidores públicos y promotores-creadores; claramente, la creación no necesariamente riñe con la gestión burocrática, por el contrario, observamos que la obra cultural se ve potenciada cuando el creador-promotor puede intervenir el desarrollo cultural desde medios y con los recursos gubernamentales. En el caso del son jarocho, como en otras manifestaciones culturales, creación y promoción son acciones complementarias, hechas por los creadores-promotores.

En GGS, RPG, ROR, RFH y ADC tenemos protagonistas de interfaces socioestatales de dos generaciones de promotores que retomaron el son en diferentes contextos institucionales (y económicos) de las políticas culturales en México. Si bien la primera generación del fin de los años setenta y segunda mitad de los ochenta se enmarca en relaciones sociedad-Estado autoritarias, la segunda surgió a fines de los años ochenta y asentada en el

---

A nivel *intrasocetal* se observan conflictos cuando una institución oficial da apoyo a ciertos proyectos/promotores/grupos y no a la generalidad de ellos, es decir, cuando el propio Estado “empodera” a unos y no a todos los proyectos existentes; o cuando diferentes proyectos en torno al son plantean objetivos, sentidos y valores no compartidos entre sí (del tipo tradición vs modernidad, legítimos jarochos vs neo-jarochos, etc.). Hay conflictos intraestatales cuando se deciden proyectos, programas o acciones en ciertos niveles de orden de gobierno al margen de otros órdenes intervinientes en los mismos (cuando se imponen acciones, visiones, misiones, recursos, al interior de las instituciones). Los conflictos socioestatales ocurren también alrededor de esas visiones, acciones, misiones, recursos, en juego en el proceso cultural representado por el *MJ*.

decenio siguiente se ubica en el proceso de transición/construcción democrática del Estado mexicano. Sin embargo, hoy la acción de ambas generaciones ocurre tanto en un contexto de tenues mecanismos democrático-participativos en el campo cultural, cuanto en el marco de un Estado desregulador con recursos escasos en cuyo seno se debate más sobre la conveniencia de un desarrollo cultural (cuyo paradigma es la *diversidad cultural* y la *interculturalidad*) guiado por las lógicas del mercado, y menos por la profundización de capacidades decisorias de los mecanismos participativos de la *autogestión* y el *etnodesarrollo* de la pluralidad y las relaciones entre culturas. El tono de las políticas culturales (de sus ISE) vistas desde el Estado es económico (neoliberal) más que político (democrático).

Uno de los iniciadores del proceso cultural revitalizador del son es GGS, quien como independiente y a veces con el grupo *M* ha protagonizado ISE en torno a la recuperación del son y el fandango desde finales de los años setenta y hasta hoy. Junto con AGL, JP, HAT, GRR, FO, entre otros, constituye la primera generación de impulsores de la recuperación de las manifestaciones musical y festiva jarocho.

Si bien el contexto de origen del quehacer de GGS-*M* estuvo signado por una política cultural *difusionista* y por relaciones socioestatales antidemocráticas en el campo de la cultura, el desarrollo de su proyecto cultural también ha sido llevado a cabo en un escenario donde emergen formas novedosas de participación ciudadana establecidas por las políticas culturales vigentes; incluso recientemente ha demandado transparencia en el recurso público asignado a la organización en manos del patronato “Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas” en coordinación con IVEC, CONACULTA, Ayuntamiento de Tlacoalpan y comunidad jarocho del encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacoalpan.

Por su parte, RPG, ROR, RFH, entre varios más, componen una segunda generación cuya obra afianza la revitalización del son y el fandango. El desempeño de todos ellos en la

---

Juan Pascoe documenta que a mediados de diciembre de 1970 “Radio Educación le había encargado a Gilberto GGS la organización de un festival jarocho navideño en los jardines de la difusora, para el público, en vivo, pero también para transmitir por las ondas radiofónicas. El enfoque sería la tradición campesina y se había asignado presupuesto para traer y alojar músicos de la región” (Pascoe, 1997: 100). Al festival se llevaron músicos de Santiago Tuxtla, otros hermanos de GGS y a Juan Zapata. En el evento, GGS, JP, José A Gutiérrez V., y Arcadio Hidalgo, se presentan por vez primera como *Don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Jarocho*. Más adelante señala Pascoe, (1997: 100): “A principios del verano realizamos el primer fandango institucional de la nueva época. Fue en Saltabarranca, el pueblo que anteriormente había sido el principal embarcadero de la ladera sur del río Papaloapan. Gilberto hizo arreglos con las autoridades del pueblo y consiguió presupuesto a través de la SEP para pagar y alojar a algunos músicos. Vino toda la familia Vega de Oca de San Miguel, y también acudieron los Utrera de El Hato. Se anunció por radio (Veracruz y Cosamaloapan) y se efectuó el fandango en la plaza principal” (Pascoe, 1997: 100).



recupareación de la cultura jarocho, iniciado en subregiones del sur de Veracruz, coincide con la presencia de políticas culturales federales (CONACULTA) y del estado de Veracruz (IVEC) que operan mediante programas que cuentan con mecanismos de participación tenué mediante los que se establecen relaciones directas entre agentes culturales regionales y locales. En su actuar, mucho han tenido que ver fuentes de financiamiento como el Pacmyc, el FONCA y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, y en general el CONACULTA.

En el trabajo de promoción del *MJ* de base estatal sobresale el que realiza Alfredo Delgado Calderón, quien se ha desempeñado como servidor público en distintos cargos desde los segundos ochenta y hasta el año        en la URA-DGCP. Si bien su trabajo ha sido impulsar el desarrollo de la cultura popular del sur de Veracruz, éste no se reduce al cumplimiento de los deberes institucionales de los puestos desempeñados dentro de la Unidad.

Desde finales de los años ochenta en adelante, ADC fue pieza clave en las relaciones interinstitucionales que la URA llevó a cabo (con el IVEC y el CONACULTA), así como en la construcción de lazos de la Unidad con ayuntamientos, grupos empresariales locales y regionales y “los beneficiarios” de los programas y proyectos operados por esa Unidad Regional. En parte ello ha sido posible puesto que su quehacer se corresponde con la emergencia en el campo de la cultura de políticas que normativa e institucionalmente buscan democratizar éste. También ha realizado investigación sobre la cultura popular en general y el son jarocho en particular. Su intervención en el proceso cultural del sur de Veracruz es reconocida por promotores y creadores de la sociedad y del Estado.

No pasa desapercibido el hecho de que        detrás del aliento que subyace en lo que para unos es cultura *propia* y para otros un entramado cultural con el cual guardan una filiación participativa        varios promotores (núcleo o no) tienen o tuvieron alguna relación con idearios políticos de “izquierda”. Entre los entrevistados (GGS, DLR, RPG, ADC, LA, ZZH, RFH, ROR, ORK, MA), si bien no todos militaron en partidos de esta tendencia, por lo menos cinco

---

Si bien existen fondos explícitamente creados para apoyar el desarrollo cultural local, regional y nacional, el elemento central de la coparticipación sociedad-Estado no se agota con la generada alrededor de becas, apoyos y estímulos. Hay proyectos societales que convocan la participación gubernamental; existen además otros apoyos “cotidianos” (logística, infraestructura, vinculación interinstitucional) de instancias estatales a la sociedad civil inclinada a favor del desarrollo cultural.

Que sobre tienen que ver con el Pacmyc.

En torno a la participación de ADC en el *MJ*, véase Delgado,        ,        ,        y testimonio de RFH.

de ellos tuvieron o tienen alguna identificación con esa vertiente política. Esto por su parte está en relación con la generación (anterior a los años noventa) a la que pertenecen.

El compromiso social y la reivindicación cultural no son ajenos al *MJ*; en éste se encuentran visiones de resistencia a corrientes culturales “colonialistas”. En este sentido está planteado el trabajo de Jorge H. Velasco ( ) sobre el “movimiento alternativo de música popular en México”. Allí, el autor coloca las expresiones estéticas jarochoas como parte de lo que denomina movimiento de música popular alternativo, el cual históricamente en México ha estado ligado a ideas políticas de izquierda. Al respecto, Velasco toma unas décimas de Arcadio Hidalgo, referentes a la lucha campesina, como muestra de que el son jarocho contemporáneo tiene una postura social y política definida. El *MJ* se muestra así como fenómeno polisémico.

Esa afinidad con ideas de izquierda están hoy presentes entre algunos protagonistas del *Movimiento* a quienes les son significativos planteamientos de la lucha social y política que desde hizo pública el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Esta organización realiza en el “Primer encuentro internacional por la humanidad y contra el neoliberalismo” en La Realidad, Chiapas. A éste, según ilustra foto de la revista *Son del Sur* número , asistieron integrantes de los grupos *Mono lanco*, *Son de Madera* y *Chuchumbé* AGL, intelectual sustantivo del *Movimiento Jaranero* fue también asesor del Ejército Zapatista en los diálogos que éste entablara con el gobierno al poco de ocurrido el levantamiento.

Por otro lado, un efecto asociado al movimiento zapatista, percibe ADC, tiene que ver con la forma en que desde entonces los representantes de las culturas populares se relacionan con la Unidad Regional Acayucan; éstos pasaron de elaborar meras peticiones a plantear demandas o exigencias culturales a la institución. En este último hecho, más que la influencia de un pensamiento de izquierda en los promotores núcleo de los que venimos hablando, tenemos el influjo de una lucha social en las ISE del proceso cultural jarocho.

Una característica compartida por varios promotores, no sólo por los que son clave, es su formación universitaria; tal vez por ello la promoción es compatible con el quehacer intelectual y académico; aparejada a la promoción se da un interés por la historia, la tradición, las culturas populares, la cultura propia, la identidad, el desarrollo cultural, la globalización, la interculturalidad.

---

Es notorio que, frente a promotores de los años noventa en adelante, los formados en décadas anteriores manifiestan una conciencia y/o una militancia política de izquierda.

Entrevista con **ADC**: de septiembre de .

Aunque existen profesionales de distintas carreras, entre los promotores destacan aquellos formados en las humanidades (AGL: lingüista e historiador; RPM: historiador; ADC: antropólogo e historiador; ROR: antropóloga; RFH: musicólogo; AChA: antropólogo; JAMcG: sociólogo; RPG: trabajador social, Letras Españolas; AA: historiador; A : sociólogo ).

Más allá de ciertas características compartidas por algunos promotores, sus itinerarios individuales muestran que la promoción que realizan posee particularismos espaciotemporales determinantes a lo largo de sus trayectorias en el desarrollo del *MJ*. Los itinerarios culturales de cinco promotores centrales del *Movimiento* nos informan de las rutas socioestatales de su participación en la revitalización.

Todos, menos ADC, en algún momento han impulsado el son desde las arenas societal y estatal. Los originalmente societales en ocasiones han recibido apoyos, becas, estímulos, de instituciones culturales oficiales, y en otras han sido parte de políticas y programas culturales de los gobiernos municipal (RPG Ayuntamiento Cosoleacaque - ; DLR Ayuntamiento Cosamaloapan ; A Ayuntamiento Playa Vicente ), estatal (GGS IVEC ) y federal (ROR UR /DGCP y DVR Conaculta entre y ). Entre ellos hay quienes además orientan las manifestaciones que promueven al mercado cultural global o a los flujos globales culturales (RFH-*Comsuená*; RPG-*Los Cojódites*; GGS-*M ; San de Madera* ).

Entre el conjunto de trayectorias culturales que presentamos, sobresale el caso de ADC, servidor público de la cultura que ha participado consistentemente a nivel regional en el *MJ* desde la URA-DGCP. La visión de Alfredo Delgado es una panorámica general que centra el quehacer de la Unidad y de las interrelaciones de ésta con promotores societales y otros agentes culturales locales y regionales: autoridades municipales, otras instituciones, investigadores, empresas.

El cuadro a continuación permite tener una idea esquemática de la variabilidad societal y estatal de varios promotores núcleo; ésta se refleja en la versatilidad espacial, temporal e institucional de éstos agentes y su acción cultural. Aquí, el *MJ* se revela como un amasijo de actores, relaciones, escenarios, condiciones estructurales (normatividades, instituciones, recursos), al cual apenas nos acercamos. En el concentrado no se incluye a todos los promotores considerados en el esquema general sobre los promotores debido a la imposibilidad de dar seguimiento cabal al quehacer de cada uno de los que podrían componer la red y sus núcleos. ste, lo mismo que el cuadro de la red de promotores es una propuesta

perfectible pero suficiente para exponer el argumento central del estudio: que la revitalización, o el *MJ*, puede explicarse por las interfaces socioestatales generadas durante casi tres décadas.

Cuadro : Trayectorias de promotores culturales				
Promotor	Carácter de la acción.	Tiempo	Instancias y/o acciones culturales.	Espacios de incidencia
GGS	Estatal	Finales de inicio	<p>Director del Departamento de Música Tradicional del IVEC.</p> <p>Junto con URA: se retoman fiestas a la Candelaria en Minatitlán.</p> <p>Junto con IVEC: Primer Encuentro de Jaraneros en San Pedro Soteapan, Ver., en coordinación con la URA-DGCP. Recuperación de celebración del día de la Candelaria en Minatitlán junto con URA y <i>Taxtano</i></p> <p>Campamentos infantiles de son y fandango, en vínculo con URA (vínculo con <i>Lanes Sierra de ichú</i> comunidad chicana).</p>	<p>Regional-estatal (énfasis en sur de Veracruz).</p> <p>Regional: impacto en región cuenca del Coatzacoalcos.</p> <p>Regional: convoca originalmente grupos de son jarocho popolucas, nahuas y mestizos; hoy es el encuentro más importante de la <i>sierra de Santa Martha</i> y la <i>región sureste</i></p> <p>Regional: sur del estado; destacan campamentos en los pueblos nahua y popoluca de sierra Santa Martha.</p> <p>Delegacional: DF.</p> <p>Regional: <i>estado de Veracruz</i>.</p>
		Desde mediados	<p>Subdirector de Servicios Sociales y Culturales, Delegación Juárez, DF.</p> <p>Director de Desarrollo Cultural Regional del IVEC.</p> <p>Surge formalmente <i>Mano lanco</i></p> <p>Audición al programa cultural de la SEP; contratados para giras por escuelas normales del país (Pascoe ; GGS en Meléndez ). Organización de festivales (son jarocho y fandango) comisionados por Radio Educación.</p> <p>Paralelo a las giras-SEP, GGS coordina con ayuntamientos y autoridades culturales federales proyecto de recuperación del son mediante</p>	<p>Espacios de <i>ciudad de México</i> Peña <i>Teacanimé</i>, CCH Azcapotzalco, Foro del CLETA, STEUNAM.</p> <p>Impacto nacional derivado de vínculo con Estado. SEP-Radio Educación, ISSSTE. Ocurre vínculo entre instituciones federales de cultura en ciudad de México y familias fandangueras de los Tuxtles (Cobos, Utrera, Farías, Vega), contratadas para fandangos encargados por Radio educación.</p> <p>Local, Regional, Nacional: Trabajo de base en <i>región sur de Veracruz</i> Saltabarranca, Tlacotalpan, Minatitlán Los Tuxtles-Santa Martha, Cuencas del Papaloapan y</p>

		mitad de los .	el fandango.  <i>M</i> recibe apoyo de “una fundación”.  <i>Fandango Project</i> en Universidad de California (becado).  ecas personales: <i>Rockefeller-anamer-CNCA</i> , <i>Nacional Endowment for the Arts</i> , <i>Ford Foundation-Guadalupe Cultural Center</i> .  Fundación de la <i>Casa de la Música Popular Veracruzana. CaSón AC</i> .	el Coatzacoalcos.  Localidades varias donde realizan fandangos.  Internacional: giras por Estados Unidos y otros continentes.  Internacional: Estados Unidos de América: California y Texas.  Regional: Ciudad de Veracruz.  Distintos puntos de la República Mexicana; continentes América, Europa, Asia, África.
<b>ADC</b>	<b>Estatal</b>	Finales de los .	En la URA investigador, jefe de proyecto, Jefe de la Unidad.	Regional: Subregiones de la URA en el <i>sur de Veracruz</i> .
<b>EHC</b>	<b>Estatal</b>	Entre y .	Jefe de URA-DGCP. Vínculo entre sociedad del sur e instancias estatales nacionales.	Regional: Cobertura <i>sub-regiones de la Unidad Regional</i> .
	<b>Societal</b>	S. I. Tránsito de Estado a soc. civil.	Dirige organización civil <i>El Manjón</i> (donde frecuentemente presenta grupos jaraneros veracruzanos y se representan fandangos).	Regional: <i>Cuernavaca</i> .
<b>AHS</b>	<b>Estatal</b>	Finales de s. Sexenio - .	Instit. Cultura de SLP.  Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización-Conaculta.	Estatat-regional.  Nacional: Incidencia de la DGVC en el <i>quehacer cultural federal</i> .
	<b>Societal</b>	s Segundos s	Integrante del grupo de son jarocho <i>Zacamandú</i> Promotor independiente	<i>Ciudad de México</i>
<b>AChA</b>	<b>Estatal.</b>	s. -	DGCP: Coordinador nacional del Pacmyc.  Director Regional del INAH Veracruz.	Nacional: Cobertura de la DGCP. Importante presencia en el quehacer de la URA. Mediante Festival Olmeca, apoyo a cultura popular de zona sur de Veracruz (incluido son y fandango).
<b>DLR</b>	<b>Estatal</b>	Trienio - .	Proyecto desarrollado para ayuntamiento de <i>Cosamalcapán</i> Apoyos de la UR -DGCP, IVEC, UV, RTV; Radiodifusoras EFU y EQO.	Local-regional: Rescate y promoción del son y el fandango en <i>cuena de Papalcapán</i> mediante talleres y fandangos.
	<b>Societal</b>	mitad de s.	Promotor independiente.	Nivel local: pionero en difusión del son jarocho en <i>alapa</i> , laudero y director de <i>Hikuri</i> .

		Entre s y s.	Grabador de campo, organizador de fandangos, tallerista, laudero (a veces con apoyos como Pacmyc).	Regional: Grupos de la cuenca del Papaloapan y de los Llanos; continúa difusión en alapa.
		.	Presencia internacional.	Trasnacional: Gira a California, EUA.
<b>RGH</b>	<b>Estatad</b>	Finale s, inici s.	Empleado del IVEC, a la par músico de <i>M</i> .	Regional: proyectos del Departamento de Música Popular.
	<b>Societal</b>	s a s.	IVeC- alapa  Independiente y vínculo con <i>Procreadores AC</i> .	Espacio institucional del IVEC en Patio Muñoz de alapa ( ).  Local regional, nacional e internacional. Trabajo de difusión del son y el fandango en alapa. Giras nacionales e internacionales; presencia eventos culturales (festivales, encuentros, fandangos, presentaciones con <i>SdM</i> ).
<b>RPG</b>	<b>Estatad</b>	- .	Director de Extensión y Difusión Cultural gobierno municipal de Cosoleacaque, Ver.	Local-regional: Cosoleacaque: influencia en subregión corredor industrial.
	<b>Societal</b>	Desde s.	Independiente, director de proyectos culturales organizados como AC en torno al son jarocho: <i>Chuchumbé, Los Cqdlites</i> , CIDSJ AC. Proyectos apoyados por Pacmyc, FONCA, CONACULTA, IVEC, mpios., otros.	Local, regional, nacional e internacional: corredor industrial, sierra santa Martha. Giras por Veracruz, el país, EUA y Europa.
<b>FRCh</b>	<b>Societal</b>	Desde años s	<i>Los Parientes</i> , Promotor independiente con vínculos institucionales federales y de la ciudad de México.	Nacional: Promotor festival exconvento Culhuacán en <i>Delegación Iztapalapa</i> México, DF, desde a la fecha.
<b>A</b>	<b>Estatad</b>	- .	Promoción cultural de ayuntamiento de Playa Vicente.	Local-Regional: Playa Vicente, Ver., ribera del río Tesechoacán.
	<b>Societal</b>	s.	Soneros del Tesechoacán, mayoritariamente promotor independiente	Regional-nacional: Promotor en <i>ribera del río Tesechoacán</i> , Playa Vicente, con giras por Ver., y norte de México.
<b>RFH</b>	<b>Estatad</b>	Durante s.	Productor-conductor de <i>Encuentro de Jaraneros</i> en Radio Más, órgano de difusión del estado de Veracruz.	Trasnacional: Radio Más, cobertura de <i>toda la entidad y estados vecinos (Tamilipas, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, Oaxaca, Chiapas, Tabasco)</i> . La estación transmite por Internet. Ocasionalmente integrado a eventos especiales de <i>Radio Más</i> y otros: Encuentro de Jaraneros de California, EUA; transmisión Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan.

	<b>Societal</b>	s en adelante.	<p>Creador del proyecto de promoción cultural <i>Comsuena</i> (éste incluye edición de métodos aprender son jarocho, de cuadernillos sobre décimas, grabación de discos de son jarocho, de espacios para encuentros de decimistas, de publicación de material académico sobre la cultura jarocho).</p> <p>Creador-moderador del grupo en el espacio virtual de Internet: <i>Yahoomigos</i> del son jarocho.</p>	<p>Regional nacional e internacional: su producción tiene presencia en espacios urbanos y en la cuenca del Papaloapan, así como en ciudades del país y de fuera. Mediante Internet amplía su quehacer espacialmente. El MJ potencia su expansión mediante material del proyecto cultural de RFH.</p> <p>De lo local a lo global: el grupo virtual tiene participantes de distintas partes del país y de fuera de éste. El MJ potencia su presencia por este medio.</p>
<b>ROR</b>	<b>Estatal</b>	mitad de década siglo I.	<p>UR -DGCP.</p> <p>Dirección General de Vinculación Cultural, Dirección de Vinculación Regional-CONACULTA.</p>	<p>Regional: (región <i>Veracruz centro</i>): Promoción, apoyo logístico al desarrollo de la cultura popular</p> <p>Nacional: Gestión del desarrollo de regiones culturales de todo el país (Huasteca, Sotavento, Usumacinta, Yoreme, Tierra Caliente, Istmo).</p>
	<b>Societal</b>	s. De s a ahora.	<p>Origen grupo <i>Chuchumbé</i> en <i>Catzaaculax</i></p> <p>Vínculos, mediante apoyos, con Pacmyc, MNCP (C. Payán), ayuntamientos sierra santa Martha y corredor industrial.</p> <p>Trabajo de base: Formación de generaciones de bailadoras, participación en <i>Chuchumbé</i> y <i>SdM</i>.</p> <p>Proyecto Cimarrón: actividades de rescate, revitalización, promoción y difusión en comunidades del <i>sureste</i> Integrada a <i>Son de Madera</i>.</p>	<p>Regional y nacional: <i>corredor industrial</i> y presencia en espacios como <i>Tlactalpan, alapa, México</i></p> <p>Local e internacional: En espacios comunitarios, y en espacios no oficiales del son y el fandango. Promoción de en alapa y sur de Veracruz. Giras internacionales.</p> <p>Local-trasnacional: Promoción en comunidad chicana de <i>California, EUA</i>; y <i>giras por EUA</i>. Individualmente y con <i>Chuchumbé</i></p> <p>Giras nacionales e internacionales.</p>
<b>ZZH</b>	<b>Estatal</b>	- en adelante	<p>Asistente de Dirección de Extensión y Difusión Cultural, ayuntamiento Cosoleacaque.</p> <p>Programa en Radio Más (<i>El sonoro sueño</i>).</p>	<p>Municipal-regional: corredor industrial al sur de Veracruz.</p> <p>Ambitos local, regional, nacional e internacional (programación transmitida por Internet).</p>
	<b>Societal</b>	Desde .s	Músico y promotor cultural en región sur. Grupos <i>Chuchumbé</i> desde en <i>Quemayama</i> .	Regional, nacional, internacional: giras nacionales y al extranjero.
<b>AD</b>	<b>Societal internacional</b>	Desde fines siglo a la fecha.	Independiente (apoyos indirectos Pacmyc).	Regional: difusión y creación (jaranero, grabador de campo, artista plástico; asesoría para grabación de sones) presencia en

				<i>Chalapa y Los Tuxtlas</i>
<b>MA</b>	(revelante) <b>Estatal</b>	Año .	Contrato con CONACULTA para trabajo puntual: grabación disco de sones indígenas.	Regional-nacional: elaboración disco de sones indígenas del Programa <i>Sotavento</i> sexenio .
	<b>Societal internacional</b>	Desde finales siglo .	Proyecto independiente <i>Cimarrón</i> grabación discos de sones de Chalapa, mpio. de Chinameca.	Local-trasnacional: Promoción y difusión en comunidades chicanas de <i>California</i> y <i>EUA</i> . Trabajo inter-comunitario: comunidades de Veracruz y de California, EUA ( <i>Chalapa-Los Angeles</i> ). Grabador de campo (músicos leoneros del sur de Veracruz). Organizador de giras por EUA de ( <i>M</i> , <i>Chu</i> ).
<b>LA</b>	<b>Estatal</b>	s en adelante	Encargada del programa de casas de cultura en UR ; actualmente coordina quehacer entre UR e IVEC.	Regional (zona centro del estado) y entidad federativa de Veracruz: jurisdicción de la UR y del IVEC.
Fuente: Elaborado propia con diversas fuentes: Pascoe ; Meléndez ; Anguiano ; GRR ; Engargolados ; ; ; ; ; ; ; ; ; ; ; entrevistas a GGS, ROR, RFH, ZZH, ADC, LA, RPG, MA, DLR; notas periodísticas; notas de diario de campo; consultas en Internet.				

Como queda expuesto en el cuadro, en el *MJ* algunos de sus promotores clave su gestión cultural ha sido realizada como societales vinculados con instituciones culturales oficiales, o bien como empleados de esas instituciones que a la par sostienen proyectos (grupos, iniciativas de organización de festivales, encuentros, fandangos, etcétera) paralelos impulsados desde la índole societal. Evidentemente, hay promotores que destacan por el impacto de su actividad cultural dentro del son y el fandango, ello nos habla de su capacidad para concentrar posibilidades de desarrollo del *MJ*, así como para vincular proyectos, promotores y recursos varios, tanto como vincularse con promotores e instituciones de la sociedad civil y del Estado, incluso del mercado. También, algunos han implementado lógicas económicas en su quehacer cultural buscando hacer sustentable sus proyectos.

Si bien al inicio las trayectorias vemos vínculos entre individuos y grupos interesados en recuperar el son y el fandango jarocho con instancias culturales federales, a lo largo del tiempo observamos la emergencia e intervención de instituciones culturales del rango estatal (del estado de Veracruz) e incluso una participación más decidida de autoridades municipales en el desarrollo cultural local. Así, la mayoría de las trayectorias de los promotores se expresan a nivel local, regional y nacional, e incluso algunas alcanzan el rango internacional.

Con la ampliación de posibilidades comunicativas y de las industrias culturales para la promoción cultural, en manos de los promotores clave, tenemos que el impacto de la difusión



del son se amplifica; sobre todo por medio de la radio, la televisión, la producción discográfica y la realización de giras artísticas. Ello, si bien tiene que ver con la mayor accesibilidad por parte de comunidades y promotores a medios de comunicación, centralmente se relaciona con el funcionamiento socioestatal creado a lo largo del MJ; esto es, con la conformación de la red de promotores del son jarocho.

De alguna manera, entre las bases del son incorporado a los flujos globales de la cultura que hacen del género una expresión disponible a nivel internacional, que produce bienes para el mercado y consumo de la diversidad cultural global, deben considerarse las relaciones socioestatales que han fortalecido el son desde tres décadas atrás, cuando el son es transformado en elemento alrededor del cual se crea un movimiento conciente cuyo objetivo es su recuperación; algo que implica la mutación de la tradición, pues ésta, la música de son y el ritual del fandango junto con sus creadores-representantes de la tradición, adquiere otros “formatos” expresivos: conciertos, festivales, giras artísticas regionales e internacionales, registros audiovisualmente (discos, videos) almacenables, transmisibles y vendibles en el mercado cultural.

Las trayectorias de los promotores del son, junto con el *MJ*, si bien corren paralelas a la construcción democrática de la vida política nacional, tienen como el mismo *Movimiento*, sus propias particularidades puesto que sus agentes pertenecen a esferas sociales diferentes (sociedad, Estado, mercado) pero interconectadas. Si seguimos a promotores clave vemos que el *MJ* es un proceso cultural que tiende a su ciudadanización. Esto es, que habiendo tenido origen en decisiones verticales de los programas culturales federales de difusión de fines de los años setenta, ha ido adquiriendo carácter de fenómeno cultural impulsado cada vez más por ciudadanos que encuentran mecanismos estatales que les permiten participar en el desarrollo de su cultura.

Sin embargo, debe enfatizarse, como lo muestran las trayectorias de algunos promotores clave, que se trata de individuos en cuya formación jugó un papel central la militancia política de izquierda hablamos sobre todo los promotores forjados en los años setenta y ochenta, sujetos que originalmente actuarían con una visión colectiva y comunitaria a favor de la cultura. A la fecha, tanto societales como estatales dialogan, y si bien esos diálogos experimentan conflicto y desencuentros, la tendencia es a reconocer su diferencia y su complementariedad, esto es, realizan dinámicas coparticipativas para el desarrollo cultural.

Con todo ello, la cultura sufre un deslizamiento en su razón de ser, en sus sentidos y valores, en su *ethos*, pues el son y el fandango de ser manifestaciones culturales comunitarias, históricas o tradicionales integrales de la vida sociocultural, con su recuperación pasan a ser manifestaciones instrumentalizadas, pues en su nombre se gestionan recursos, se generan vínculos con las políticas culturales e instituciones del Estado, se procuran ganancias para su sustentabilidad, esto es, para la sustentabilidad del nuevo formato del son y el fandango. Un desplazamiento más es la apertura a la participación de no jarocho a las prácticas y la comunidad jarocho, con ello, se da aun paso a la flexibilización de las manifestaciones tradicionales y populares que producen identificación cultural.

#### **. TRAYECTORIAS DE PROMOCIÓN CULTURAL: LA VERSIÓN DE PROMOTORES CLAVE.**

En lo que sigue presentamos la versión sobre el quehacer cultural de algunos promotores sobresalientes en el *Movimiento Jarocho* (GGS, RPG, ROR, RFH y ADC). Aunque su acción social se trata de un quehacer específico (la promoción cultural), no perdemos de vista que ella ha estado inserta en determinadas estructuras (la política en general y la política cultural en particular). En las narraciones de esos protagonistas encontramos formas de la complejidad que conforma el proceso empírico de gestión de la cultura popular en el sur de Veracruz; igualmente notoria es la heterogeneidad que en la realidad adquiere la vida societal y la estatal. Como se verá, las versiones de esos sujetos sociales es un ejercicio de reflexión crítica sobre su quehacer individual o grupal, societal y/o estatal, en el desarrollo cultural representado en el proceso revitalizador encarnado en el *MJ*.

La primera trayectoria presentada es de GGS, reconocido promotor del son y el fandango en diferentes subregiones de Veracruz; creador con *M* de nuevos sones, impulsor de nuevas formas de difusión del son (el “son de escenario”) y del fandango (“fandangos institucionales”, con recursos institucionales, a decir de Pascoe, : ), gestor unas veces societal y otras estatal; alentador de la internacionalización del son. Con RPG tenemos un promotor cuya visión del quehacer cultural se enclava en la actividad política de izquierda de los años sesenta y setenta; y tenemos más, ya que Ricardo Perry ha transitado de la sociedad a la experiencia de gobierno municipal, desde donde fragua un tipo particular de promoción cultural que habiendo surgido de dicha experiencia gubernamental local se continúa como proyecto societario de largo alcance. Luego incorporamos la versión de la trayectoria de promoción cultural de ROR, representante de la generación de creadores-promotores que

florece en los años noventa, camada ligada al apoyo estatal de la cultura popular y a la presencia de mecanismos de participación ciudadana en programas culturales estatales; promotora societal y estatal en diferentes momentos, con incidencia en los ámbitos local, regional, nacional e internacional.

En cuarto sitio se ofrece la versión de RFH, promotor *sui generis*, pues su labor básicamente societal en la promoción del son, es tanto innovadora cuanto potenciadora del alcance del conocimiento y/o aprendizaje del son. A diferencia de los anteriores promotores, quienes promueven y enseñan el son y el fandango mediante talleres, desde los años noventa del siglo veinte Rafael Figueroa lo hace desde otro frente: a través de manuales para escribir décimas y para aprender a tocar sones; desde el nuevo siglo su tarea de difusión amplía sus posibilidades al transmitirse su programa radiofónico, en la radio oficial Radio Más, por la Internet. Finalmente, tenemos la versión de un importante promotor estatal; con ADC se equilibran reflexivamente las voces que discuten sobre la acción en torno a las expresiones musical y festiva jarocho, en parte por impulsar el son desde el Estado y en parte porque lo ha hecho desde mediados de los años ochenta a la fecha. Con su versión, vemos la importancia de la intervención estatal local y regional en el son.

Es de retener que en cada caso los promotores “esencialmente” societales (aunque con experiencias personales de promoción estatal), sin dejar de ver la cultura jarocho como un fenómeno independiente de la vida política, como un hecho autónomo del Estado que obedece exclusivamente a necesidades propias de la comunidad jarocho, y sin dejar de ver el son como tradición, reconocen el vínculo del son con el Estado; esto es, reconocen que el *MJ* se ha relacionado con el quehacer público en la cultura. Resalta además que dicho lazo no sea visto como un tipo de intervención estatal que hace efectivo el derecho a la cultura. Como contraparte, tampoco el Estado, ubica su intervención como acción que materializa de alguna manera los derechos culturales.

*i) Gilberto Gutiérrez Silva: Origen y evolución de interfaces socioestatales en la recuperación del son jarocho*

Varios fueron los promotores societales y estatales involucrados en la generación del proceso de revitalización de las prácticas musical y festiva jarocho durante la transición de los años setenta a los ochenta del siglo pasado. Aquí sólo recuperamos la versión de uno de los más constantes sin cuya acción sería incompleta la comprensión del estado actual del son jarocho no sólo en Veracruz.

Nativo de Tres Zapotes, municipio de Santiago Tuxtla, Gilberto Gutiérrez Silva (GGS) considera que a él correspondió “retomar una tradición” que en el propio regazo familiar se había ido abandonando; se trataba de manifestaciones de las que ya no se sentía orgullosa la sociedad que las creara siglos atrás. De ello tomará conciencia, explica el propio Gilberto Gutiérrez, después de [redacted], cuando a la edad de dieciséis años de edad viaja de Tlacotalpan a la ciudad de México y encuentra allí condiciones que lo llevarán a participar activamente en la recuperación del son y el fandango jarocho. En la capital descubre un movimiento de música latinoamericana en decadencia, también conoce “unos grupos que se inclinaban ya por la música mexicana” (GGS, [redacted] : [redacted]).

En el Distrito Federal conoce la peña Tecuicanime, “uno de esos espacios alternativos que a la postre sería muy importante ([redacted]); era una peña con características particulares. Estaba junto a la sede del Partido Comunista, entonces tenía algo de ese tinte también”; allí tuvo la oportunidad de estar al tanto de música mexicana diversa, pudo además asistir a presentaciones de grupos latinoamericanos. Había entonces “toda una búsqueda en ese momento en México” sobre la música mexicana.

A partir de que un dueto paraguayo tocara música jarocho sin jaranas y con instrumentos suramericanos, se suscitó una discusión sobre el hecho de que era más sencillo adquirir un charango o un cuatro venezolano que una jarana jarocho: “eso fue suficiente para que yo tuviera la inquietud de buscar un instrumento” (una jarana). Indagando quién podría construirle una llegó a conocer a Juan Pascoe (JP) norteamericano estudioso de la música mexicana que había vivido el movimiento folk estadounidense y era por entonces miembro del mexicano *Grupo Tejón* GGS, junto con JP, Arcadio Hidalgo y su hermano José Ángel Gutiérrez, hacia [redacted] fundarán en la ciudad de México el conjunto de son son jarocho *Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Jarana*

Constituido el grupo y conseguidos los primeros contratos con Radio Educación y la SEP, Gilberto Gutiérrez comienza a realizar viajes a su región de origen, donde su familia “gozaba de respeto por quienes habían sido”, para adentrarse en un mundo cultural de pertenencia ahora revalorado. Esos viajes maduran su conciencia sobre la necesidad de

---

Entrevista con GGS, [redacted] de febrero de [redacted], Veracruz, Ver.

En esta agrupación también formaba parte Guillermo Contreras, importante músico y promotor de la música mexicana. En alguna ocasión, hacia los años noventa, jurado de los apoyos FONCA.

Su padre ganadero (Pascoe, [redacted]) y algunos de sus tíos eran políticos de renombre (GGS, entrevista [redacted] de febrero de [redacted], Veracruz, Ver).

recuperar el son jarocho. Los mismos, que hicieron las veces de viajes de estudio de la tradición, los hace junto con Juan Pascoe y José Ángel: “era un tiempo en que tu llegabas a uno de estos pueblos municipios del Sotavento cercanos a su región de origen, Los Tuxtlas y preguntabas por los músicos y decían que no había, aunque tuvieran un vecino que tocaba; porque la gente ya no tocaba. Tenían el instrumento colgado y ya ahí muy de vez en cuando los descolgaban para tocar. Pero así fue que empezaba a llevar material” (Ibídem).

Ese proceso no fue en sí el descubrimiento de un mundo nuevo, pues ya Gilberto tenía nociones de la música jarocho: “Era algo que aunque sea en su momento de decadencia lo había vivido. Porque mi abuelo en sus ratos de lucidez se ponía a tocar la jarana, como un ejercicio de diversión. En la casa había jaranas, y pues ya encontrar todo eso fue lo que nos llevó a convencernos de que esto era algo muy grande. Porque cada vez que viajábamos conocíamos más gente, puros viejos, y todos hablaban de la grandeza del son en el pasado. El grandioso pasado que había sido el son, y de los fandangos” (Ibídem).

Un año antes, , en la Peña *Tauicanime* habían conocido a Arcadio Hidalgo, de quien tenían referencias por haber escuchado el disco en el que éste, junto con los hermanos enito y Noé González y con AGL, tocó para el disco *Sones de Méxic*, que en su colección *Testimonio Musical de México* había producido el INAH. Ese encuentro dio frutos al poco tiempo, pues como se vió, Arcadio Hidalgo será uno de los fundadores del grupo *M* .

En aquél fin de década (los setenta) varias son las ideas a partir de las cuales Gilberto construye su visión sobre el son jarocho, las que finalmente lo mueven a impulsar su revitalización: . principalmente un interés estético por el son jarocho tradicional (idea de JP) y de reivindicación de los músicos del campo veracruzano (su propia idea), . las posibilidades musicales del son, ya que en él “se podían hacer más cosas” (idea de Arcadio Hidalgo), (indirectamente) el conocimiento de las reflexiones sobre la cultura mexicana dadas en la Peña *Tauicanime*, pues éste era “un espacio de la música mexicana; pero también era un espacio que tenía postura; no era el *business*, no era un espacio lucrativo, sino que era un espacio para la reflexión, para la convicción de la cultura nacional. Aunque no se manejara en un discurso ni nada, en la práctica así funcionaba” (Ibídem). Por aquellas fechas GGS se enteró que la gente

---

Relata GGS que don Arcadio Hidalgo respecto del son decía que “era algo donde se podían hacer más cosas. Era abierto, se podía componer, decía que se deberían hacer más sones” (GGS, entrevista de febrero de , Veracruz, Ver.).

del ambiente afín a la peña *Tcaucanime* había organizado la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR).

Al paso de casi treinta años, Gilberto encuentra que la razón de *M* fue la de ser un grupo “al servicio del son por el arte de la música, por el arte de la tradición. Y más importante de que fuera una tradición, era el hecho de que era arte, de que era una música con un contenido artístico muy grande, tanto poético como del canto. Finalmente eso fue lo que nos llevó a formar el grupo, y la reivindicación de los músicos campiranos como aquellos que poseían los mayores elementos artísticos en su ejecución, por no estar contaminados de las necesidades de la música escénica” (Ibídem).

Ello también les representó ir contra la imagen estereotipada, institucional y oficial del son jarocho y sus creadores; en este sentido su labor fue también reivindicar esa expresión como elemento de una cultura más amplia. Como indica Gilberto, “aparecimos y fuimos contra todo eso de la música al servicio del poder, al servicio del que paga manda; contra la idea de que el músico tenía que disfrazarse de la estampita. Entonces retomamos todos los conceptos anteriores a toda esa comercialización del son, y el concepto más grande de todo eso fue el fandango” (Ibídem).

---

Durante los años setenta el “movimiento alternativo de música popular” en México ve la necesidad de organizarse con el fin de “lograr una mayor efectividad en la producción y difusión de su música” (Velasco, : ). Es así como en se crea la LIMAR como resultado de la reflexión emanada del Segundo Encuentro de la Canción Política en Iztacalco, ciudad de México (el primero tuvo lugar un año antes en San Luis Potosí), entidad que vio “la necesidad de organizarse, agrupando a la mayor cantidad de artistas y músicos para poco a poco ir atrayendo a todo tipo de trabajadores de la cultura siguiendo con la tradición de la LEAR de los años treinta de crear una alternativa cultural” (Velasco, : ). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), indica el autor “Es el antecedente más representativo de este tipo de organización artística en nuestro país”; ella existió de a . Durante los años setenta, antes de la LIMAR hubo otras organizaciones de artistas y músicos con postura política; entre ellas, Velasco recupera al Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Frente de Artistas Revolucionarios (FARO), en los primeros setenta. Por los mismos años se funda el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (CEFOL). Entonces proliferan los espacios que representaban una alternativa cultural a otros sitios culturales de inclinación comercial llamados peñas; entre las que sobresale la peña *Tcaucanime*. En ésta y el CEFOL la posición política era más definida. El canto era una herramienta en la lucha ideológica y estaba vinculado a los trabajadores y sus reivindicaciones sociales, según René Villanueva (en Velasco, : ). En se crea el Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC); luego, “En la peña *Tcaucanime*; a iniciativa de Anthar y Margarita junto con otros músicos surge en la organización llamada La Unión” (Ibídem p. ). “Tres años después de la disolución de la LIMAR, en se crea el Comité Mexicano de la Nueva Canción como una consecuencia de las conclusiones y recomendaciones a que se llegó en el Primer Festival de Nuevo Canto Latinoamericano, realizado en nuestro país en abril de , organizado por el CREA, UNESCO, IN A y FONAPAS y Casa de las Américas” (Ibídem: ) Cooptación del Estado, Gesto de pluralidad política cultural . Entre otros, incluidos internacionales, a éste asisten René Villanueva, Jorge Jufresa, Mario Díaz Mercado, Rodrigo Morales y Alain Derbez. ste último publicaría en una entrevista a Arcadio Hidalgo aparecida en el diario *Unomásuno*

Es decir estereotipadamente, según la imagen institucional y comercialmente impuesta del jarocho como síntesis del folclor veracruzano o sotaventino.

Entre las primeras reivindicaciones estuvieron las de volver a dar a los músicos “un valor que nadie les daba, a invitarlos tal como eran a eventos culturales . Porque anteriormente sí habían invitado a los músicos campiranos, pero lo primero que hacían era borrarles su identidad: “Tu te quitas eso; no hables, si hablas no hables así. Te vestimos todo de blanco, te ponemos un instrumento brillante aunque no suene, pero que se vea bonito ” (Ibídem).

La imagen estereotipada del jarocho, la estilización del son, su institucionalización y su asociación al poder político habían estatizado esta “tradición”. Como señala GGS, “Finalmente era el Estado el que apoyaba, tanto en las casas de cultura, a nivel ayuntamiento, a nivel de la universidad, a nivel del gobierno del estado; o sea, todos tenían su ballet folclórico y se la pasaban difundiendo eso, como si fuera la tradición; hasta que lo encajonaron. Entonces aparecimos nosotros y empezamos a decir No, las cosas no son así . Empezamos a molestar a mucha gente por supuesto; tanto a los de la UV y a los otros; porque decíamos: Perdón pero ustedes no son la tradición . Ahí fue muy importante el hecho de tener a don Arcadio, porque quién podía contradecir a don Arcadio Además Arcadio era un convencido de lo que decíamos y hacíamos estaba convencido, seguro de que lo que hacíamos estaba bien, que era lo que iba a hacer que el son jarocho no muriera, porque así lo decía. Entonces, en el municipio de Saltabarranca, Veracruz empezamos a hacer fandangos como un proyecto específico” (Ibídem).

En esos primeros años ochenta ya habían establecido vínculos con instituciones de cultura como Radio Educación y la Subsecretaría de Cultura de la SEP o con el ISSSTE. Así es que en su misión (dada en interfaces con las instituciones culturales federales anotadas) por desintitucionalizar y desestereotipar la imagen que se tenía del son jarocho, el grupo *Mono lanco* encontró que el impulso estatal a las manifestaciones tradicionales estaba adquiriendo fuerza, pues “en realidad muy rápido empieza la espiral a abrirse. Entonces contra eso ya no hubo nada. Más bien a mi me tocó ver cómo empezó a cambiar el lenguaje de los ballet folclóricos, los ballet oficiales, institucionales; a empezar a aceptar que lo que ellos hacían no era la tradición” (Ibídem).

“Empezamos a causar revuelo porque teníamos una postura, porque pensábamos distinto, porque tocábamos como la gente decía, al estilo antiguo”. En ese camino reivindicatorio de la tradición, *Mono lanco* va innovando sobre la misma manifestación que reivindica. De hecho debieron aprender a dar conciertos de son jarocho, que era “algo que no había antes: grupos especializados en hacer conciertos”. Pero en realidad “La tradición es

cuando hacemos el fandango, solamente ahí. Y el fandango no se puede subir a un escenario y decir Esto es . Eso fue muy importante, que aprendimos a hacer distintas cosas: aprendimos que un concierto tiene sus propias necesidades, que el fandango tiene su propia dinámica dependiendo de dónde y con quién; y también a hacer discos” (Ibídem).

Desde un principio, el desenvolvimiento de *M* estuvo ligado a la visión y capacidad de gestión cultural de GGS con instituciones federales: “Dentro de los fenómenos que hicieron posible el resurgimiento del fandango, fue que el grupo *Moro lanca* naciera en México, por ende el movimiento nace en México, porque aprendimos a conseguir recursos, en ese momento, de la federación, de los programas culturales. Antes yo ni sabía que existían instituciones que apoyaban esas cosas. Pero muy rápido aprendí, supe de la existencia de tales; de alguna manera el hecho de que tuviera facilidad de relaciones públicas me ayudó mucho. Entonces rápido aprendimos a conseguir recursos. Como no había otro grupo de nuestras características entonces eso fue muy provechoso. Primero porque teníamos mucho trabajo, lo cual nos permitía pasar dos meses recogiendo información directa, tomando información, tocando con muchos músicos por todos lados, visitando a don Arcadio ” (Ibídem).

Para , “Cuando pensamos el proyecto *Promoción y difusión del son jarocho a través del fandango* ya fue un proyecto con un presupuesto específico; era Promoción Cultural de la SEP. Más tarde con lo que era la Dirección General de Culturas Populares. E hicimos una ruta de lugares que tenían nombre dentro de la tradición. Algunos resultaron un mito” (Ibídem). Esos sitios que tenían renombre dentro del imaginario de la geografía sonera jarocho, pero que resultaron un mito, fueron Tlaxcoyan, Tierra lanca, Medellín. Por el contrario, hubo otros donde surtió efecto el interés promotor/difusor del son mediante el fandango: “Entonces nosotros viajábamos a México, le pedíamos apoyo a la presidencia municipal con el hospedaje, la alimentación, el foco, los cables, la lana. A veces nos daban, a veces no En ese momento, primera mitad de los ochenta, aquí en Veracruz no había ninguna institución de cultura que apoyara el son ” (Ibídem).

En los ochenta, el interés oficial municipal por apoyar el proyecto encabezado por GGS-*M* , va guardar una particularidad: “ Durante la primera mitad de los ochenta, en algunos ayuntamientos decían que sí apoyaban ; algunos porque de alguna manera reconocían mi apellido. Tenía un pariente político que había sido presidente del partido, entonces alguna gente me apoyaba por eso” (Ibídem). El capital social, expresado en términos familiares y políticos en este caso, favorecerá la recuperación de la cultura propia, pues “muchas gente que



allá eran alcaldes, habían tenido que ver con él su tío , según los usos y costumbres del partido. Entonces por angas o por mangas yo encontraba apoyo, en un tiempo que era muy difícil obtenerlo ” (Ibídem).

Para cuando *M* ronda una década de experiencia en el trabajo de promoción del son, se crea en el estado el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC); allí, “la directora Ida Rodríguez Prampolini me invita a trabajar con ella. Entonces pudimos hacer maravillas” (Ibídem). En el Instituto Gilberto fue director fundador del Departamento de Música Tradicional, “que dicho sea de paso, era todo lo que tenía que ver con el son jarocho. Ahí se pudo aprovechar muy bien, porque por ejemplo, nosotros recibimos apoyo de una fundación Ya con el IVEC tuvimos apoyo logístico, económico y también, a través de las casas de cultura, tuvimos apoyo para ir a muchos lados. Pudimos hacer trabajo en la sierra de santa Martha: en Pajapan, Soteapan, Mecayapan, Sabaneta, El Aguacate, Santa Rosa Loma Larga , y en Culturas Populares la URA ” (Ibídem).

Inicialmente, en esos rumbos llevaron a cabo talleres y enseguida fandangos; para revertir la dispersión comunitaria organizaron campamentos infantiles donde, entre otras actividades, se enseñaría a tocar y bailar el son jarocho. A lo largo del tiempo que realizaron campamentos, desde finales de los ochenta y hasta los noventa, asistieron niños de la sierra (nahuas y popolucas), del puerto de Veracruz e incluso del estado de California, Estados Unidos. Con ese trabajo, considera GGS, “también lo que se hizo fue como recomponer un tejido social”, “fue tender puentes entre generaciones, entre distintas etnias, entre distintos estratos sociales” (Ibídem).

Entre y mediados de los años noventa, GGS se interrelacionó con la URA: “trabajé allí como con cinco distintos directores de esa Unidad; pero realmente con el que floreció el trabajo fue con Eduardo Hernández, con quien estuve trabajando. Ahora está en la Dirección de Vinculación Regional , en CONACULTA; y después con Alfredo Delgado. Fueron dos personas con las que trabajamos desde la institución IVEC , pero con

---

Respecto del IVEC y el son jarocho, Gilberto Gutiérrez ha mencionado que “La creación del IVEC, en , no pudo llegar en mejor momento. Cuando comenzaba a cansarnos el ir y venir de México al fandango, el Instituto fue la salvación. La creación de una veintena de casas de cultura en la zona jarocho del estado permitió consolidar el proyecto. Esto y la aparición de otros grupos fandangueros en la zona, y aun en la ciudad de México, hicieron posible el resurgimiento del son jarocho. En este momento no sólo se recrean los sones viejos y caídos en desuso, sino que además se crean nuevos. El número de bailaradores aumenta día con día. En los talleres de son se forman docenas de músicos, y la experimentación musical e instrumental es obsesión de los jóvenes. En el fandango conviven todas las generaciones. Es nuestra tradición y por eso es comunitario” (Gilberto Gutiérrez en Del Campo y Ruiz, : ).

compromisos individuales. Lo más importante para nosotros era hacer un trabajo, no el logotipo de la institución; aunque siempre reconocimos la importancia de que la institución apoyara todo eso” (Ibídem). Fue en aquél año cuando conjuntamente, JMdlC, la URA-DGCP y GGS-M inician la recuperación de las celebraciones a la virgen de la Candelaria en Minatitlán, en la que incluyen fandangos.

La experiencia en el servicio público de la cultura, desde donde ha intervenido para el desarrollo cultural comunitario, lo llevan a considerar que “sí, el movimiento se ha visto totalmente apoyado por las instituciones. En un tiempo unas, en un tiempo otras; pero eso fue porque aprendimos ; aprendimos en México a buscar recursos. Entonces los demás aprendieron eso también. Además que ya con el tiempo nacieron unos proyectos específicos para esas cuestiones” (Ibídem).

Luego de su salida del IVEC, hacia , pasa algunos años en el estado de California, Estados Unidos. Mediante becas personales realiza una residencia en el *California Arts Council*, entre y , para desarrollar el *Fandango Project*. En la fundación Ford y el Centro Cultural Guadalupe le ofrecen una beca para residir en San Antonio, Texas, donde junto con cuatro artistas crean la obra de teatro *De jarocho a podha: La Doloritas*, dentro del proyecto *Gate ay*.

De regreso al país va a ser subdirector de Servicios Sociales y Culturales de la Delegación enito Juárez del Distrito Federal, entre y . Un año después vuelve al estado de Veracruz, donde será Director de Desarrollo Cultural Regional del IVEC. Luego de su paso por esas experiencias académico-artísticas internacionales y de servicio público de la cultura, hacia el crea la asociación civil *Casa de la Música Popular Veracruzana (CaSón AC)*, desde donde continua la promoción de la tradición del son mediante el fandango. Desde allí, acorde con el discurso político contemporáneo, GGS ha elaborado demandas de democratización del *MJ*. En particular ha demandado abrir a la participación societal la organización del Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan y transparentar montos y aplicación de los recursos estatales destinados al evento.

Significativamente, esta demanda de participación ciudadana y democratización del desarrollo cultural jarocho se establece no frente a instituciones culturales oficiales, sino ante otra asociación civil, *Siquisiri AC*, quien desde hace varios años, y ante la imposibilidad de que el gobierno federal siguiera llevándolo a cabo debido a la crisis dejada por los terremotos de en el Distrito Federal, organiza el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan.

Respecto de este asunto, GGS tiene una idea precisa: “hay que ser transparente. En ese sentido es donde el *Moro lancoy* algunos otros grupos estamos concientes de que la cultura no va desligada del entorno social, político y económico ( ) la mayoría de los músicos ahora tiene conciencia de la situación sociopolítica del país, de la falta de democracia, de que finalmente esto produce un factor importante en el apuntalamiento de todo eso; y como todo, pues hay los que vienen muy apegados al patrón del PRI; finalmente en este país el PRI es una cultura. Tanto panistas como perredistas fueron cortados con las tijeras del PRI Y esos mismos vicios hay algunos grupos que tienen la tendencia reproducirlos, es decir: Yo controlo, yo hago. Aquí todo gira a mi alrededor , y eso va contrapuesto a lo que decimos: No, tenemos que ser democráticos, tenemos que ser abiertos; hay que ser transparentes con el uso de los recursos públicos , sobre todo para que la gente tenga más ganas de participar” (Ibídem).

Por otra parte, en torno al *Movimiento Jaranero* “por supuesto que el poder a nivel institucional tiene que apoyar; pero no debemos depender de que ellos apoyen o no” (Ibídem); porque, reflexiona, si bien el *Movimiento* ha sido apoyado institucionalmente, “nunca ha dependido de las instituciones. Lo importante de este proyecto es que es un movimiento comunitario, por eso ha podido sobrevivir a sexenios malos y a trienios malos, porque se hace con la fuerza de la comunidad” (Ibídem).

Si bien GGS en su discurso se ubica como societal, también llega a hacerlo como institucional. Respecto del desarrollo intervenido institucionalmente (del que hizo parte cuando dirigió el Departamento de Música Tradicional del IVEC) sobre expresiones musicales del estado, reflexiona: “Ya nuestra gran deuda como institución, cuando pienso como institución, es el otro género musical del país, que es el son huasteco; yo creo que necesita un poco de atención” (Ibídem).

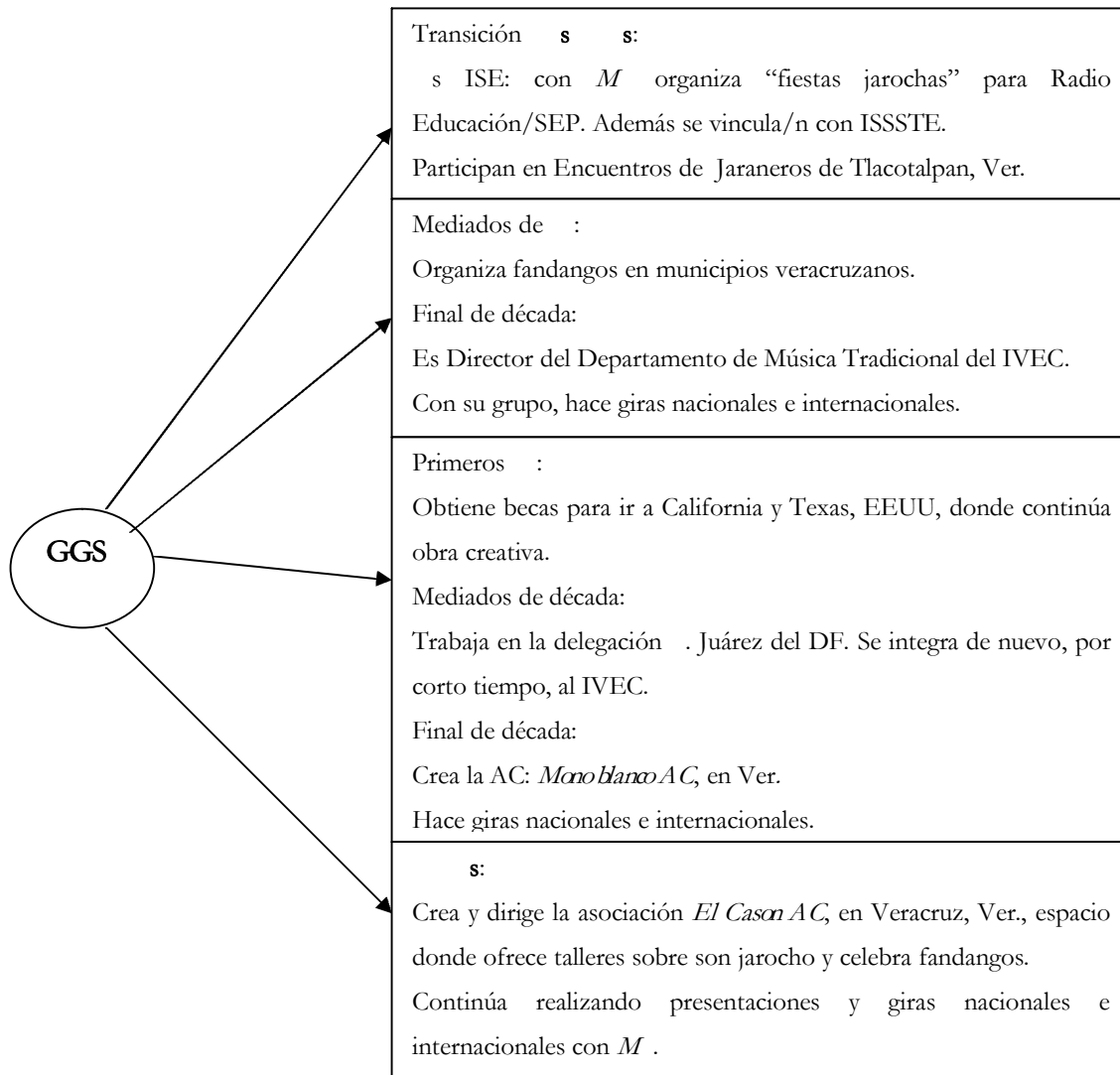
Finalmente, en Gilberto tenemos una acción a veces societal y a veces estatal, y a un creador de interfaces alrededor del *MJ*, tenemos también un promotor que mucho ha tenido que ver en el auge del son y el fandango, incluso en su institucionalización contemporánea, tanto en sus formas societales como estatales. Hoy en día, la medalla que el gobierno del estado de Veracruz, mediante el IVEC, concede anualmente a músicos populares veracruzanos, lleva el nombre de su requintista: “Andrés Vega Delfín”. El peso del quehacer cultural de Gilberto

---

Un par de años antes, el propio gobierno del estado, también junto con el IVEC, instituyó la medalla “Guillermo Cházaro Lagos”, que reconoce al decimista de ése nombre integrante del grupo *Siquisiri* de Tlacotalpan, Ver., así como originalmente reconocía a creadores músicos, decimistas u otros personajes del son. Si

en la política cultural veracruzana, en particular dentro de la acción socioestatal alrededor del son jarocho, es patente.

### Diagrama : Trayectoria de promoción cultural de GGS



A lo largo de su quehacer creativo y de promoción cultural ha participado en ISE de diferente rango (municipal, estatal, federal, y sus combinaciones), en las que han intervenido instituciones culturales varias, así como individuo y colectivos de la sociedad civil. 1 y su

---

consideramos el hecho de que la otra medalla por méritos culturales o científicos que otorga el estado de Veracruz, lleva por nombre la del insigne antropólogo tlacotalpeño, Gonzalo Aguirre eltrán, se percibe la influencia política y cultural cuenqueña sobre el panorama general de la política cultural veracruzana. Por el contrario, no encontramos medallas que reconozcan la labor creativa y promotora de personajes populares de la Huasteca, del istmo, de la región centro, o cualquier otra del estado.

grupo mismo han efectuado su quehacer como miembros de la sociedad civil, y él y algunos de los integrantes de su agrupación, lo han hecho como promotores estatales.

*ii) Ricardo Perry Guillén: una experiencia de promoción cultural societal con antecedente estatal.*

RPG nace y crece en el ambiente industrial, “en los suburbios del petróleo”, de la ciudad de Minatitlán, ubicada en la región sur de Veracruz. Al rondar los ocho años de edad se traslada con su familia a vivir a la vecina ciudad de Jáltipan. Pasa entonces de una ciudad donde se refina petróleo a otra que procesa azufre. Es en esta segunda ciudad donde le ha tocado vivir “movimientos de obreros y de la sociedad civil de aquí”, la misma que es base actual de su acción cultural.

Desde el propio seno familiar Ricardo Perry ha tenido ejemplos de participación comunitaria, pues como señala, “mamá era muy participativa en la vida del pueblo y nos hacía participar a toda la familia”; esas experiencias colectivas de intervención lo llevan a señalar: “siempre me ha interesado la cuestión comunitaria” (Ibídem).

Luego de su paso por la Universidad Nacional Autónoma de México (donde vive de cerca el movimiento sindicalista que da como resultado la creación del STUNAM en 1970), a donde había ido a estudiar durante los primeros años setenta del siglo pasado, vuelve a su región, lugar donde “me encuentro como unos treinta compañeros que les interesa mucho lo mismo, las cuestiones culturales, la organización social, y empezamos a trabajar en Minatitlán con las primeras organizaciones políticas de aquí de la izquierda, con el surgimiento del Partido Comunista y otras organizaciones. Eran unas treinta personas, todo era muy clandestino; también estaban los jesuitas y la gente de los curas que apoyaban movimientos sociales. Entre ellos estaba Darío Aburto, quien estaba en las comunidades de la ribera” (Ibídem).

Por ese tiempo cursa la carrera de trabajo social que imparte el Universidad Veracruzana en Minatitlán. Allí, los alumnos realizaban labor comunitaria como parte del plan de estudios de la carrera; de hecho había materias que eran evaluadas por las comunidades donde se llevaban a cabo dichos trabajos. Ya que el departamento de trabajo de esa licenciatura tenía un convenio con la UNESCO, se contaba con apoyo para proyectos comunitarios; algunos de los cuales fueron propuestos por el propio RPG: “logré influir en un equipo de

trabajo como de veinte personas, multidisciplinario, y que trabajáramos donde estaba Darío, el que es cura, en las comunidades. Eso sería entre el año        a        ” (Ibídem).

“Allí nos enteramos, en el proyecto con Darío, que la comunidad ribereña de la región era muy unida, nadie tomaba, estaba muy ordenado, todo era como tiendas comunitarias, una organización muy fuerte, y además el compromiso social de esos pueblos, de una estructura organizativa de oposición al Estado, a como estaba la situación” (Ibídem).

En esa octava década del siglo veinte logra ver la luz pública la organización política en la que Ricardo Perry participa desde su origen, el PC: “fue en la época que ya se pudo competir” (Ibídem). Será hacia la segunda mitad del decenio cuando vaya a dedicarse al periodismo cultural en la región. De hecho, el suplemento cultural del *Diario del Istmo* para el que colabora (y donde, señala, se publicaban artículos sobre el son jarocho de la región) gana en        el premio nacional de periodismo. Luego de esto, junto con algunos miembros del grupo de jóvenes que hacían el suplemento,        va a emigrar a la ciudad de        alapa.

En ésta retoma los estudios universitarios en la facultad de Letras Españolas, donde “la única buena que encontré fue la maestra Esther Hernández Palacios; y además que buena onda. Hasta la fecha ha sido una aliada para nosotros desde el puesto donde está: antes en el IVEC, ahora está en el CONACULTA. Esa señora lo único que se interesa por nosotros es apoyar, cuando puede y a la manera como puede” (Ibídem). También en        alapa, junto con otras personas, entre las que se encuentra Felipe Casanova, funda la asociación civil *Sotavento creación multidisciplinaria*, la cual producía radionovelas para la Universidad Veracruzana. Otro propósito de ésta asociación, más bien interés de Ricardo, fue elaborar estudios sobre el ordenamiento territorial en el sur de Veracruz.

Fue en los años noventa cuando RPG interviene más consistentemente en la promoción del son jarocho. La centralidad de Perry dentro del *Movimiento Jaranero* tiene que ver con dos situaciones: su vínculo con el grupo *Chudumbé* de Coatzacoalcos entre        y        en parte razón por la que regresa de nuevo al sur del estado        y el hecho de que su conocido de treinta años atrás, Darío Aburto Perdomo, quien “había dejado de ser cura y tenía una asociación civil de trabajo comunitario de apoyo y conseguía financiamiento y apoyaba las

---

Entre los emigrados a la capital del estado de Veracruz,        alapa, estuvieron José Homero Hernández, Agustín del Moral Tejeda, Manuel Uribe, participantes también del suplemento cultural del *Diario del Istmo*. Juan Meléndez de la Cruz es otro importante promotor cultural del son y el fandango relacionado con el grupo.

En el tiempo cuando fue realizada la entrevista, la maestra Hernández Palacios se desempeñaba como directora de Animación Cultural del CONACULTA; a partir del gobierno        -        del estado de Veracruz fue nuevamente (lo había sido durante un breve tiempo en el sexenio estatal anterior) directora del IVEC.

comunidades” (Ibídem), ganara en la presidencia municipal de Cosoleacaque, municipio vecino, entre otros, de Minatitlán y Coatzacoalcos, en la subregión corredor industrial.

En esas circunstancias, Ricardo propone a Darío Aburto un proyecto cultural para llevarse a cabo durante el trienio de gobierno - . Para tal efecto se creó la Dirección de Extensión y Difusión Cultural, a cargo de RPG, cuyo asistente fue ZZH, miembro del grupo *Chudumbé*. Esa Dirección tuvo como objetivo desarrollar el proyecto “Difusión y recuperación de la cultura del pueblo”, diseñado y propuesto por Ricardo. El vínculo RPG/*Chudumbé* va a desarrollar una actividad cultural importante en el municipio que impactará subregiones del corredor industrial y de la sierra de Santa Martha. En ese tiempo el grupo va a tener una proyección cada vez mayor dentro y fuera del país.

El proyecto trienal contemplaba la realización de distintos talleres mediante los que se transmitía conocimientos sobre son jarocho (por medio del taller *Los Cojolites*), telar de cintura, medicina tradicional, alfarería. El proyecto, que “tuvo todo el apoyo del ayuntamiento”, permitió relaciones interinstitucionales con URA/EHC-ADC y con el INI-JMFF. En ese periodo de gobierno la capacidad de gestión de recursos del ayuntamiento fue sustantiva: “conseguimos mucho financiamiento, tuvimos un presupuesto como del millón de pesos anual para los proyectos” específicos: festival de son jarocho, casas tradicionales, investigación y edición de un libro (véase Perry y Pérez, s/f), recuperación de la memoria histórica y del archivo fotográfico; en particular el “de son jarocho fue proyectar a los *Chudumbé* usar toda la infraestructura del ayuntamiento Y esos proyectos estuvieron muy bien porque a partir de entonces se inició aquí todo un rollo artesanal y cultural, aquí en Cosoleacaque y en la región ” (Ibídem).

Considera Ricardo que actualmente, mucha de la gente involucrada en actividades culturales en algunas ciudades del corredor industrial proviene de esa experiencia dada en el marco de la nueva administración pública local que significó el gobierno de Darío Aburto. El impacto de su proyecto incidiría en el desarrollo actual del son jarocho, pues “todo eso impulsa ahora en el sur de Veracruz, donde el son jarocho no estaba tan fuertemente desarrollado, y ahora somos la parte más desarrollada en el sur, donde hay más grupos fuertes”.

---

Pone como ejemplo el hecho de que en Minatitlán se comenzaron a hacer centros culturales, “que fue nuestro modelo”.

Ilustra Ricardo: “A partir de Cosoleacaque han nacido allí seis grupos, grupos de chavos: Los Pájaros del alba, Los Cojolites, Son Herencia más los que quedan del *Taxteno* el primer grupo de son en el sur de

Debido a que el proyecto nació en el marco de un gobierno municipal, sus días desde el principio estuvieron contados. Sin embargo, el horizonte de acción cultural de RPG va a ir más allá del límite temporal del gobierno local. Al terminar el trienio, relata Ricardo Perry, “nos quedamos un año en la calle, literalmente en la calle. Alguien nos prestaba un cuartito, allí guardamos las tarimas, los telares de cintura, las jaranas; y por las tardes llegábamos y los sacábamos en la calle, a la banqueta. Allí estuvimos un año, sin ningún apoyo” oficial (Ibídem). En ese contexto ocurre el fin de la relación de promoción cultural entre RPG y *Chuchumbé*, pero marca a la vez el inicio de una nueva etapa de trabajo cultural con el grupo *Los Cojódites*.

Recién iniciado el proyecto cultural desde la Dirección de Difusión y Extensión Cultural en el gobierno municipal de Cosoleacaque - , RPG edita la revista *Son del Sur* y celebra el “Festival de son jarocho y música popular” (las tres primeras ediciones de éste efectuadas en Cosoleacaque y las siguientes en Jáltipan). Será en , luego de haber sostenido su proyecto con algunos apoyos del municipio de Jáltipan, cuando Perry junto con *Los Cojódites* crean en esa ciudad el Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho AC (CIDSJ AC). Este “venía a concretar el trabajo de la revista, el festival; todo lo que estábamos haciendo ahora lo hacemos con esta estructura” (Ibídem). La necesidad de fondos para la adquisición del CIDSJ AC, precisa que se formalice legalmente la constitución del Centro como asociación civil, lo que aún no sucede.

Su “proyecto de vida”, la promoción cultural, se sostuvo luego del fin del gobierno municipal de Cosoleacaque con apoyos de otros municipios, como el de Jáltipan; pero en realidad esos soportes siempre han dependido de que los munícipes se interesen por la cuestión cultural local, y no de la existencia de programas culturales transtrienales. En todo caso, los recursos que se ha allegado con frecuencia el proyecto cultural que comanda RPG

---

Veracruz con las características de los grupos de son escénicos y promotores culturales del *Mj*, dirigido por JMdlC , los demás son gente formada por nosotros” (Ibídem).

Los primeros seis números de la revista, que vio la luz pública en agosto de , aparecen como obra de *Chuchumbé AC*; los siguientes (del número siete, año de , en adelante) como obra del Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho AC. En el número cuatro vemos que la revista es “editada con apoyo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Coordinación Nacional de Descentralización”. También nos permite ver los vínculos entre los colaboradores y editores de la revista (los miembros del grupo *Chuchumbé*) con instancias de gobierno local y regional; por ejemplo, en la Presentación del número uno leemos: “A principios del año pasado se propuso a la Unidad Regional de Culturas Populares realizar un festival de son jarocho en la ciudad de Jáltipan. Para hacer este encuentro se empezó a entrar más en contacto con el compositor David Haro y finalmente con Antonio García de León, ambos personajes importantes en el entorno de la música veracruzana ”. El número dos habla de apoyos que reciben miembros del grupo, quienes realizan proyectos culturales específicos: PH recibe apoyo del FONCA y ZZH del Pacmyc .



junto con *Los Cojdlites*, han provenido del ámbito municipal, del IVEC, de la DGCP mediante el Pacmyc, del INI, del CONACULTA mediante los Fondos, Nacional y Estatal, para la Cultura y las Artes.

Aunque en alguna ocasión RPG trabajó un proyecto puntual para el IVEC (“una producción” en torno al festival Agustín Lara), regularmente su quehacer ha estado orientado al mercado (presentaciones en eventos particulares y giras) para obtener recursos. Hoy en día, además de la revista y la organización del Festival, en el Centro se imparten talleres zapateado y jarana; a la par de esto, *Los Cojdlites* (representados por RPG) realizan giras nacionales y al extranjero, organizan anualmente el seminario campamento sobre son jarocho y cultura popular del sur de Veracruz, sostienen un proyecto ecológico cultural en su rancho de la isla de Tacamichapan, municipio de Jáltipan y celebran fandangos cada dos de noviembre en el panteón de esa ciudad. Además, algunos miembros de la agrupación, imparten talleres, dentro de los que forman nuevos grupos de son jarocho. Unos de esos proyectos cuentan también con financiamiento oficial.

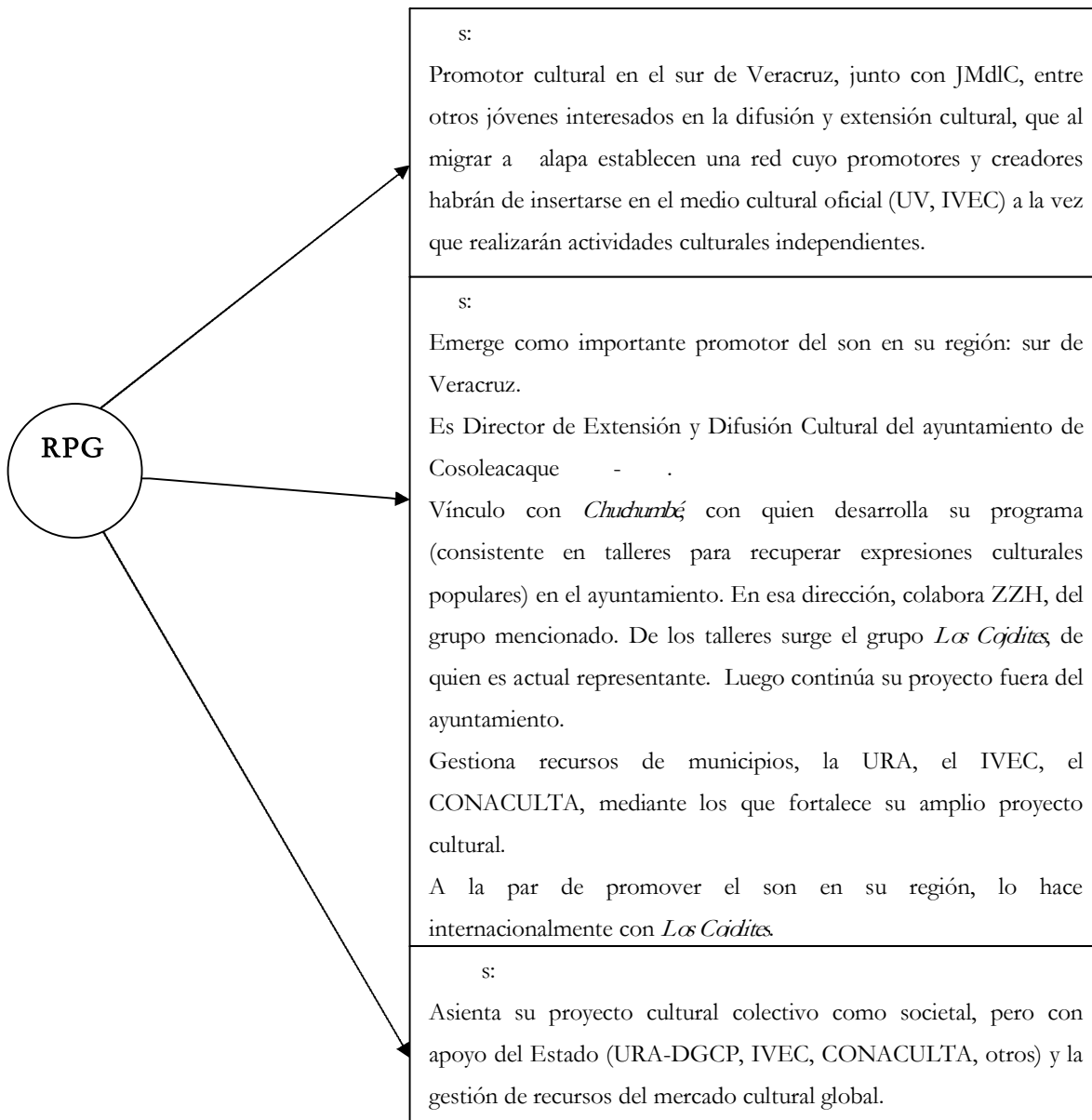
En términos generales, la visión que subyace a la acción cultural de Ricardo y *Los Cojdlites* guarda cierta relación con los postulados que por su parte impulsa la lucha zapatista : “de alguna manera lo que hacemos nosotros es algo así como lo que hacen los zapatistas, porque estamos tratando de hacer permanente nuestra cultura, y finalmente lo que tratan de hacer ellos es eso también: de luchar por su forma de vida, igual que nosotros” (Ibídem).

A la fecha, la red de apoyo cultural generada por RPG y Los Cojolites es amplia; ella les ha permitido hacer giras internacionales, generar ISE con autoridades e instituciones de los tres gobiernos, ampliar e insertarse en los mercados nacional e internacional de la diversidad cultural y de la música tradicional y popular.

### **Diagrama . Trayectoria de promoción cultural de RPG**

---

Esto es, la llevada a cabo por el EZLN en regiones del estado de Chiapas.



*iii) Rubí del Carmen Oseguera Rueda: promoción cultural societal/estatal y antropología aplicada.*

La raíz fandanguera le viene a Rubía Oseguera por el lado paterno. Es en la región de los Tuxtlas donde ella aprendió la práctica familiar del son y el fandango. Sin embargo su trabajo de promoción lo inicia en la subregión del corredor industrial, centralmente en las ciudades de Coatzacoalcos, de donde es originaria, y Minatitlán.

Para cuando ROR y su hermano LOR, también importante promotor y creador del son jarocho descubre que en Minatitlán, aunque distintos a los de la región de los Tuxtlas, la casa de cultura organizaba fandangos, ya ella lo había aprendido al estilo tradicional tuxtleco,

por vía de sus familiares. En la organización de esos fandangos de la zona petrolera Minatitlán Coatzacoalcos jugaba un papel importante JMdlC y su grupo *Taoteno* “Juan Meléndez de la Cruz, ellos tenían un grupo que hacía fandangos regularmente. Lo que pasa es que Minatitlán y Coatzacoalcos son como puntos donde han emigrado muchas gentes de los llanos y de esa región de los Tuxtlas; entonces allí se concentraban y seguían desarrollando sus fandangos. Como las comunidades istmeñas, también los jarocho tenían sus espacios, y allí convivían”. Además de fandangos, en la región había oportunidad de escuchar el programa de radio “Que resuene la tarima”, producido por JMdlC.

Así es que ella primero y enseguida también su hermano frecuentarán los fandangos urbanos de Minatitlán. Para finales de la década de los ochenta, además de los fandangos que se realizan en las ciudades petroleras también comienza a celebrarse el encuentro de jaraneros de San Pedro Sotepan (organizado por la URA, IVEC/GGS/*M* y JMdlC/*Taoteno*); además se celebraban otro en Chacalapa y los alrededores de las subregiones corredor industrial y sierra de santa Martha. Los hermanos Oseguera Rueda tuvieron conocimiento entonces de dos formas del fandango: una rural en cuya escenificación tiene un peso significativo las familias (Oseguera, Cobos, Utrera, Rosario), y otra urbana, como los de Minatitlán.

Iniciados los años noventa, Rubí Oseguera, con su hermano y los que a la postre serán miembros del grupo *Chuchumbé* organizan sus primeros fandangos en Coatzacoalcos. Esto comenzó a tomar forma a partir de un concurso de ramas organizado por su preparatoria en aquella ciudad. Enseguida pasan a formar una agrupación más grande para un concurso estatal que tendría lugar en alapa; de esta experiencia derivará la idea de formar el grupo de son que llevó por nombre *Trovadores del son*. Por aquél tiempo, comenta, “empezamos a trabajar con el ayuntamiento de Coatzacoalcos pero nunca nos apoyaban, más bien nos explotaban” (Ibídem). Luego de conformados en grupo juvenil de son jarocho el director de la revista *Raíces* de Coatzacoalcos, Juan Pulido Iosca, les sugiere llevar a cabo fandangos.

“Y empezamos a organizar fandangos en el parquecito del DIF; allí sin luz, con un foquito; y daban bien poquito dinero para la comida; y empezamos a traer grupos de la sierra que necesitaban los fandangos. Y allí poco a poquito empezamos a crear un gusto y un público, porque teníamos un directorio y llamábamos a la gente y se empezó a correr la voz ;

---

Rubí Oseguera Rueda, entrevista del de julio de , alapa, Ver.  
Centros públicos de la Secretaría de Salubridad y Asistencia para el Desarrollo Integral de la Familia.

y después nos quitaron ese espacio del DIF. Era un parquecito nada más, nos daban chance de dos a tres horas” (Ibídem).

“Después de ahí, del parquecito del DIF, ya como grupo que empezaba a trabajar, conocimos, ya como *Chuchumbé* al licenciado Arturo Zen; que escuchó al grupo y le gustó que éramos chamacos que andaban tocando y él nos dio un espacio”. “ Él trabajaba entonces en la Profeco , tenía un localito, una palapa que era como una cantina y estaba abandonado, entonces allí empezamos a ensayar Porque antes andábamos ambulantes en el malecón; nos corrían de las casas de todos, nuestras familias Después en el me parece el grupo metió un Pacmyc” (Ibídem).

Luego de ese primer Pacmyc van a solicitar otro para apoyar su proyecto de laudería, el cual queda a cargo de LOR. Fue así que cada miembro del grupo *Chuchumbé* construye su instrumento, siendo LOR quien continuaría con la laudería. Este proyecto fue sugerido por EHC y ADC de la URA, quienes les avisaron de la convocatoria, “nos dijeron oigan, aquí está esta convocatoria, por qué no meten un proyecto Y ellos fueron los que nos asesoraron ” (Ibídem).

En los primeros años noventa, los hermanos Oseguera y *Chuchumbé* comenzaron a trabajar con ayuntamientos; como caso ejemplar Rubí recuerda la relación que establecieron con el ayuntamiento de Oteapan; allí “el presidente municipal, el licenciado Agustín, era un amigo a quien también le gustaba el son él nos apoyó para ir a Tlacotalpan una vez , nos apoyó, nos donó una tarima. Y nosotros íbamos los domingos, porque hacía allí domingos culturales; íbamos a tocar Nos apoyaban para el transporte, nos daban la cena ; era cada domingo o cada miércoles, no me acuerdo, pero era un día a la semana Ellos empezaron a organizar encuentros y nos invitaban ” (Ibídem).

Durante aquél tiempo, como *Chuchumbé* asistieron a varios encuentros celebrados en la región sur: “por ejemplo, uno famoso era el encuentro, cada de marzo, de San Pedro Soteapan, que es el santo patrono . Esos encuentros eran organizados por Culturas Populares de Acayucan. Nosotros íbamos como grupo invitado nada más. Meternos a organizar ya fue hasta más adelante, así como trabajar directamente con los ayuntamientos, con las autoridades

---

Procuraduría Federal del Consumidor.

El encuentro de jaraneros de san Pedro Soteapan comenzó a realizarse a instancias de la URA y el IVEC-GGS-M en el año de ; para este evento la URA concertó la participación del ayuntamiento de Soteapan, el Instituto Nacional Indigenista, al Casa de Cultura de Sotapan, la mayordomía tradicional, el ayuntamiento y la Casa de Cultura de Oluta, Veracruz (Engargolado : “Memoria de actividades - ”, elaborado por Alfredo Delgado Calderón. Acayucan, Ver., agosto de ).

culturales. Esa parte fue ya a partir de que conocimos a Ricardo Perry; eso fue en el [redacted], cuando yo me vine para acá ([redacted] alapa)” (Ibídem). ROR/*Chuchumbé* conocieron a RPG en un encuentro en San Pedro Soteapan; a éste “le empezó a gustar lo que estábamos haciendo. Entonces empieza a meter un rollo más social, como con más fundamento, de trabajar”.

A partir del encuentro entre *Chuchumbé* Ricardo Perry inicia una actividad cultural, que si no fue la primera, pues ya JMdlC y su grupo *Taxteno* habían iniciado la recuperación del son en la primera mitad de los años ochenta, sí ha tenido relevancia para la recuperación del son jarocho en el sur del estado desde los años noventa y hasta la fecha. De dicho vínculo se origina la revista *Son del Sur* y el actual festival de son y música popular de Jáltipan; también juntos entablan relaciones con el ayuntamiento [redacted] - [redacted] de Cosoleacaque, en el cual RPG tuvo a su cargo la Dirección de Extensión y Difusión Cultural. Perry “empezó a trabajar allí en el ayuntamiento, y los chavos empezaron a trabajar ahí; a veces había dinero, a veces no, como siempre; o sea, el último rubro siempre es el de la cultura, en los ayuntamientos, en todos lados ” (Ibídem).

Para ese momento Rubí, radicada en [redacted] alapa, sólo participaba en la promoción del son y el fandango cuando visitaba su región. Mientas tanto, en esta ciudad llevaba a cabo una visible actividad cultural. Desde su arribo a [redacted] alapa en [redacted] para estudiar antropología en la Universidad Veracruzana, ROR promueve el son jarocho. En el Patio Muñoz [redacted] sitio en el que RGH estaba dedicado a la promoción de esa música mediante talleres [redacted] encuentra un espacio para enseñar el zapateado jarocho. En el mismo lugar, en los años de [redacted] y [redacted] la asociación *Procreadores AC* junto con RGH, organizan sonados encuentros de janarenos.

En la emergencia del fenómeno fandanguero en [redacted] alapa es central la figura de ROR, tanto como la de otras personas conocedoras del son: RGH, fundador de *Son de Madera*, Laura Reboloso (LRC), profesional en pedagogía musical y quien desde la segunda mitad de los noventa ha impartido talleres en el mismo Patio Muñoz y en la escuela secundaria *Centro Escolar alitiç*; Álvaro Alcántara, quien se asienta en la ciudad para estudiar la carrera de Historia de la UV; Adrián Pavón, ex *Chuchumbé* que llega a estudiar la carrera de Idiomas, en la misma universidad. Los dos últimos provienen del sur de Veracruz, conocedores del son y el fandango, son a la vez promotores de éstos en la ciudad durante su etapa universitaria (segunda mitad de los años noventa).

---

Ellos formaron el grupo de son *Nican Mopohua* mediante el que promovían el son jarocho en [redacted] alapa.

En particular, la presencia de ROR en alapa tenía que ver con la posibilidad de continuar impulsando el son jarocho, es por ello cursa la carrera de antropología: “Si estudié antropología fue por seguir con el rollo del son jarocho. O sea, yo siempre vi que ese era mi destino, que era donde yo tenía que estar, por qué : pues porque veía siempre a los antropólogos de Acayucan, a Alfredo (Delgado Calderón), a Reyna (Hernández Rosario); a todos ellos yo los veía que andaban en fandangos, organizando, apoyando, siempre gestionando recursos para que eso siguiera. Es por eso que me meto a estudiar antropología , y ya en la facultad yo tuve siempre la inclinación hacia la cultura popular” (Ibídem).

Al egresar de la carrera vuelve al sur, donde junto con RPG y Moisés Alor inician las gestiones del proyecto *Fandango del siglo* “Era justo ese último año ( ), cuando iba a terminar el siglo veinte. Estuvimos allí coordinando algunas actividades. Funcionó el proyecto tres meses; de allí, pues lógico, no había una buena planeación, y sólo tres meses funcionamos. Era una institución independiente, *Fandango del siglo AC*, era una asociación que estábamos tratando de conformar El proyecto consistía en hacer actividades cada mes: exposiciones locales, muestras de la región, traer gente para conferencias; pero era demasiado. Era muy buen proyecto, pero no estaba planeado, no había planeación económica, entonces no funcionó el proyecto fue a pique, pero por qué : por presupuesto, porque se suponía que teníamos que involucrar a las empresas, a las industrias, que apoyaran ” (Ibídem).

“ empezamos a trabajar en el proyecto sobre la marcha, entonces no teníamos recursos, nos fuimos desgastando Un proyecto muy bueno Hasta donde pudieron apoyaron Culturas Populares del Distrito Federal, o sea Oficinas Centrales, y Acayucan, que siempre ha estado apoyando; pero hasta donde pudieron. Llegó el momento que ya no podían sufragar un proyecto de esa naturaleza, era un proyectote y éramos tres trabajando” (Ibídem). Sin embargo, alcanzaron a realizar algún trabajo: presentación del proyecto, vínculos incipientes con ayuntamientos (por ejemplo con el de Nanchital), celebraron conferencias y fandangos.

Mediante Rubí vemos que el desarrollo cultural en el nivel local se encuentra con la falta de programas municipales que trasciendan los gobiernos trienales; los proyectos societales que surgen y demandan apoyo a las autoridades dependen en cierta medida de que el proponente conozca a alguien que dentro del ayuntamiento se interese por la cultura local. “Tu llegas a proponer un proyecto siempre y cuando lo conozcas a quien se le presenta el proyecto , como en todo; porque si nada más se le presenta a cualquier síndico, al que le

corresponde, pues no; te van a decir: No hay presupuesto, o Yo ya tengo mi programa; o sea, tiene que ser alguien que tu conozcas, desgraciadamente” (Ibídem).

Luego de esta experiencia, en el año 1970 ingresa a la Unidad Regional alapa de la Dirección General de Culturas Populares (UR -DGCP), donde su labor de antropología aplicada se extiende sobre la región centro del estado de Veracruz. Desde esa Unidad tuvo la posibilidad de incidir en el desarrollo cultural regional de la cuenca del Papaloapan, específicamente en sitios como Veracruz, Alvarado, Tlacotalpan, Cosamaloapan. Durante su estancia en la UR elabora un diagnóstico sociocultural y otro musical de la cuenca del Papaloapan.

Entre los resultados de su estudio en la región es significativo el relacionado con la celebración de fandangos “La cuenca goza de ese prestigio, pero en realidad no hay. Lo que hay es lo que llegamos a hacer los de fuera. Llegamos a Tlacotalpan, a Cosamaloapan; pero no había gente. O sea, Danilo (DLR) en los últimos años que empezó a trabajar esa zona. Hasta ahorita Tlacotalpan está empezando a recuperar esto de los fandangos” (Ibídem).

Cuando ROR ingresa a la Unidad aún tenían vigencia programas culturales federales que eran canalizados estatalmente; pero al poco tiempo sobrevendrá una crisis financiera e institucional más en el campo cultural (relacionada con la estructura económica del país): “Cuando llegué los programas nacionales vigentes eran el de música popular, de artesanía, de memoria histórica, el de tercera raíz. Y lo estuve trabajando el de música popular nada más como un año, después cortaron esos programas. Y éramos nada, éramos promotores nada más. O sea, ni música popular; no había especialidades nos dieron regiones, entonces teníamos que atenderlas integralmente (Ibídem). Ante la imposibilidad de continuar desarrollando esos programas, el trabajo se reduce a la asesoría de grupos comunitarios para elaboración de proyectos que habrían de participar en las convocatorias anuales del Pacmyc.

Durante ese periodo Rubí se dedica a asesorar proyectos comunitarios: “iba con los promotores clave, con la gente que estaba trabajando; entonces los asesoraba: Por qué no

---

DLR y su grupo *Hikuri* llevaron a cabo talleres sobre de zapateado y son jarocho en Cosamaloapan durante al menos dos ocasiones: durante el gobierno municipal de trienio 1970 - 1973, en el cual participaron distintos grupos de son jarocho. En los encuentros de jaraneros que se efectuaron entonces se tuvo el apoyo de la DGCP, el IVEC, la Universidad Veracruzana: taller de laudería; taller de grabado de la Facultad de Artes Plásticas; Departamento de Televisión; también participó Radio Televisión de Veracruz, y radiodifusoras comerciales como EFU y EQO. En el año 1971, DLR tiene el apoyo del Pacmyc para realizar un proyecto más sobre son jarocho en su región.

La inexistencia de fandangos en Tlacotalpan ya era notoria en los años setenta (1970 - 1979, Pascoe 1998).

hacen esto aquí y allá . Entonces hubo varios proyectos que ayudaron, por ejemplo en Veracruz, con los chavitos de *Son la plaga*, que ahora son *Viento de agua*, ellos hicieron unas cosas allí en Veracruz, dar talleres gratis a los niños fue un proyecto que se acabó” (Ibídem).

Durante la presencia de ROR en la UR , otros proyectos alrededor del son fueron los de Rafael Figueroa (RFH), quien propuso publicar distinto material editorial: folletos sobre décima y métodos de aprendizaje de la jarana; y el de Daniel López (DLR), el cual “Era una cosa de grabaciones de viejos, ramas y pascuas de Cosamaloapan”.

Su condición de societal integrada a la promoción cultural estatal, le acarrearía a Rubí algunos malos entendidos o incomprensiones por parte de societales quienes la veían como una promotora natural de la comunidad. Sabiendo de su posición dentro de la Unidad, promotores del sur que la identificaban afín a sus intereses se le acercaban solicitando apoyo: “muchas gente del sur me llamaba para sus proyectos”; “todos me pedían asesoría para sus proyectos; pero con el Pacmyc yo no tenía ninguna capacidad de decisión o sea, podía asesorarlos, tenía voz pero no voto. Entonces fue un momento difícil también” “Pues sí era difícil porque era, como se dice, juez y parte; pero desgraciadamente yo nada más era una promotora, no tenía tanta injerencia Pero se lograron otras cosas a nivel de música popular elaboración de directorio de danzas, edición de partituras para orquestas danzoneras, impulso al son montuno y apoyamos también a Jamapa, a los talleres con César Castro, quien era el coordinador” (Ibídem).

El sexenio - trajo un nuevo modelo de administración de la cultura, a partir de entonces la política cultural va a enfocar su trabajo en lo que denominó *regiones culturales* *culturas regionales*. Al respecto Rubí Oseguera tuvo la oportunidad de participar en las mesas de trabajo que con el fin de delimitar el área cultural Sotavento extendida sobre porciones de

---

En el Sistema de Información Cultural (SIC) que el gobierno federal ofrece mediante Internet desde el sexenio - , encontramos que en el RFH contó con recursos provenientes de los Apoyos de Fondos Estatales para realizar el proyecto “Rumberos y jarochos”, consistente en la elaboración de semblanzas e historias de vida de compositores e intérpretes veracruzanos. En el RFH tiene apoyo Pacmyc en el área de Publicaciones. Otros apoyos (registrados en el SIC) a promotores-creadores del son jarocho y demás expresiones asociadas a éste son: Silvia González de León A. en (proyecto “El son de las fiestas de Tlacotalpan” del área Artes Visuales); A en (“Recuperación de tradiciones orales”). DLR en (en el área de Música). DLV en (en el área de “Foros culturales”). HLCO en (área de Música). José Palma Valentín en (área de Música). Lamberto Campechano Rosas en (área de Música). M. A. Sonia Mijangos en (área Música).

Entonces joven músico de *Mono lancoy* hoy emigrante al estado de California, EEUU, donde prosigue su promoción del son jarocho y su quehacer creativo a partir del son.



los estados de Veracruz, Oaxaca y Tabasco fueron celebradas en Tlacotalpan para integrar el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

En el año ROR deja la UR y al poco tiempo se integra a la Dirección de Vinculación Regional del CONACULTA, donde ocupa el puesto que anteriormente desempeñaba EHC, ex jefe de la URA; allí queda bajo las órdenes de Amparo Sevilla, titular de dicha Dirección. En ese cargo su quehacer institucional tendrá rango federal, incidirá en las regiones culturales en general, y sobre la región Sotavento en particular. En ese puesto, ROR se relaciona con otros promotores del son y la cultura del sur de Veracruz: JAMcG (director de Capacitación Cultural del CONACULTA) y AHS (músico del desaparecido grupo *Zacamandú* y al momento de la entrevista integrante de la Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización del CONACULTA). En el Rubí sale de la DVR y se integra a las giras nacionales e internacionales que realiza *Son de Madera*. Si bien ella ha estado por temporadas más bien cortas dentro de la gestión estatal, en todo momento ha continuado la promoción del son y el fandango por vías societales, y ha intervenido en ISE alrededor del son.

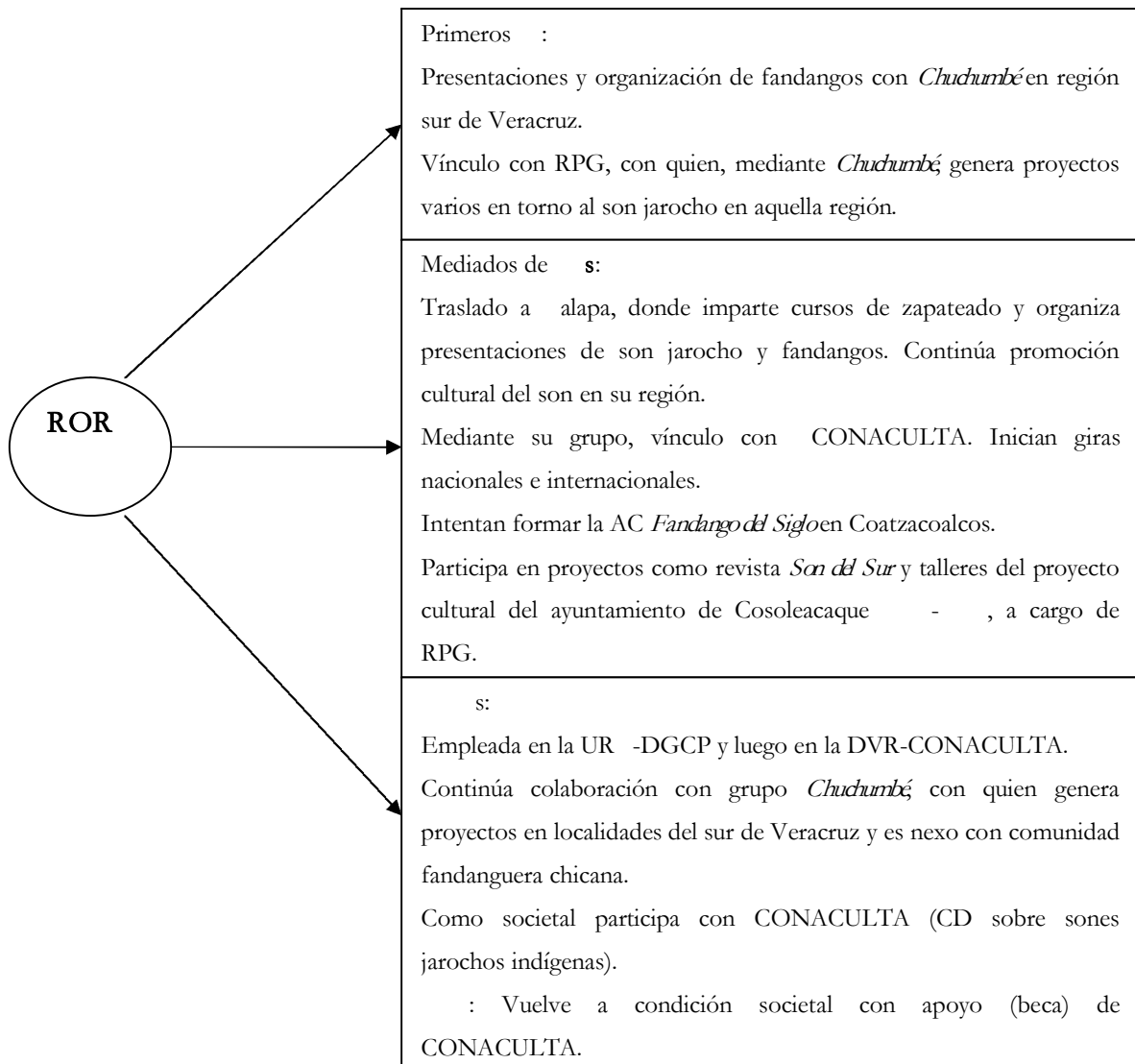
### Diagrama . Trayectoria de promoción cultural de ROR.

---

Oficialmente éste surge el de septiembre de al firmarse el Convenio de Cooperación e Intercambio entre el CONACULTA, el IVEC, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco (SECURED) y el Instituto Oaxaqueño de las Culturas (IOC). ste atiende un total de municipios; de Veracruz, de Oaxaca y de Tabasco.

EHC había sido entre y jefe de la Unidad Regional Acayucan de la DGCP; luego fue central en la generación de la política cultural del CONACULTA del sexenio - , en el cual participó generando la concepción de la regiones culturales-culturas regionales. Hacia finales del año deja el servicio público y se inserta como societal con un proyecto cultural encabezado por la asociación civil *El Manjío* en la ciudad de Cuernavaca, Morelos.

Por ejemplo desde la organización *Producciones Cimarrón* donde generó un proyecto comunitario (generación de un espacio cultural comunitario; realización de talleres sobre son jarocho; grabaciones de campo y edición de discos de son jarocho) en la localidad de Chacalapa, municipio de Chinameca en el sur de Veracruz; con la misma organización realiza la grabación de sones jarochos cantados en lenguas indígenas del Sotavento; éste fue un proyecto asignado por el CONACULTA entre y .



A lo largo de su trayectoria como promotora del son y el fandango jarocho ROR ha establecido o participado en diferentes ISE de los tres rangos de gobierno. Ha colaborado con instituciones culturales locales (Cosoleacaque, alapa, otras), estatales (IVEC y UR /URA-DGCP) y federales (CONACULTA). Ha colaborado en la organización cultural con diferentes promotores y creadores, núcleo o no, que operan a manera de red en torno al son y el *MJ*.

*iv) Rafael Figueroa Hernández: nuevas vías de impulso del Movimiento Jaranero*

La premisa general de la que parte el trabajo de promoción cultural de RFH dentro del *MJ* es la necesidad de mantener viva la tradición del son mediante la transmisión del conocimiento por medios de difusión contemporáneos. Inicialmente propone métodos de aprendizaje del son

jarocho ante la imposibilidad actual de que la juventud ande a toda hora detrás de los viejos jaraneros con el fin de aprender de ellos sus secretos sobre el son jarocho: “la idea de los métodos era precisamente esa: vamos a buscar que la información básica se pueda dar por otras vías. El movimiento por ejemplo se apoyó mucho en los talleres, que cumplen una función muy importante, casi cada grupo del movimiento es al mismo tiempo un taller que a mi se me hace valiosísimo, pero también dejabas fuera un buen número de personas que no tenían el taller a la mano, que no tenían dinero para pagarlo, que vivían en Monterrey o en equis lugar”.

La experiencia teórica y práctica en cuestiones musicales de Rafael Figueroa Hernández es amplia, pues su formación académica se ha dado tanto en la Escuela Nacional de Música como en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su conocimiento de técnicas pedagógicas de la música lo han llevado a diseñar algunos métodos de aprendizaje del son jarocho. Desde los años        y        edita los primeros métodos (en papel impreso y en casetes):

“ fue una manera de ir documentando cosas; yo creo que parte de lo que tenemos que hacer como movimiento es precisamente mantener la memoria. Porque también resulta que proyectos exitosísimos o muy buenos de repente se quedan en el olvido”. Uno de éstos es el relacionado con la producción de décimas: “Por ahí (        ) fue cuando salió un libro que editó el IVEC, precisamente una colección de decimistas que se llamaba *Viva la aencia*, y de ahí, junto con Diego López (DLV) retomé los cuadernillos éstos, que primero salieron muy artesanales; después Diego lo dejó un tiempo y yo lo retomé a partir de        ; a partir de entonces lo hago yo solo con recursos que va dejando la misma venta de los folletos” (Ibídem).

Además de los métodos de aprendizaje del son jarocho y de la edición de folletos de décimas, RFH se ha acercado a la difusión cultural estatal. Desde la creación del órgano de difusión del gobierno del estado de Veracruz, Radio Más, a principios del siglo que corre, produce el programa radiofónico *Encuentro de jaraneros*. “Yo hice programas de música afro antillana hace como veintitantos años, en *Radio Mexiquense*, estuve en algunas estaciones, y cuando, digamos, me enteré del proyecto de Radio Más pues simplemente lo que hice fue presentar el proyecto. Uno de los principales cauces siempre ha sido la inclusividad, porque yo creo que una de las cosas que más daño ha hecho al movimiento es decir Nosotros sí y

estos no , Esto sí es son jarocho y aquello no es son jarocho , Nosotros somos los buenos, aquellos son los malos . Que a lo mejor al principio el movimiento lo necesitaba; necesitaba pintar su raya: Nosotros somos esto y no somos aquello .” (Ibídem).

El sentido de inclusión de corrientes del son de la que habla Rafael parte de la visión de que “todas la facetas del son jarocho necesitan estar dentro del gran árbol que es el son jarocho; diferentes ramas, diferentes estilos también y diferentes maneras de hacerse, diferentes lugares, diferente escenarios; uno es la radio, pero está el fandango tradicional; también hay fandangos que no son tradicionales, esa es una de las discusiones que hemos tenido hace tiempo. O sea, por ejemplo, en Tlacotalpan los fandangos no son fandangos tradicionales; desde el momento que tienes personas alrededor de una tarima ya eso no es un fandango tradicional, entonces tienes que verlo de otra manera ” (Ibídem).

Considera que el *Movimiento Jaranero* es un fenómeno plenamente urbano, por ello no debe extrañar que el hecho de haber cambiado las expresiones del son y el fandango del medio rural a espacios urbanos le agregasen a ésta práctica matices nuevos: la emergencia del formato *grupo* de son jarocho; la competencia, diferenciación e individualización de grupos y músicos; la masificación de los fandangos, entre otros cambios que han hecho que la tradición continúe por nuevos espacios y mediante nuevos medios, incluidos los gubernamentales.

“Yo creo que acá las instituciones han jugado un papel importante; la Unidad (Regional) de Acayucan ha sido clave, de hecho a ella le atribuyo buena parte de la buena salud del *Movimiento* en el sur; y pues allí la persona de Alfredo Delgado (ADC) es clave , y el IVEC con diferentes grados de apoyo. Quizá lo interesante fue la institucionalización de los apoyos, o sea, que ya no se volvieron discrecionales, sino que hay una convocatoria que se hace cada año, que los grupos se empiezan a acostumbrar a ueno, si a fulanito le dieron pues yo también puedo pedir ; y sí, sí les van dando. El Pacmyc ha sido importantísimo para el *Movimiento Jaranero* en Veracruz, clave” (Ibídem).

“Algunos gobiernos municipales es muy variable, porque depende básicamente del gusto del presidente en turno-, han apoyado: en Playa Vicente, en Jáltipan, etcétera, han apoyado fuerte el *Movimiento* Pero lo interesante es que la sociedad civil está madura para el apoyo; entonces fue como una retroalimentación, se empezaron como a crear los apoyos

---

Su programa radiofónico es de corte plural, se difunden en él tanto sonos interpretados por grupos que se ubican de la corriente tradicional, así como aquél de estilo comercial, descalificado por los tradicionalistas; también incluye versiones hechas por no jaraneros, por ejemplo las realizadas por mariachis, coros universitarios, experimentaciones de grupos roqueros y de reggae, etcétera.

institucionales más en forma, más estructurados, y el *Movimiento Jaranero* empezó a aprovecharse de ellos pero porque ya tenía una fuerza que iba caminando. Estoy hablando de esa etapa, de finales de los ochenta ” (Ibídem).

En este proceso, como reconoce Figueroa, el Pacmyc ha jugado un papel central, pero “Quizá ha sido importante también porque el movimiento estaba ya gestándose, ya en camino, después de los primeros trabajos de Gilberto (GGS) con *Mono lanco* en los talleres, pues fueron casi con apoyo directo del IVEC” (Ibídem). Esto también está en relación con cierta formación, por parte de los promotores, con la educación formal que les ha permitido diseñar proyectos que concursen por recursos: “Entonces ya hay un grupo de chavos, ahora sí, que saben leer y escribir, y que pueden preparar una propuesta; los viejos nunca lo hicieron ni lo van a hacer, no les importa” (Ibídem).

Además de los productos señalados elaborados por RFH, también creó y modera el grupo virtual *Yahoo amigos del son jarocho* en el ciberespacio. Este “ha cumplido, en una parte, digamos bien, la inquietud en algunas cosas: las afinaciones, en cuáles son las reglas del fandango; como que se han ventilado cosas allí: cómo son las tarimas, cómo debe sonar, qué deben tener, etcétera Yo creo que estamos obligados a utilizar cualquier recurso que tengamos a la mano yo creo que es obligación de cualquier tradición, porque yo he oído a veces que la gente medio en sorna dice Ahora hay jaraneros cibernéticos ; pero pues está a la mano, por qué no usarlo; y además permite intercambios que hace años eran imposibles, totalmente impensables” (Ibídem).

“Incluso hablando de cosas más pragmáticas, el buen resultado del encuentro de jaraneros del año yo creo que hubiera sido imposible si no existiera el grupo (*Yahoo amigos del son jarocho*) calculo que más del de los que subieron a tocar (en el encuentro) tienen una relación con el grupo (*Yahoo amigos*) ; es el lugar donde Diego López (DLV, importante organizador del encuentro de jaraneros más antiguo, el de Tlacotalpan) pudo mandar una lista, una programación y luego mandar otra, porque hubo cambios, y regresarla y mantener el flujo de información; que hace años era con teléfono o Vete a buscar a fulanita adonde está . Era muy complejo y en muchos casos imposible” (Ibídem).

Rafael Figueroa, quien se considera promotor cultural, si no de fandangos sí de productos, sobre su trabajo señala: “normalmente lo he hecho a través de estas vías institucionales de las que hablábamos, de los concursos, las convocatorias, etcétera. Entonces sale una convocatoria Pacmyc, veo que califico, tengo un proyecto, y lo meto. Y he ganado

unas cuantas, igual que con el FONCA nacional, igual con el FONCA estatal; algunos de esos han servido de apoyo; incluso, de alguna manera, fueron muchas veces los inversionistas iniciales de la empresa. El conseguir una beca Pacmyc significaba tener producto, y ya al tener un producto empezaba a generar dinero que serviría para el siguiente proyecto, y a lo mejor después ya no necesite del Pacmyc” (Ibídem).

“Pero te digo, hay de todos los matices: hay grupos que de plano están totalmente ignorados por el aparato estatal, el aparato institucional; hay otros, no sé, como el *Siquisiri*, que el año pasado estuvo casi vetado, prácticamente, por el IVEC, porque se pelearon con Perlasca. Hay otros que trabajan muy bien dentro de las instituciones y hay otras personas, por ejemplo Alfredo (ADC) que trabaja muy bien dentro de las instituciones cumple muy bien su función, cumple con su labor de funcionario pero no se queda ahí sino que sabe hacer las otras cosas él cumple, es disciplinado, etcétera, pero además se da el espacio de hacer todo lo demás trabajo de vinculación interinstitucional y socioestatal, investigación, asesoría, etcétera ” (Ibídem).

Si bien el Estado interviene en la revitalización antes de que ésta llevara el título de *MJ*, en los años posteriores irán participando más notoriamente representantes societales. “*Siquisiri* entró digamos como la parte local. El encuentro es una iniciativa de Radio Educación, directamente, de hacer algo en Tlacotalpan. Al principio incluso se cantaban cosas de Agustín Lara; después se hizo el concurso; después quedó el Encuentro, con apoyo de Radio Educación. Para , por el terremoto, se suspende. Radio Educación informó: No hay lana, o hay lana pero es para otras cosas prioritarias . Entonces el *Siquisiri* entra al quite. Digamos al siguiente año, después que se había quedado un año sin hacerse el encuentro, se dirigen primero al IVEC, básicamente en ese entonces era directora la doctora Ida Rodríguez Prampolini para apoyo” (Ibídem).

“ chennos la mano y nosotros lo hacemos aquí en Tlacotalpan, lo seguimos haciendo . Y poco a poco, con diversos grados de apoyo, el IVEC a veces daba; a veces mucho, a veces poquito, casi siempre de mediano para abajo. El ayuntamiento nada, nunca ha sido un apoyo; y después entraron las instituciones federales : CONACULTA, con el advenimiento ya de una generación de jaraneros; que algunos ya empezaron a ser funcionarios, como Armando Herrera (AHS). l formó parte del movimiento al principio, con el grupo

---

Se refiere a Leticia Perlasca, directora del IVEC durante el gobierno estatal encabezado por Miguel Alemán Velasco entre - .

*Zacamandú* de Antonio García de León (AGL), y después llega a funcionario, entonces como que le empieza a echar la mano; y algunos otros como Paco García Ranz (FGR), que él nunca ha sido funcionario, pero ha tenido conexiones; el mismo Gilberto (GGS)...” (Ibídem).

Más allá de la clara intervención oficial en la revitalización del son y el fandango, Figueroa encuentra que el éxito de tal empresa se debe a su base social de impulso: “El *Movimiento Jaranero* lo defino como un movimiento de la sociedad civil, como un movimiento ciudadano, que ha tenido sus relaciones con el Estado pero que de alguna manera ha mantenido una posición, como de fuerza, de mantenerse desde afuera. El *Movimiento Jaranero* es bastante más fuerte de lo que el apoyo gubernamental lo podría clasificar” (Ibídem).

“El gobierno algunas veces ha actuado de buena fe, en otros casos, forzado, y en algunos casos ha sido inexistente; pero ha estado allí presente con los apoyos, pero por el propio empuje del *Movimiento* este ha dado un empuje, y lo ha dado en todos los campos, en el de los talleres, de los artículos, de los encuentros, de la promoción cultural ; entre todos los grupos del *Movimiento*, de aquí al sur de Veracruz, todos tienen un trabajo de promotoría cultural detrás, y de relación con el gobierno, con el poder, tirante o no; a veces bien a veces mal, pero de relación con el poder. Pero han logrado mantener, y quizá los exitosos más, esa independencia que da la fuerza ciudadana. Es como una ONG no declarada” (Ibídem).

El que algunos grupos y promotores impulsen el *Movimiento* desde el formato asociación civil, para Figueroa indica que “si hay un movimiento ciudadano es el *Movimiento Jaranero*, en eso no hay vuelta de hoja. Estoy convencido, ya a estas alturas, de que si el gobierno decide no apoyar y no hay sonido ni tarima ni nada en la plaza doña Martha en Tlacotalpan durante el Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas , de todos modos van a aparecer y van a hacer fandango allí; se van a poner a tocar; no va a haber manera de detenerlos” (Ibídem).

El sentido de movimiento que define este proceso cultural, considera Figueroa, es adecuado puesto que recupera la idea de “desplazamiento hacia algún lado, o sea, tiene objetivos comunes, intereses comunes, foros de expresión que no son fijos sino que van apareciendo, etcétera”; “lo interesante del concepto es que no tienes que inscribirte en ningún lado” (Ibídem).

---

Entre este conjunto de servidores públicos del nivel federal que han incidido de una forma notoria a favor del son jarocho, no sólo como funcionarios que aplican programas y realizan su quehacer público burocrática y mecánicamente, menciona también a Amparo Sevilla, directora de la Dirección de Vinculación Regional del CONACULTA y a Armando Chacha (AChA).

La visión de RFH es en cierta medida una mirada desde la pluralidad que le permite el estar fuera de la promoción estatal; los vínculos con el Estado para impulsar el son jarocho han sido sobre todo como societal que se beneficia de apoyos, estímulos o becas que contempla la política cultural. Desde su programa *Encuentro de Jaraneros*, emitido por la radio oficial del gobierno del estado de Veracruz (Radio Más), difunde de manera plural la diversidad del son jarocho actual; muestra allí el son “tradicional”, las creaciones recientes de sones así como las innovaciones, búsquedas e hibridaciones del son con otros géneros musicales.

v) *Alfredo Delgado Calderón: quehacer estatal local-regional.*

La trayectoria de trabajo cultural de ADC inicia en cuando se integra en la realización del *Atlas Arqueológico* que elaboraba el INAH, inmediatamente, en la misma institución se incorpora al proyecto de rescate del archivo histórico de la ciudad de Tlacotalpan; en el Archivo General del Estado (de Veracruz) colabora en el proyecto *Veracruz: Imágenes de su historia*. En aquél fin de década participa además en el Proyecto Manatí. Su ingreso en la Unidad Regional Acayucan ocurre luego de egresar de la facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana hacia .

Delgado, durante los años ochenta, participa también en partidos políticos como el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y el Partido Mexicano Socialista (PMS), además intervino en movimientos ciudadanos como el establecido por los inquilinos de la unidad Jardines de alapa contra el Instituto de Pensiones del Estado (IPE), así como en el *Movimiento Antinuclear* (contra la instalación para producir energía nuclear en Veracruz). En participa en el movimiento cardenista. Al final de la década entra al servicio público del ámbito cultural:

“Entro a la Unidad (Regional Acayucan) y me incorporo primero como promotor cultural; venía nada más por un año, pero me involucro de tal manera en el trabajo que después me dan la plaza de investigador; después me dan la jefatura de proyecto, y después de cuatro años de estar en la talacha me proponen la Jefatura de Unidad. Pero en esos primeros cuatro años me distinguí como un trabajador activo en defensa de los derechos laborales. Formamos una coordinadora nacional de trabajadores de Culturas Populares; pretendíamos de alguna

---

Movimiento sociopolítico concentrado en el torno a la figura de Cuauhtémoc Cárdenas que logra aglutinar en el Frente Democrático Nacional (FDN) corrientes políticas de izquierda y ciudadanas. Cárdenas fue candidato presidencial el FDN en el proceso electoral del año . se movimiento de impacto social amplio fue uno más de los ocurridos en el dilatado camino de construcción democrática en México.



manera poner freno al abuso de los jefes de Unidad. Había en ese momento poco seguimiento, desde Oficinas Centrales, a lo que los jefes de Unidad hacían y a sus decisiones”.

Fueron los abusos y falta de formalidad institucional de la URA lo que lleva a ADC a incorporarse en una lucha desde dentro de la misma Unidad; en esa búsqueda de orden en la vida institucional “coincidimos varias gente críticas en la Unidad. Decíamos: Cómo es posible que estemos haciendo la lucha hacia fuera y no adentro de las institución donde estamos . Entonces nos empezamos a organizar y logramos varias cosas. En un principio con el Jefe de Unidad que nos tocó fue muy difícil; ya con el siguiente, que fue Eduardo Hernández (EHC), no hubo tanto problema, porque ahí la condición era que hubiera resultados en el trabajo. Si había resultados en el trabajo nos podíamos entender, se podían pagar viáticos, se podía salir a campo . Entonces tomamos un principio de acuerdo: Vamos a tratar de que los proyectos caminen bien, y sobre todo vamos a discutir; los derechos nos los vamos a ganar con base en el trabajo no con base en la antigüedad ni en base a otras cosas ” (Ibídem).

El acuerdo para cambiar favorablemente al interior de la Unidad y hacia afuera de ésta, a favor de las comunidades, ocurrió en el marco de otro hecho central: la presencia de Guillermo Bonfil Atalla en la DGCP. “ Bonfil fue sensible a las demandas de los trabajadores. Vio con buenos ojos que los trabajadores se organizaran, estaba totalmente de acuerdo que los Jefes de Unidad no podían ser arbitrarios y en que el presupuesto no se podía o no se debía gastar al capricho del Jefe de Unidad. Entonces él trata de mejorar las condiciones laborales de los trabajadores, por un lado, y por el otro lado también procura que las comunidades, los líderes comunitarios puedan incidir en el trabajo de (la Dirección General de) Culturas Populares . Fue la primera vez que empezamos a trabajar con la autogestión” (Ibídem).

Si a nivel federal la presencia de Bonfil beneficia el orden institucional, que entonces se perfila hacia el impulso de la autogestión comunitaria coparticipativa (entre DGCP y comunidades), a nivel regional, fue con el biólogo Eduardo Hernández Cortés, Jefe de Unidad entre el fin de los ochenta y primeros noventa, que la Unidad mejora su

---

Alfredo Delgado Calderón, entrevista del 10 de septiembre de 2010.  
Bonfil fue el creador del Pacmyc, programa central para el auge de la cultura popular implementado desde finales de los ochenta. En la recuperación del son jarocho y el fandango el Pacmyc es vertebral (ver CONACULTA/DGCP 2009).

Quien en información personal ( 10 de marzo de 2010 en isla de Tacamichapan, Jáltipan, Ver.) comentara que llega a la Jefatura de la URA con Bonfil, cuando éste era director general de la DGCP, funcionario que solicitaba personal que supiera trabajar desde las Unidades Regionales a partir de proyectos institucionales.

funcionamiento interno y su servicio público. “Cuando el Jefe de Unidad, el biólogo Eduardo Hernández, se va, en ese momento ya de alguna manera había sentado las bases para hacer un trabajo sistemático, ya con un proyecto construido desde la Unidad, conjuntamente sí no con las comunidades, sí al menos consensuados con varios líderes y con varios de los creadores (comunitarios)” (Ibídem).

Además del problema institucional que afectaba el servicio al cual está destinada la URA-DGCP, otra situación contraria a su buen funcionamiento eran los “abusos del sindicato. Este vendía plazas. Sobre todo los promotores más antiguos se habían convertido en verdaderos caciques. Entonces el Jefe de Unidad no los tocaba y ellos proponían y disponían de las plazas de promotores; en sus comunidades ellos decidían cuándo entraba el investigador (a realizar su trabajo), bajo qué condiciones, y además decidían con quién hablaban Eduardo Hernández logra que varios de los promotores se involucren, los logra rescatar (para fines institucionales), y ahí empezamos, podríamos llamar, la reconfiguración de la Unidad Regional” (Ibídem).

En a Alfredo Delgado le ofrecen la jefatura de la Unidad. En ese momento la DGCP ya no era dirigida por onfil sino por Luis Garza Alejandro, quien “prosigue con el proyecto de onfil”. Ante la negativa de Delgado a aceptar el puesto, Garza Alejandro le indica que no le está proponiendo hacer parte de ningún partido, de venderse a las ideas del Estado: “Yo le estoy dando la oportunidad de que si que usted criticaba lo pueda corregir. Si no les dan viáticos a los promotores, a los investigadores, usted los pueda dar. Que si está trabajando a capricho de cada investigador, o de cada cacique de la comunidad, usted pueda corregir eso y consensuar con los líderes comunitarios, con los creadores No le puedo poner a usted condición más que la de que se trabaje en pro de la cultura popular ” (Ibídem).

“Había la voluntad del director general de corregir todo eso. Y en un principio tuve problemas con varios candidatos a presidencias municipales, a diputados, del partido oficial de la región, que querían que les prestáramos vehículos, que les mandáramos jaraneros, *ballets*, que desviáramos recursos de la Unidad para sus campañas políticas Y yo no entré con esa visión, no me interesaba; no tenía ninguna liga con el partido oficial, tampoco estaba de acuerdo en desviar recursos para partidos de oposición que también me lo llegaron a proponer. Cuando ven que uno de sus militantes llega, de pronto le empiezan a recomendar gente para las plazas de la Unidad”. La indicación en este sentido por parte de la DGCP fue “que se apoyara a presidentes municipales o a diputados ya elegidos y en funciones, no antes” (Ibídem).

Esto permitió que institucionalmente la relación sociedad Estado de ese tiempo (sexenio - ) se entendiera como una práctica de concertación. Finalmente, señala Alfredo Delgado, tanto la clase política y los grupos de la sociedad local “se convencieron de que ya no iba por ahí la onda, que las cosas iban cambiando. Y luego también que a partir del movimiento del , sobre todo - , con el cardenismo, la gente empieza a participar más, a movilizarse, a organizarse; entonces ya no empiezan a aceptar las imposiciones de proyectos; entonces son ellos los que quieren decidir, en las comunidades” (Ibídem).

“Esa participación de la sociedad civil se hace más evidente después de . Ahí si ya no se trataba de negociar sino de exigir. Las comunidades indígenas, o más que éstas, grupos indígenas se empiezan a organizar y empiezan a llegar a exigir que se les atienda se montan sobre la marea del movimiento zapatista, y bueno, siempre encontraron eco aquí en la Unidad, cuando había razón en sus demandas. Además también había recursos y creo que los mejores momentos de la Unidad Regional se dieron entre y . Fue cuando más fluyeron recursos para proyectos culturales; pudimos negociar y concertar con ayuntamientos, con SEDESOL; hubo muchos programas federales, del gobierno del estado también” (Ibídem).

A las demandas culturales comunitarias que a partir de los ochenta son más notorias, en la percepción de Alfredo Delgado, también fueron sensibles los directores generales de la DGCP de aquellos años: Luis Garza Alejandro, José del Val, José Iturriaga. Todos “estuvieron dispuestos a escuchar a la gente y a cambiar la manera de relacionarse. No quiero decir que los anteriores no lo hayan hecho, pero aquí hubo más recursos y hubo más condiciones” (Ibídem). En el ámbito normativo se vivió un cambio significativo: el reconocimiento de México como país pluriétnico y pluricultural cuya base social histórica eran las poblaciones indígenas. Así, el desarrollo de la pluralidad y pluriculturalidad será responsabilidad del Estado, signada en el artículo de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Encontramos también condiciones para la participación ciudadana a nivel normativo en programas culturales de los sexenios - en adelante; dentro del CONACULTA tenemos que el Pacmyc recupera la participación ciudadana y busca generar autogestión comunitaria. En particular éste programa fue “abriendo espacios en las comunidades, fue formando cuadros; estos se van convirtiendo no solamente en creadores sino en cuadros que van a encabezar después las demandas. Se van convirtiendo en promotores voluntarios.

Entonces nos fuimos encontrando en la URA con un panorama cultural que cada vez más se va abriendo, que cada vez va creando más condiciones para desarrollarse” (Ibídem).

Sin embargo, esa apertura del campo de la cultura no fue generaliza en el ámbito municipal de gobierno: “Muchas autoridades municipales lo empezaron a ver como un problema. Parecía que la gente se les estaba saliendo del guacal , sentían que había una agitación meramente política. Cuando no necesariamente; sí iba unido a demandas políticas, pero también había una demanda cultural (Ibídem).

Es significativo que en esos últimos años ochenta y primeros noventa se dan una serie de concreciones político-institucionales derivadas de la relación entre cultura y política, pero dadas al margen de relaciones socioestatales de las políticas culturales: “Yo creo que muchos de los cuadros que logran que Ochiapan, Uxpanapan y Tatahuicapan se conviertan en municipios libres forman parte del movimiento cultural; del propio Zaragoza, que fue municipio prácticamente autónomo durante quince, casi veinte años; se convencieron que la autonomía, la participación política, también tenía que partir de la cultura propia, de sus raíces” (Ibídem).

“La mayoría de actores políticos también fueron actores culturales, o por lo menos la gente que los rodeó. Ese fue el caso de Jáltipan, de Cosoleacaque, que cuando llegan las presidencias municipales, pues ya eran los viejos conocidos, ya habían estado participando, haciendo proyectos o avalando proyectos, desde otras instancias. Eran profesores, autoridades locales, agentes municipales, comisariados ejidales o líderes partidistas; que en el caso del Pacmyc fuimos muy claros: podemos trabajar con las organizaciones políticas siempre y cuando nuestra línea de interlocución sea estrictamente cultural, no política igual con las organizaciones religiosas No partidizar (Ibídem).

“Entonces muchos de ellos empezaron a llegar a las presidencias municipales, a veces desde la oposición, a veces desde el partido oficial; también gente crítica estuvo ahí. Eso de alguna manera empezó a facilitar el trabajo de la Unidad. Ahorita ya no es tanto problema, todavía en , , , casi hasta el , convencer a un presidente municipal de que apoyara a un encuentro de jaraneros, un encuentro de danzas, era una tarea titánica, ahorita ya no Entonces a fuerza de tanto insistir, de tanto reposicionar la cultura popular, los presidentes municipales se fueron convenciendo. Ahora ya no, ahorita ellos mismos nos invitan a que los apoyemos para que haya encuentros de jaraneros, o exposiciones artesanales, o muestras gastronómicas en las ferias, en las mayordomías. Antes no lo primero que pensaban para la

feria, antes que el encuentro de jaraneros, era el grupo de *chundaca* que iban a llevar y cuánto dinero les iba a dejar. Ahorita están los dos presentes. Ahí sí es mérito de la Unidad Regional Acayucan de la Dirección General de Culturas Populares (Ibídem).

Al auge cultural institucional y social, de la URA y la sociedad civil sobre las culturas populares en la región sur de Veracruz, se asocia el reposicionamiento del son jarocho, el cual ha logrado cierta concreción exitosa. Al respecto, Alfredo Delgado reflexiona: “El son jarocho se está convirtiendo en un proyecto colonizador. Estamos presentes en casi todo el país. El son jarocho ha trascendido la cultura jarocho”. Ello ha sido así porque el son fue entendido por la URA como elemento cultural de un fenómeno integral mayor que se intervino de manera planeada, el quehacer de la URA ha implicado “diferentes fases de ir programando las actividades, de darle seguimiento puntual y de sistematizar la acción, en este caso institucional” (Ibídem). Hoy el proyecto de son jarocho “Es el más exitoso, pero no ha sido el único ahí está el de memoria histórica”.

Con todo, la percepción en torno al Pacmyc es que parece ir caducando: “el problema del Pacmyc es que es tan exitoso que ya está rebasado. En su momento es un parte aguas en la vida cultural de este país, porque ya la cultura no puede ser nada más de los grandes creadores, ni de la alta cultura; la cultura es un quehacer de todos: artesanos, músicos, cronistas, médicos tradicionales. Hoy se van formando muchos cuadros, van sacando muchos proyectos exitosos, que van creciendo, algunos inclusive se van regionalizando, y los recursos del Pacmyc no crecen. Entonces se está haciendo cada vez más necesario un apoyo para proyectos regionales, más allá del año que el Pacmyc establece de límite” (Ibídem).

Hoy en día el desarrollo cultural es punto de interés oficial que se materializa en nuevas formas de financiamiento como las coinversiones, la cooperación interinstitucional, la coparticipación y las participaciones multipartitas. “La SEDSOL misma ha abierto renglones donde la cultura pueda estar contemplada como parte del desarrollo urbano, del desarrollo comunitario; ahí han entrado muchos proyectos que el Pacmyc y que la Unidad Regional no podría financiar” (Ibídem).

---

Con este término se designa la música “tropical” masiva tocada en los bailes populares. En términos valorativos, no habría música más simple que la *chundaca*, una especie de subgénero mexicano que deriva de la cumbia.

La percepción de EHC respecto del Pacmyc es similar. De hecho Eduardo Hernández considera que las Unidades Regionales hoy son “pacmiqueras” más que nada (su acción principal es coordinar el Pacmyc a nivel local). Frente a ello, la política cultural federal propuso la intervención cultural regionalizada; en esto EHC tuvo una participación central.

Por otro lado, la sociedad civil de impulso cultural es un frente que también alienta el desarrollo de las culturas populares en el sur de Veracruz, en donde el son jarocho resalta como uno de los programas exitosos. “ hay otros proyectos que han ido creciendo como sociedad civil, al margen de los apoyos oficiales. Los apoyos oficiales realmente han llegado como complemento, pero que han logrado trascender más allá porque, sobre todo lo grupos de son jarocho, al mismo tiempo que son músicos son promotores; es el caso de *Chuchumbé*, de *Los Cojódites*, de *Pájaros del Alba*, del propio *Mono Iancá*, de *Río Crecido*, que no se han limitado a hacer del son una forma de vida, no solamente viven del son, también viven para el son. Organizan encuentros, promueven otros grupos, capacitan gente, consiguen recursos en otras instancias, federales y estatales, o con particulares; y además su trabajo se vende, y se vende bien. Entonces, a todos ellos, los apoyos que la Unidad les puede dar son mínimos” (Ibídem).

Sin embargo, muchas veces la Unidad y sus programas, a esos proyectos/grupos “Les dieron origen; todos ellos pasaron por el Pacmyc ; o se les apoyó como grupo o se les apoyaron sus propuestas. Difícilmente vamos a encontrar un grupo que no haya tenido un Pacmyc alguna vez. Creo que una excepción es *Siquisiri*. Este sí nunca ha tenido un Pacmyc, pero la Unidad sí lo ha apoyado directamente, con el traslado de grupos, la organización de eventos, o gestionando ante otras instancias recursos para el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan ” (Ibídem).

La política cultural implementada por el gobierno federal - trajo orden al quehacer de las instituciones encargadas de la intervención cultural. En este sentido, si bien la Unidad apoyaba desde antes del Pacmyc el desarrollo del son jarocho, lo hacía “sin ton ni son, de acuerdo al criterio del Jefe de Unidad, o de acuerdo a como presionara la gente, o de acuerdo a las recomendaciones de otros; pero siempre tratando de no salirnos de lo que es la cultura popular; porque en algunas ocasiones también cometimos por ahí serias faltas, porque se metieron ballets folclóricos y otras cosas que tenían poco que ver; pero en general sí se apoyaron actividades muy concretas, por lo menos al son jarocho No quiero decir que no se hubiera hecho nada antes, o sea, no hubo esfuerzos sistemáticos para apoyar temáticas específicas de la cultura popular” (Ibídem).

---

Ya se ha señalado en este trabajo que en los archivos que documentan el quehacer de la URA se encuentran reportes, proyectos, acciones concretas en torno al son jarocho desde el mismo año de origen de la Unidad.

La razón institucional de que el son jarocho ha sido apoyado decididamente por la Unidad Regional se encuentra en la perspectiva, vuelta lineamiento, de Guillermo Onfil atalla: “ Onfil nos pide proyectos regionales e interdisciplinarios, su razonamiento era que no podíamos seguir haciendo lo que veníamos haciendo ; dijo, planteemos una acción sistemática de impacto regional. Que esas acciones en distintas comunidades busquen un objetivo común y que en esas acciones confluyan los especialistas de la Unidad. Es que todas las Unidades tienen antropólogos, historiadores, biólogos, geógrafos, agrónomos Tratamos de hacer esos proyectos, pero entonces teníamos que buscar temáticas regionales. Entre esos primeros proyectos regionales e interdisciplinarios, si no mal recuerdo, el primero fue el de música, el de son jarocho. Obviamente nos decidimos por el de son jarocho porque era el único que tenía más presencia regional” (Ibídem).

La Unidad termina proponiendo el cruce de tres proyectos: el de biodiversidad y cultivos múltiples (para apoyar en la siembra de cedro para construcción de jaranas, o para la identificación de especies adecuadas para la construcción de esos instrumentos), memoria histórica (para la búsqueda de antecedentes del son) y el de son jarocho (para su recuperación, promoción y difusión).

A la larga, fue un hecho que la capacidad de desarrollo de los proyectos dentro de la Unidad tenía un límite. Por tanto “empezaron a entrar muchas más instituciones que poco a poco se fueron apropiando de resultados o de proyectos o que lograron desarrollar áreas en las que nosotros entramos con muy poco recurso, y que prometían muchos resultados, entonces ellos retoman el trabajo; es el caso por ejemplo de la reforestación, de la regeneración de los bancos de ostión Los tres proyectos en ese momento fueron tan exitosos que fuimos la Unidad modelo durante muchos años. Estamos hablando de por lo menos a ” (Ibídem).

La intervención de la Unidad sobre el desarrollo del son jarocho, desde el final de los años ochenta tuvo objetivos claros: “integrar los grupos de viejos soneros que se estaban perdiendo, se estaban muriendo; formar una generación de relevo y reinsertar al son en los espacios comunitarios” (Ibídem).

---

Comparado con éste, “las bandas de viento tienen una presencia muy local, en Playa Vicente y en la sierra de Santa Martha. Las marimbas también son muy locales, o en Acayucan y San Andrés Tuxtla, y así diversas temáticas musicales” (Alfredo Delgado Calderón, entrevista de de septiembre de ).

Por su cuenta éste proyecto fue exitoso. Llegó a ganar premios y tuvo repercusión a nivel nacional, indica ADC.

Sin embargo, “Ahora el fenómeno que se está dando es que los grupos viven del son, consiguen tocadas, se les pagan bien, salen inclusive al extranjero, venden sus discos, hacen revistas, programas de radio, páginas de Internet; pero yo creo que en esa dinámica ya no podemos intervenir, ya es un modo de vida. Entonces si surge un grupo con ese único fin, y no se puede sostener y se desintegra, pues yo no lo veo como un problema de la Unidad, no en ese momento. Sí veo un compromiso de la Unidad con grupos que representan un estilo particular o que corren el peligro de desaparecer o que tienen dificultades para abrirse espacios comunitarios; ahí sí tenemos que entrarle. Todavía hay muchos lugares donde el son no se ha recuperado, o no del todo. Todavía hacia la sierra de santa Martha, hacia la cuenca del Coatzacoalcos, inclusive en los llanos de Playa Vicente, todavía hay comunidades donde el son se está tambaleando” (Ibídem).

Con el objetivo de reinsertar el son jarocho en la dinámica comunitaria, la Unidad reunió a promotores y músicos para que intercambiasen experiencias, visiones, productos. “Con el Pacmyc logramos que los grupos de Cosoleacaque, de Pajapan, de Sotepan, de Playa Vicente, San Andrés Tuxtla, Comoapan, El Macayal, Cuadripiña, Comején, todos, pudieran tener esa oportunidad de conocerse, de platicar, de intercambiar experiencias, que eso no se daba antes. Fue cuando se encontraron jaraneros que empezamos a organizar, que se empezaron a consolidar; así se fue creando toda una red de amigos, de complicidades; eso tuvo una ventaja: logró que se conocieran, se fortalecieran como movimiento, hicieron compromisos, identificaciones, intercambian estilos, sones ” (Ibídem).

La intervención, por otra parte, tuvo resultados no calculados: “se fueron perdiendo las especificidades regionales. Entonces todos empiezan a tocar de la misma manera, a usar los mismos instrumentos, a bailar de la misma manera; cuando antes no era así. No nos lo planteamos, fue una consecuencia indirecta. Nosotros lo que planteamos fue que se conocieran. Eso no solamente se dio de manera espontánea en los encuentros de jaraneros, sino que también lo hicimos con toda intención en los encuentros pluritemáticos Pacmyc. Empezamos a hacer festivales donde los grupos Pacmyc pudieran mostrar sus logros; pero no solamente mostrar sus logros en el escenario, sino que les dimos espacios para que hablaran, tanto los proyectos exitosos como los que no lo fueron. Cuáles habían sido sus dificultades , cuáles habían sido las desventajas , cuáles sus estrategias ”. A esos espacios de encuentro siguieron foros académicos, y fueron más allá: “Dijimos: Que los jaraneros hablen ahora de lo que para ellos significa el son y cómo lo vivieron anteriormente .” (Ibídem).



No falta a la realidad la interpretación de Alfredo Delgado sobre la relación sostenida entre cultura y política (o sociedad y Estado) hecha a favor del son jarocho. En todo caso, las interrelaciones socioestatales que suscitan el origen mismo de lo que hoy encierra el *Movimiento Jaranero* merecen una perspectiva de valoración equilibrada, esto es, que consideren tanto la acción social de índole societal como la de naturaleza estatal:

“ eso del movimiento independiente y crítico y todo lo que quieras, sí y no; porque yo creo que los grupos independientes son mínimos, la mayoría de grupos que viajan al extranjero, por lo menos uno, dos boletos, los consiguen de CONACULTA, o alguien de CONACULTA los conecta con alguno de los cuates que les puedan financiar. O sea, generalmente los grupos no van nada más con su dinero o con lo que consiguen por ahí en las tocadas; les pagan sus presentaciones y todo, pero todo eso sale de las instituciones, o las mismas instituciones gestionan y los mandan como representantes de México. Los propios espacios que se les abren cuestan; pero siempre hay amigos enamorados del son que buscan espacios oficiales para que se presenten los grupos, para que se hagan encuentros, se hagan fandangos. Hay una cuestión ahí que no se cuantifica, en foros, en iluminación, en sonido, en la gente que va a manejar el propio sonido, o sea, recursos humanos” (Ibídem).

Esta mirada del proceso revitalizador desde el quehacer de la Unidad Regional Acayucan nos muestra una lógica de acción que no necesariamente niega o no entiende la lógica y los tiempos de las comunidades, con la tradición y lo popular. Estado y sociedad, aún siendo naturalezas distintas, no necesariamente son opuestas o excluyentes según puede observarse dentro del desarrollo del son jarocho; pero sí son realidades complejas en sí mismas, como lo son también las relaciones que entablan entre una y otra. Aunque no son condiciones uniformes a su interior, cada una mantiene su especificidad diferencial respecto de la otra esfera; por lo general sus diferencias se hacen explícitas en los discursos y prácticas de los promotores.

A pesar de los vínculos socioestatales, a partir de los cuales surge incluso el *Movimiento Jaranero*, de que el *Movimiento* ha encontrado apoyo en el Estado, “Lo que he notado últimamente es la tendencia a negarlo. Antes sí: Agradecemos el apoyo de Culturas Populares ; ahora, me ha tocado que damos el apoyo directo a los grupos, que hace las invitaciones por Internet, en la radio, y nunca mencionan esos apoyos” (Ibídem). Más que un reclamo institucional personalizado, esta idea tiene su razón: “no estamos ahí por los créditos, pero sí tenemos que entregar resultados cuantificables, y la única manera de demostrarlo son esas

notas de prensa ; pero casi todos o tienen un apoyo institucional para desarrollar un proyecto o reciben un apoyo específico Saben que son recursos oficiales, pero también hay que dar cuenta de ellos” (Ibídem).

Con todo, las interfaces a lo largo de los casi treinta años que tiene el *Movimiento* las interrelaciones entre promotores societales y estatales de la revitalización, se ha creado un sentido de camaradería: “la mayoría de funcionarios que está en el ámbito cultural, también ya nos conocemos y nos tratamos con todos. O sea, como que ya hay poca diferencia entre funcionarios y creadores. Eduardo Hernández, Amparo Sevilla, Susana Alejandre, que son funcionarios, pero también son amigos; y además también son académicos. El caso de Ricardo Pérez Montfort y Antonio García de León, que son académicos, están en instancias de investigación, pero también son creadores, también llegan y en ocasiones sus viajes, sus pasajes los cubren las instituciones y a veces los cubren ellos. O creadores como el propio Armando Herrera (AHS) y Gilberto Gutiérrez (GGS), que a veces son creadores y están en un grupo (de son), a veces están en la institución, entran y salen, pero están presentes. Entonces se ha formado una, ahora sí, red de amigos, de cuates, comprometidos con el son, con la cultura entonces todos nos conocemos, y hay la suficiente confianza como para criticarnos y aguantarnos” (Ibídem).

En el desarrollo del son, siempre han intervenido varias instituciones, centralmente la DGCP (vía URA) y/o el IVEC; desde el gobierno presidencial de - también lo hace la Dirección de Vinculación Cultural del CONACULTA. Esta es una especie de “institución paralela a Culturas Populares o hermana”, pero hay otras entidades gubernamentales en torno al fenómeno cultural: “el propio INAH que antes no estaba metido de lleno en el son, ahorita sí está grabando . En la ENAH tienen un montón de jaroquitos, de jaraneritos, y tienen talleres. Cada vez se están metiendo más; en el propio CIESAS, que tiene gente investigando sobre el son” (Ibídem).

Podemos tener una visión del auge, en el que tiene participación la URA, a partir de la cantidad de encuentros de jaraneros celebrados en el sur del estado. Para el año los encuentros más o menos establecidos al año eran unos diez; pero fandangos hay muchos más,

---

En el año de , el INAH Veracruz, dirigido en ese momento por Armando Chacha (ACHA), anterior encargado del programa Pacmyc a nivel Nacional, organiza el Festival Olmeca, donde el son jarocho tiene una presencia relevante; en la organización de éste evento, desde luego, se integran antropólogos; uno de ellos que vale la pena señalar, es estudiosa especializada en los fandangos tradicionales de la región de los Tuxtlas: Jessica Gottfried. En el festival participaron creadores que hacen parte de la red de promotores manejada en este trabajo.

tantos que es imposible tener un registro puntual de ellos, pues además de fandangos comunitarios, se ha pasado a celebrar éstos en el medio urbano de Veracruz, del país y más allá de éste.

Entre los encuentros establecidos destaca el de Tlacotalpan en el contexto de los festejos a la virgen de la Candelaria; éste es referente principal de los efectuados en el marco de la nueva etapa del son, la del *Movimiento Jaranero*. En la sierra de santa Martha desde se realiza el encuentro de San Pedro Soteapan cada de marzo. Otros establecidos son los de Santiago Tuxtla, y el de Minatitlán también dedicados a la Candelaria; en esta ciudad también se realiza uno cada de marzo y otro más en octubre. Playa Vicente, San Juan Evangelista los de diciembre, y en la subregión de los Llanos, también realizan encuentros. El de Jáltipan en el corredor industrial igualmente tiene continuidad. Además hay sitios donde un año sí y otro no se efectúan encuentros. “Por lo menos hay cuatro o cinco encuentros que siempre varían de sede, pero que sabemos que se van a hacer: Hueyapan de Ocampo (por ejemplo) (Ibídem).

El balance actual del estado en el que se encuentra el son jarocho es positivo en el sentido de su promoción y difusión. A nivel local éste también tiene una presencia asociada a los ciclos y eventos comunitarios, en los que el son hace parte integral: mayordomías, velada de santos, velorios, otros. Por lo que a su difusión se refiere, el son ha encontrado un impulso fuerte en la radio oficial del estado de Veracruz.

Hoy “La cultura jarocho está súper presente en Radio Más, pareciera que apabulla al resto de las culturas veracruzanas, cuando yo creo que habría que buscar un equilibrio. Pero

---

En y se celebraron dos encuentros en la ciudad de alapa donde se presentaron muchos de los grupos del son jarocho contemporáneo; en la organización de estos estuvieron Procreadores AC, y RGH. En la ciudad de México se celebra desde hace diecisiete años un encuentro organizado por FRCh. En Cosoleacaque, en se realizó el segundo encuentro para celebrar el Día del Jaranero, propuesto por promotores y creadores jóvenes de ese municipio. El grupo anfitrión fue *Pájaros del Alba*. En Otatitlán se han estado realizando encuentros en los últimos cinco años. No es difícil ver que en el sur de Veracruz se estén realizando primeros encuentros en localices; en éstos últimos la URA tiene un papel importante, pues da su apoyo logístico. El Pacmyc es en algunos casos fuente de financiamiento de éstos.

La relación son jarocho y radiofonía tampoco es reciente, ya se dijo que la revitalización nace, sobre todo, con intervención de Radio Educación, entidad gubernamental gestora del Primer Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan en . Ya en , en Cosamaloapan se transmitía el programa “Viva la cuenca”, producido por el grupo *Siquisiri* de Tlacotalpan y transmitido por las señales comerciales EFU y EQO; en esas fechas, en Minatitlán se transmitía el programa “Que resuene la tarima”, producido por JMdlC.

En el año de la entrevista Radio Más, órgano de difusión del gobierno del estado de Veracruz contaba con dos programas específicamente enfocados a la difusión del son jarocho: *Encuentro de Jaraneros* (producido por RFH), *Muchanzas del son* (producido por RGH); también hay otro donde el son tiene una presencia central: *Cartelera del sureste* (producido por Daniela Meléndez); y en el programa *Suite Continental* (producido por Manuel Vázquez) el son jarocho con frecuencia está incluido en su programación, como lo estuvo en el programa *Africanías*. Existe además *El sonoro sueño* (producido por ZZH). Para el *Muchanzas del son* y *Africanías* habían salido del aire.

bueno, también es el reflejo de todo este trabajo que se ha hecho aquí; tenemos muchísimos promotores, muchos proyectos exitosos, tenemos una diversidad cultural que se ha trabajado; hay un cúmulo de información que se está manejando, que está circulando no solamente en libros, en revistas, periódicos, sino en la propia red de Internet. Entonces, eso difícilmente lo podemos encontrar para otras regiones del estado como Zongolica; un poquito la Huasteca, un poquito con el Totonacapan” (Ibídem).

La innegable participación estatal, mediante la URA en este caso, en el desarrollo de las culturas populares, en el son jarocho en particular, ha dependido de las circunstancias estructurales del propio Estado, su desarrollo normativo, económico e institucional. Si en algunos momentos ha habido condiciones estructurales para la emergencia societal de promotores culturales y de una importante actividad cultural en la región sur de Veracruz, en otros ha ocurrido lo contrario, la constricción de oportunidades de desarrollo cultural.

El que en la URA hayan repercutido los vaivenes de la vida política nacional no ha impedido que su intervención dentro del proceso de revitalización del son y el fandango haya “sido una parte esencial de todo el *Movimiento Jaranero* Porque se tuvo el personal, se tuvieron los recursos, se tuvo la visión, porque hubo mucha gente valiosa desde la Unidad y fuera de ella, que nos permitieron planear, ir ejecutando fases sucesivas”; con todo “ahorita no estamos en un buen momento institucional, hay poca gente, pocos recursos, poco de todo; pero seguimos teniendo presencia, seguimos haciendo cosas ”(Ibídem).

Debido a que “poco a poco fuimos involucrando a la gente, a los propios grupos, ahora ya hay una base social que sabe hacer todo esto; aunque no todos tienen la misma visión, pues hay quienes se siguen quejando de que no se les trata bien, de que los recursos no se distribuyen parejo; pero finalmente ya la institución no es la que tiene la obligación de organizar, que antes sí; antes de los quince encuentros de jaraneros que se hacían al año, todos teníamos que organizarlos nosotros directamente. Ahora ya no, somos invitados nada más, somos un apoyo” (Ibídem).

A la fecha, la URA es instancia clave en los encuentros de jaraneros que se celebran en diferentes comunidades del sur de Veracruz. No es extraño encontrar carteles que informan de dichos eventos en los cuales aparece el crédito a la Unidad; carteles que elabora la propia institución. Tenemos con esta versión sobre la relación entre la URA y el son jarocho, una visión más clara de la coparticipación que nos hablan tanto de ISE como de la emergencia de una sociedad civil orientada al desarrollo cultural local y regional, como una mirada sobre la

mayor importancia institucional dada a la cultura en la región, todo lo cual abona en cierta medida a la explicación del crecimiento del son jarocho. En el año Alfredo Delgado sale de la jefatura de la Unidad Regional Acayucan y se integra a un proyecto de investigación histórica del sur de Veracruz en el Institucional Nacional de Antropología e Historia mientras prepara su tesis doctoral, dirigida por AGL, sobre la revolución mexicana en el sur de Veracruz.

#### **. DESARROLLO CULTURAL DESDE LAS TRAYECTORIAS DE PROMOTORES CLAVE DEL SON.**

Las trayectorias echan luz sobre la complejidad inscrita en el desarrollo cultural. En términos generales los itinerarios culturales consignados de los cinco promotores nos muestran un fondo estructural condiciones políticas e institucionales de las políticas culturales sobre el cual han realizado y realizan sus acciones, sobre le cual se desenvuelve el *MJ*, la revitalización cultural; incluso la versión de Alfredo Delgado sobre el desarrollo del son desde la URA nos permite ver que las concreciones institucionales son resultado de ideas, capacidades o cualidades personales, de la conjunción de equipos de trabajo y de condiciones administrativas; así, las ISE enseñan a no hacer generalizaciones sobre las instituciones: su funcionamiento, su orientación, sus condiciones y resultados; la batalla que a nivel teórico libran los proyectos políticos de distinto sello, en lo empírico se muestran como ejemplos de la complejidad que enfrentan las políticas culturales.

En realidad, no toda la política cultural está destinada a alcanzar resultados únicos o uniformes, a pesar de partir de iguales directrices, pues su materialización a la hora de ser implementadas tiene que ver tanto con situaciones correspondientes a la acción social como con condicionantes de carácter estructural (marcos legales, situación política, económica ).

A partir de lo anterior, queremos subrayar que para cuando las instituciones estatales orientadas a la cultura desarrollaban su quehacer en el marco de una democracia representativa que funcionaba verticalmente aproximadamente hasta la primera mitad de los años ochenta las ISE entre los promotores/creadores del son jarocho y las instituciones oficiales de cultura, o con programas culturales (como el ISSSTE o el IMSS, PEME , el gobierno del estado de Veracruz, o la UV), a pesar de haber sido también verticales, fueron favorables al impulso al son jarocho. Como en los terrenos de la construcción de ciudadanía selectiva del periodo autoritario en México, en la cultura también vemos acciones a favor de la diferencia cultural, del particularismo representado por las expresiones jarochoas.

Eso que podemos llamar correspondencia o coincidencia entre la intervención estatal en cultura y la necesidad comunitaria o social fue más un encuentro de visiones e intereses que una política cultural que pretendía la efectivización de derechos; de hecho, se tratarían de ISE verticales en la medida de la falta de consulta y fuentes documentadas sobre realidades que finalmente recibieron de buena manera la intervención cultural del Estado.

En ese ambiente emergió el quehacer de promotores, creadores e intelectuales que como GGS se vinculan con autoridades y programas culturales, y con servidores públicos como Felipe Oropeza, cuyo interés desde Radio Educación en organizar y producir el Concurso y luego Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan debió tener que ver con el hecho de ser él mismo jarocho o sotaventino. Además, otras situaciones que finalmente maduran las condiciones para que el son fuera intervenido estatalmente en los años setenta fue la presencia de intelectuales de izquierda (en los que se sintetizaba también el ser promotores y creadores) incrustados en instituciones culturales o influyentes en la acción estatal en materia de cultura popular.

El interés de sotaventinos, y demás afectos al son, incorporados en instituciones culturales que tienen que ver con el desarrollo del son jarocho va a ser una constante en el posterior desenvolvimiento de la acción revitalizadora que se enmarca en el término *Movimiento Jaranero*. Este tipo de casos (del encuentro entre promotores estatales y societales a favor del desarrollo del son) los encontramos en estatales como GRR, JAMcG, ACHA, incluso en AHS, y GGS, RPG *Chuchumbé/Cojolites*, ROR, AMN, A , entre muchos otros.

Las trayectorias también enseñan que existe algo de accidental en la composición de las ISE al carecerse de planes culturales estatales, trienales o sexenales. De alguna manera, el devenir del *MJ* está en relación con la flexibilidad del subsector cultural que presenta una alta movilidad laboral y pertenencias estatales de corto plazo entre algunos de los promotores núcleo, en particular entre quienes han tenido la doble índole, societal y estatal, en su promoción.

Las trayectorias hablan de un antes y un después de la política cultural en México; de un antes donde el quehacer cultural del Estado se resuelve de manera discrecional y un después, a partir de la creación del CONACULTA en , donde la ciudadanía interesada en el desarrollo cultural encuentra espacios, así sean mínimos y de bajo impacto, para participar.

## CONCLUSIONES

Encuadrados en el proceso de la construcción democrática que experimenta América Latina centrado en nuevas relaciones entre la sociedad y el Estado, las luchas dadas por proyectos políticos en contienda tienen lugar tanto a nivel teórico-conceptual como empírico. En el primer caso las disputas ocurren desde la propia definición de conceptos como *derechos*, *participación ciudadana* y/o *ciudadanía*. En el segundo tenemos que a partir de éstas nociones, en la práctica se pugna por definir y ordenar el *deber ser* y *hacer* del Estado y de la sociedad civil respecto de la democracia. Es en ese contexto que los agentes sociales y estatales, mediante sus interrelaciones, encarnan a los protagonistas de la democratización.

La nueva compleja fisonomía democrática que se va estableciendo en los Estados nacionales se alimenta de diferentes visiones y prácticas políticas sobre lo que debe ser la democracia, contenidas en proyectos políticos particulares y enfrentados, que son portados por los distintos agentes sociales. En este proceso también tenemos actores que, desde condiciones como el género, lo generacional o lo étnico, orientan acciones que generan nuevas arenas y luchas políticas que influyen en la composición de nuevos ordenamientos normativos e institucionales, nuevos derechos o simplemente nuevas demandas no siempre argumentadas desde la perspectiva de los derechos, que cristalizan en nuevas políticas públicas (y culturales).

Más allá de esas luchas por el reconocimiento visibles que desde valoraciones emergentes realizan nuevas o viejas identidades en acción, existen otros movimientos propiamente culturales como el de la revitalización de la música y fiesta jarocho que se constituyen en acciones políticas emanadas de circunstancias culturales *límite* a partir de las cuales los miembros de la comunidad de que se trate se movilizan para incidir en el desarrollo de la cultura propia. Existen entonces procesos de revitalización de culturas e identidades dadas en el marco del proceso democrático que inciden en éste sin manifestar de entrada una finalidad política sino meramente cultural. Ejemplo de ello es el propio *Movimiento Jaranero*

Por otra parte, y volviendo al marco teórico del estudio, tenemos que la construcción democrática se corresponde con una esfera pública en renovación por la que pasan las nuevas interrelaciones sociedad Estado o interfaces socioestatales (ISE). Por lo general, éstas se instituyen como mecanismos de políticas públicas mediante los que la ciudadanía participa en

tareas de gobierno. Así, en cierta medida la democratización significa ciudadanización del quehacer gubernamental, proceso correlacionado con la presencia de una sociedad civil moderna, políticamente activa, surgida durante los años ochenta en Occidente.

En este escenario, y siguiendo nuestra evidencia empírica, cabe precisar que hay espacios no tutelados estatalmente donde se escenifican encuentros socioestatales que tienen cierta capacidad o de influenciar el desarrollo y las políticas culturales de los niveles local y regional o al menos de sostener el vínculo socioestatal, relaciones activadas societalmente; se trata de lugares abiertos por la sociedad civil que igualmente operan como esferas públicas de las que emanan, o por las que circulan, visiones y propuestas que van logrando hacer parte de las agendas de la administración cultural. Ejemplos de esos dispositivos informales dentro del *MJ* son ciertos encuentros culturales, particulares mesas de discusión, algunos campamentos culturales.

Así, al proceso de democratización del campo de las políticas culturales de las últimas décadas lo complementa un fenómeno de crecimiento y maduración de una sociedad civil cuya vocación política ha jugado un papel central en la gestión del gobierno por políticas públicas.

En lo que respecta a la gobernabilidad democrática en el campo de las políticas culturales, ésta se ha venido construyendo en el transcurso de los últimos tres gobiernos federales en México ( - , - , - ); en ese proceso la participación ciudadana institucionalizada ha sido poca y superficial. Este sector carece además de indicadores que permitan cuantificar el nivel de la democratización de las políticas culturales de los tres órdenes de gobierno.

La construcción democrática dentro de las políticas culturales se asocia con dos asuntos más: la descentralización y la corresponsabilidad. Esto quedó manifiesto en , cuando el Estado se planteó que los tres grandes objetivos dentro de su nueva política cultural serían . proteger y difundir el patrimonio cultural . promover y estimular la creatividad artística, y . difundir el arte y la cultura, los cuales se alcanzarían mediante la descentralización y corresponsabilidad (entendida ésta como concertación entre sociedad y Estado). Se instituyó entonces el Programa Nacional de Descentralización con el objeto de organizar nuevas relaciones entre los estados y el gobierno Federal; sobre él se decía entonces que

Dicho Programa ha realizado un importante esfuerzo de concertación que acredita no sólo la presencia activa del CNCA en las entidades federativas, sino la creación de una nueva relación basada en el pleno respeto a las actividades, proyectos e iniciativas que en el área de la cultura y las artes desarrollan la sociedad civil y los gobiernos estatales y municipales (Tovar : ).



Aquí es pertinente llamar la atención sobre la necesidad de diferenciar descentralización de democratización. Mientras la primera versa sobre la transferencia desde el gobierno central del poder y la autoridad a los gobiernos e instituciones de los estados y municipios, la segunda implicaría una mayor participación ciudadana en las tareas de gobierno mediante mecanismos que le permitieran incidir en las distintas fases de las políticas. En el campo de las políticas culturales se observa más lo primero que lo segundo.

En el plano de las políticas culturales contemporáneas, tenemos que las ideas y acciones de los proyectos democrático y neoliberal han ganado lugar frente a las de corte autoritario. Pero el que esos proyectos estén presentes en las políticas no significa que se hayan afianzado o tengan una presencia empírica clara. Más bien éstos se van estableciendo con ritmos según los ciclos de renovación de autoridades elegidas electoralmente y características según la ideología de los partidos en los puestos de gobierno propias.

Si nos ajustamos a la visión de que el proyecto neoliberal patenta una participación ciudadana como mera acción de consejería y no de decisión ni diseño en el desarrollo de las políticas, entonces la participación en el campo cultural (en específico en el Pacmyc y los Fonca) puede llevarnos a pensar que ellas están hegemonizadas por el proyecto neoliberal. En este sentido, sólo podemos decir que la participación tutelada decidida, organizada y limitada estatalmente, en el caso de las culturas populares durante los últimos periodos presidenciales, se ha reducido a la conformación de órganos dictaminadores de apoyos (dentro de los que intervienen ciudadanos) a creadores y proyectos culturales, sin embargo no suscribimos la idea de que se trate de una política que responda al proyecto neoliberal, pues el creador del Pacmyc fue un intelectual de izquierda como los hay varios según se documentó incorporado en el Estado.

En realidad, por su diseño, el Pacmyc ha incentivado la recuperación con participación ciudadana de proyectos culturales locales. En este caso, esos proyectos además de ser legítimos al ser impulsados por actores culturales comunitarios, hacen también parte de un proceso democrático en la medida de pasar por un dictamen ciudadanizado (efectuado por las CACREP); además son dinámicas que alientan el pluralismo pues representan a comunidades culturales, económicas, geográficas e históricas varias. Finalmente son eventos que soportan un proyecto democrático de autogestión, pues su diseño y realización son llevados a cabo por creadores y promotores comunitarios.

Esta posibilidad de tener un tipo de desarrollo cultural con participación ciudadana del nivel local llegó con la autonomización del campo cultural o subsector cultura dentro del propio Estado; esto, en términos reales lo constituyó la fundación del CONACULTA, entidad que representó la emergencia de una nueva política cultural dada en el contexto de . la democratización del Estado, . la emergencia de un tipo de gobierno por políticas públicas y . la presencia activa de una sociedad civil moderna y politizada.

#### . CUÁLES SON LOS LIMITES EMPÍRICOS DE LAS ESFERAS SOCIETAL Y ESTATAL

Teóricamente, autores de índole *habermasiana* como Cohen y Arato ( ) proponen a la sociedad civil, al Estado y al mercado como esferas de la realidad social delimitadas pero interrelacionadas; mediante la sociedad política se vincularían las esferas estatal y social, mientras que mediante la sociedad económica lo harían las esferas económica y social.

Los autores indican que a su vez la sociedad civil estaría compuesta por tres esferas centrales: *a. la sociedad civil* propiamente dicha (configurada por un espacio íntimo, donde se dan las asociaciones voluntarias, se gestan los movimientos sociales y ocurre la comunicación pública), *b. la sociedad política* (constituida por los partidos políticos, las organizaciones políticas y las audiencias públicas: los parlamentos), *c. la sociedad económica* (establecida por organizaciones de producción y distribución, compañías y firmas comerciales, y diversas sociedades).

En la realidad compleja, representada por el referente empírico estudiado el *MJ* visto desde las ISE observamos agentes que en sus relaciones han llegado a representar a veces alternadamente y a veces a un mismo tiempo, a la sociedad civil y al Estado. Hay casos donde importantes promotores y creadores culturales que impulsan el *Movimiento Jaranero* de Veracruz han desempeñado su quehacer de forma independiente (grupos de jaraneros, asociaciones civiles) pero también lo han hecho como servidores públicos; ocasionalmente ha habido agentes de origen societal insertos en espacios oficiales que dificultan el hecho de establecer si la naturaleza de sus acciones responde a una lógica estatal o propiamente societal.

También vimos que miembros de la sociedad civil, o agentes societales, pasaron a ser parte de la acción estatal, con lo que la diferenciación teórica fue insuficiente para ubicar su acción dentro de una esfera social única. En el caso analizado, podemos ver que cuando un societal pasa al Estado, cuando se hace autoridad (servidor o funcionario público) los conocimientos y relaciones que porta (capitales cultural, social ) adquieren relevancia para el propio desarrollo cultural, pues se cuenta con un poder específico para materializar y ampliar

los objetivos originados en la base societal. Reconocemos que un agente cultural, mientras acciona investido como estatal, puede también sostener proyectos, de carácter societal; lo que hace complicado separar cada una de sus acciones en la realidad.

Podemos tener alguna visión del funcionamiento de la complejidad de la gestión cultural socioestatal si enfocamos ésta no sólo desde el quehacer del Estado en el desarrollo cultural, sino desde las redes de promotores (individuales y colectivos, sociales y estatales, independientes e institucionales) y si también consideramos las trayectorias individuales de los miembros de esas redes.

#### . Y LAS FRONTERAS EMP RICAS DE LOS PROYECTOS POL TICOS

En lo que corresponde al subsector cultura y sus políticas observamos el uso de los conceptos *derechos*, *participación ciudadana* y *ciudadanía* como nociones que guían la política cultural contemporánea. Sin embargo en ellos se expresa también la “confluencia perversa” que surge del hecho de que los diferentes proyectos políticos utilicen con sentido y significado distintos las mismas nociones, sobre las que se construyen las políticas del subsector y mediante las que se dan los procesos o políticas culturales. Por consecuencia, para hallar la particularidad de cada concepto (ver sobre todo si obedece a una intención o sustento autoritario, democrático o neoliberal) deben establecerse las finalidades y las formas mediante los que éstos se persiguen, de manera tal que se deleve su asociación con los proyectos políticos que los operan.

En términos gruesos puede indicarse que de a la fecha ha ido disminuyendo el proyecto político autoritario ante la paulatina incorporación en las políticas culturales de mecanismos de participación ciudadana. Ante el deslizamiento del modo autoritario, los estilos democrático y neoliberal se hacen presentes en las políticas culturales. El desplazamiento de la forma autoritaria en esas políticas también se relaciona con la descentralización de su administración y la pluralización (presencia de rasgos de los tres proyectos políticos) entre los tres niveles de gobierno. Esta transformación política y administrativa de la intervención cultural es un fenómeno que se vive de manera particular al interior de esos mismos órdenes; y dentro de ellos, dentro de los que la democratización tiene distintos grados de avance.

Si entendemos la democratización sólo como participación ciudadana (más allá de identificar ésta con alguno de los proyectos políticos) tenemos que ésta se da sobre todo a nivel de programas federales de expresión regional y/o municipal, propiamente mediante el Pacmyc

y el Fonca. Por medio de éstos encontramos que en los estados y municipios hay ciudadanos coparticipando en el desarrollo cultural. Debido a que la administración de ambos ha ido quedando en manos de dependencias y/o entidades culturales de los estados de la república (secretarías e institutos de cultura), se habla de la descentralización cultural, aunque no necesariamente del fortalecimiento de la democratización de las políticas culturales.

En lo que toca al estado de Veracruz, la ley que crea al IVEC no establece la participación ciudadana de manera plena. Esta apenas considera que el presidente del Patronato, órgano encargado de coadyuvar “en la definición y adopción de criterios en la aplicación de políticas del Instituto” (Gobierno del Estado de Veracruz), podrá *invitar* a hacer parte del mismo, a representantes del sector social. La participación de los ciudadanos incorporados al Patronato, “será de carácter honorario” (artículo). Legalmente en el Consejo Directivo no hay representación social sino de instituciones del estado (gobierno, educación, finanzas); por su parte, el Director General del IVEC será nombrado y podrá ser removido por el gobernador del estado.

Un mecanismo participativo tenue reciente en el campo de la cultura en Veracruz se da mediante la consulta de la página web que el IVEC tiene en Internet desde el nuevo siglo. En ésta se accede a información general sobre la estructura del Instituto, sus espacios culturales, programas, actividades. En ella encontramos información sucinta sobre el Pacmyc: qué proyectos, en qué año han recibido el apoyo, y quiénes han sido sus representantes. Este sistema democratiza sólo en el sentido de que publicita algunas acciones del Instituto.

Será hasta el año que el gobierno de Veracruz instituya un sistema de contraloría social que ordena la participación ciudadana en el desarrollo cultural mediante la constitución de Comités de Contraloría Ciudadana, cuya incidencia no tiene nada que ver con decidir y diseñar políticas culturales, su fin es “supervisar y evaluar los procesos de obra y acciones, así como la prestación de servicios”, de las “Dependencias y Entidades de la Administración Pública Estatal” (Gobierno del estado de Veracruz s/f). En el caso de la política cultural de Veracruz, los Comités, creados sólo en las ciudades de Veracruz y Jalapa, deberían supervisar los servicios, obras y acciones efectuadas por el IVEC.

---

El secretario de Finanzas y Planeación del gobierno del estado.

Informa sobre la administración cultural pública realizada a nivel del estado de Veracruz, pero no sobre cuestiones internas por hacer relacionadas con gobierno, organización, recursos, objetivos, o estrategias del propio IVEC.

Finalmente, en el nivel municipal la democratización se ha intentado estimular mediante la creación de recursos financieros para el desarrollo cultural. En ese sentido el gobierno federal del periodo - dio un paso más en este sentido al crear los Fondos tripartitos para el desarrollo cultural municipal. En el Programa de Desarrollo Cultural Municipal del , se dice que se articularán esfuerzos de los tres órdenes de gobierno para ampliar los “cauces a la participación organizada de los ciudadanos en la promoción y difusión de la cultura”:

Sus estrategias primordiales han sido la constitución de Fondos para el Desarrollo Cultural Municipal, sobre la base de aportaciones tripartitas, las elaboración y ejecución de proyectos culturales con transferencias de recursos al ámbito municipal, la creación de Consejos Ciudadanos dotados de amplias facultades en la decisión del uso de los recursos financieros, así como la capacitación a consejeros ciudadanos y promotores culturales (CONACULTA : ).

Habrá que ver hasta qué punto éste programa se ha materializado en los municipios, y según sea el grado de su instauración considerar la viabilidad para realizar primeros estudios puntuales sobre su continuidad, funcionamiento y logros en ese nivel de gobierno en el que los programas culturales parecen sobre todo depender de la voluntad e interés de las autoridades y de la situación económica de los ayuntamientos. A pesar de ser un programa generado en el contexto de un gobierno federal continuador de las políticas neoliberales, parece todavía temprano para calificarlo como un proyecto democrático, neoliberal o autoritario; ello sólo se despejará conforme se regularice su presencia y se establezca su funcionamiento.

Por ahora, es pertinente insistir que la condición para identificar el proyecto democrático dentro del desarrollo cultural sería la presencia de un tipo de participación ciudadana *sustantiva* en las fases de decisión, diseño, implementación y evaluación de las políticas; el proyecto político democrático más allá de su definición teórica, sustanciaría con participación de la sociedad todas las fases de políticas culturales. Que la ciudadanía participe sólo en la implementación y evaluación final de políticas, que no tenga capacidad de incidir en el curso de las políticas o que únicamente tenga lugar como legitimadora de la gestión pública, nos habla de mecanismos dudosamente democráticos.

El proyecto neoliberal por su parte, aparece mejor definido dentro de los postulados actuales de las políticas culturales. De manera central se identifican por ser aquellos que instan a que la cultura encuentre sustentabilidad en el mercado, que el desarrollo cultural se oriente por la adopción de lógicas mercantiles, o que deja que el mercado asigne recursos al devenir cultural; de allí que los mecanismos participativos en el campo de la cultura tengan que ver no

con la materialización de derechos, como lo propondría el proyecto democrático, sino con la eficiencia y utilidad de la participación en tareas de consultoría .

Actualmente la profesionalización de la gestión del desarrollo nos plantea dos situaciones que deberán despejarse mediante estudios empíricos: definir si el *empoderamiento* de actores comunitarios de los niveles local y regional lo que aparece como potencial democratizador y ciudadanizador del desarrollo cultural obedece a lógicas democráticas o a neoliberales; esto es, saber si la creación de agentes locales capaces de vincular el desarrollo cultural sustentable a mercados regionales, nacionales y globales, o de impulsarlo mediante lógicas económicas, es un objetivo del proyecto democrático o del neoliberal.

Así es que si bien hablamos de que los proyectos políticos, mediante políticas públicas, instauran modelos de participación ciudadana para alcanzar objetivos específicos, de lo que se trata es de poder distinguir a qué proyectos políticos obedecen éstos. La tarea inmediata posible, que de ninguna manera es un asunto menor, será establecer indicadores empíricos que permitan esclarecer la relación entre mecanismos de participación y los proyectos políticos a los que responden.

Finalmente, puede adelantarse una visión construida a partir del acercamiento al proceso cultural de revitalización abordado: en los mecanismos de participación de las políticas y/o programas culturales de los tres órdenes de gobierno pueden encontrarse rasgos de los tres proyectos políticos, de allí que puedan tratarse por separado, por cada nivel de gobierno, las políticas, los mecanismos participativos y los proyectos políticos en torno a la cultura, experiencias que por lo común son dadas como realidades de corta duración.

#### . QU CARÁCTER TIENE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN EL MOVIMIENTO JARANERO

En la poca discutida democratización del subsector cultura en el país hay una tendencia reciente a que las políticas culturales de Estado sean entendidas como acciones que requieren una continuidad más allá de los periodos de gobierno presidenciales. En esta visión se comparte tanto el hecho de que se de la participación ciudadana en materia de desarrollo cultural así como que éste sea económicamente sustentable. Pero empíricamente como se vio,

---

Puede darse el caso en que una participación efectivamente democrática, esto es, en la que la ciudadanía intervenga en las distintas fases de las políticas, sea también vía para la instauración de lógicas neoliberales en las políticas públicas

en sí misma la participación en este ámbito es de corta duración y bajo impacto. Qué decir entonces de temas centrales de la democratización como el de la transparencia, el control ciudadano de la administración cultural o la rendición de cuentas en el campo de las políticas de cultura, todavía menos tratados. Incluso en lo respectivo a la coparticipación en la cultura, no se cuenta con mediciones sobre su funcionamiento y efectos a nivel federal y menos aún sobre su adopción en los gobiernos de las entidades federativas.

Con todo, la visión panorámica que hemos producido del *MJ* arroja que la democratización del campo cultural y la pluralización de las instituciones culturales aunadas a los pocos mecanismos participativos, más la pujanza de la sociedad civil cultural generadoras de ISE en torno a la cultura del sur veracruzano, han incidido en el desarrollo de la revitalización local y regional, nacional e internacional, jarocho.

Pero aunque la DGCP y el CONACULTA (el primero mediante la Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular CACREP- y del Pacmyc, el segundo por medio de los Fonca estatales y federal) contemplan la participación de ciudadanos en comisiones o consejos dictaminadores, estamos lejos aún de afirmar que las formas e impacto de ésta, en los tres niveles de gobierno, esté profundizando la democratización de las políticas culturales.

Acaso esto puede deberse a que el Estado orienta el desarrollo social en general mediante el desenvolvimiento económico de la cultura. En esa lógica, los paradigmas del turismo cultural y la generación de empresas culturales guiarían el diseño de las políticas del subsector.

Si bien existen discursos a favor de que las políticas de cultura garanticen los derechos culturales, que favorezcan la interculturalidad y aseguren la diversidad cultural, también vemos que los objetivos que rigen esa políticas son generar un tipo de sustentabilidad cultural que entendido como hacer económicamente sostenibles las manifestaciones culturales populares y tradicionales. La participación de la ciudadanía en la cultura debe ver ésta no como la posibilidad de impactar la agenda cultural del gobierno sino de descargarlo de la responsabilidad del desarrollo cultural al hacer de la cultura una empresa competitiva y auto-

---

En García Canclini y Piedras ( : ), Ernesto Piedras suscribe: “Además de la relación conceptual entre cultura y economía, apenas en tiempos recientes empieza a desarrollarse un nuevo enfoque orientado hacia el análisis de lo que podría llamarse el Sector Económico de la Cultura, inicialmente con la medición de su contribución o generación en términos de valor del Producto Interno ruto, inversión, empleo y comercio, entre otros. En una fase aún más novedosa, se han comenzado a explorar y desarrollar algunas más de sus implicaciones como sector económico, como por ejemplo la generación o identificación de indicadores cuantitativos y estadísticos, el diseño y la ejecución de una política económico-cultural, la estrategia de eslabonamiento del sector económico cultural con otros sectores económicos y, finalmente, el desarrollo de aquellos aspectos que llevan al reconocimiento integral de la cultura como un motor de crecimiento y de desarrollo económicos”.

sustentable. Esta percepción se refuerza con el hecho de que existen mediciones sobre la relación cultura y economía (de las cuales se desprenden recomendaciones para que las políticas culturales del Estado consideren a la cultura como potencial ente económico, o para el desarrollo a la vez cultural y económico) y no de la relación cultura y política, de la democratización del subsector.

Así, la sustentabilidad económico cultural de los proyectos culturales refiere más que nada a que éstos sean competitivos (que la cultura compita en los mercados turístico y cultural) y que sus promotores/creadores sean capaces de pensar con una lógica mercantil, y no al hecho de que el desarrollo cultural pase por una esfera pública donde ciudadanos y autoridades deliberen y produzcan consensos sobre el devenir cultural.

Una pregunta sigue en pie: En el desarrollo cultural contemporáneo tenemos realmente menos Estado y más sociedad civil. A juzgar por la cantidad de programas culturales estatales que cuentan con mecanismos de participación ciudadana, por la fase en la que ocurre dicha participación y por la profundidad de la misma, puede considerarse que la democratización existe, si bien esta parece meramente formal; vemos también una sociedad civil organizada, u organizaciones de la sociedad civil, que inciden en el desenvolvimiento cultural de los niveles local y regional, y que encuentran en el mercado y la globalización sus vías de sustento.

En el caso del Pacmyc, se trata de un único programa orientado al desarrollo local que es decidido y diseñado por la federación; los arreglos que éste ha tenido a lo largo de sus cerca de veinte años de funcionamiento han ido más en el sentido de descentralizar su gestión que en el de ampliar la participación ciudadana. Se ha buscado desconcentrar su administración mediante la transferencia de su instrumentación del gobierno federal a los de las entidades federativas y de la creación de fondos bipartitos (federación-estados), que democratizarlo en el sentido de que la sociedad incida en las fases centrales del mismo (decisión, diseño, evaluación de políticas y programas culturales).

Aún así, a nivel local, y en relación al son jarocho, se observa mayor participación comunitaria en el desarrollo cultural. En general la tendencia de la relación Pacmyc son jarocho durante sus primeros diez años se sostuvo entre un y un de la demanda recibida por ese programa; también se diversificaron territorialmente los solicitantes de apoyos

---

Sabemos sobre producción, circulación y consumo cultural, pero no sobre participación ciudadana ni democratización en las políticas culturales.



Pacmyc en la región sur de Veracruz, cubierta por la URA; ello apenas da cuenta de la importancia de esa manifestación dentro del Sotavento.

La democratización del desarrollo cultural, sin embargo, no sólo debe medirse según la mayor cantidad de promotores, de grupos de son y de fandangos, de más número de participantes societales y estatales en el *MJ*, esto es, de la multiplicación de eventos y agentes, sino que también debe hacerse según la calidad de la participación, la capacidad de decisión de la ciudadanía en las políticas culturales que les atañen y las fases donde dicha participación ocurre. Multiplicación de agentes, presupuestos, actores y proyectos no es equivalente de democratización cultural. Tampoco mayor cobertura significa mayor descentralización.

La ciudadanización en el subsector cultura, sin embargo, parece haber iniciado; ya el gobierno federal - , define ésta como “un nuevo marco de relación democrática entre la sociedad y el Estado a favor del desarrollo cultural” (CONACULTA : ). sta habrá de hacerse operativa a partir de:

- “a) Reconocer a los ciudadanos el derecho de disfrutar de los bienes y servicios culturales”; regir por la igualdad de oportunidades el impulso a la creatividad y a la participación en creación y producción cultural; preservar los bienes culturales; reafirmar las identidades y acceder “a la información y ejercer la crítica ”
- “b) Ampliar los cauces de participación de los ciudadanos en el desarrollo cultural, por ejemplo, mediante la creación de consejos ciudadanos, consejos consultivos comisiones de planeación, sociedades de amigos de museos, etcétera”.
- “c) Extender los bienes y servicios culturales al mayor número de personas posible ” (Ibídem: - ).

La intención federal de ampliar la participación de la ciudadanía en la vida cultural debe también hacer explícito el grado de incidencia de la ciudadanía en los mecanismos de participación, tanto como los objetivos de los programas dentro de los que éstos habrán de incorporarse, de tal forma que puedan tenerse elementos sobre el tipo de proyecto político que subyace y da origen a las políticas y posible coparticipación.

En el desarrollo cultural se requieren más recursos pero también más democracia. Lo primero es más difícil de obtener que lo segundo. Para que ambos se obtengan hace falta voluntad política, pero de todos modos, parece más viable democratizar las políticas culturales que lograr dotarlas de recursos económicos, de por sí escasos. Aceptando sin conceder que prive una lógica neoliberal en la política cultural, cabe preguntar si hacer económicamente sustentable la cultura es más importante o pertinente que democratizar su desarrollo. Lo que

se ha hecho en términos reales es ir descentralizando la administración pública de la cultura así como instituir unos mecanismos participativos de los cuales se desconoce el grado de democratización que producen en el devenir cultural.

En términos sólo del proceso de construcción democrática, lo que se esperaría respecto a las políticas culturales socioestatales sería una mayor presencia decisoria y/o directiva, de las comunidades y de la sociedad civil en el desarrollo de la cultura, una democratización en el sentido de mayores espacios e incidencia ciudadana en esas políticas. Pero frente a este deseo, como se apuntó, el proyecto neoliberal propone que el Estado deje al libre mercado la definición del desarrollo cultural. La apuesta neoliberal por el turismo y las empresas culturales también incluye que las culturas en las que se basamenta la diversidad cultural permanezcan, sólo que ligadas a la regulación del mercado. Desde la sociedad civil organizada en torno al son jarocho, es inocultable que también apuesta por esta vía de desarrollo cultural.

En lo que toca al *MJ* puede pensarse que se potenciaría conforme se transforme en sentido democrático la estructura de la vida política nacional; fenómeno que ciertamente inició hacia los segundos años ochenta del siglo anterior pero que no se ha visto profundizado en las políticas estatales de la cultura. Sin embargo, cuando hubo pequeños resquicios de apertura democrática en el campo cultural, vimos aparecer nuevas generaciones de creadores y promotores culturales alrededor del son jarocho.

Como es evidente, en el subsector cultura la descentralización administrativa y la instrumentación de mecanismos de participación ciudadana en las políticas culturales se corresponden con la emergencia de un sistema electoral más democrático y menos corporativo autoritario, que pluraliza las experiencias gubernamentales locales y la composición institucional, del personal de las instituciones, lo que conduce a la apertura de espacios públicos de deliberación sociedad Estado donde se dan cita promotores culturales y proyectos comunitarios locales y regionales.

Las siguientes son generalidades del proceso de democratización en el subsector cultura en el país:

a) El proceso de construcción democrática en el campo de las políticas culturales tiene una corta historia (se encamina hacia su cuarto sexenio). Con la creación en del CONACULTA entró en práctica la autonomía normativa e institucional del subsector cultura del país; de entonces datan los primeros mecanismos de participación ciudadana, llevados a cabo mediante consejos ciudadanos que no deciden las políticas ni los presupuestos, sólo se

limitan a dictaminar el otorgamiento de apoyos, estímulos o becas a creadores. Desde entonces una comisión de notables (promotores, creadores, intelectuales, académicos) decide qué miembros de la comunidad artística recibirán los apoyos de los Fonca.

Desde el Pacmyc representa un doble proceso de democratización y de descentralización de la política cultural; lo primero está en razón de que los apoyos del programa se otorgan mediante un proceso de dictaminación ciudadanizado; lo segundo, con que dicho proceso es realizado a nivel de los estados de la república por medio de las Comisiones de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP).

b) Sin importar si ésta obedece más al carácter del proyecto político democrático o del neoliberal, se trata de una democratización superficial. Las instancias públicas de deliberación y diseño de la agenda cultural continúan siendo instancias privativas de funcionarios o autoridades. Si bien hay un asociacionismo civil reflejado en la multiplicación de grupos de son jarocho, y asociaciones civiles en torno a proyectos culturales puntuales, es difícil ubicar espacios creados a propósito para que sociedad y Estado deliberen sobre el desarrollo cultural y las políticas que habrán de conducirlo. Los espacios que apertura el gobierno federal y los estados en ese sentido no parecen operar como verdaderos espacios de deliberación cuyas propuestas se materialicen en las políticas, pues las decisiones respecto a la acción cultural estatal son tomadas con anterioridad, sino que este tipo de *performance* presuntamente deliberativo, de encuentro sociedad Estado, cumple como acción para “legitimar” la actuación oficial en materia cultural, simula un juego democrático que no abandona prácticas que recuerdan los modos de operar del proyecto político autoritario.

Así, en el caso estudiado, aquellos lugares más bien informales que operan como esfera pública vienen siendo los encuentros anuales de jaraneros, como el de Tlacotalpan, Veracruz; y lo fueron las mesas de cultura popular que en los años noventa organizaba la DGCP mediante las Unidades Regionales en el marco del Pacmyc. Eventos como el seminario-campamento de Jáltipan, Ver., convocado y organizado por la sociedad civil, con apoyo financiero estatal, al que asisten servidores públicos de la cultura de los niveles federal y estatal, también funcionan como espacios de deliberación socioestatal; incluso algunas discusiones sostenidas en el espacio virtual (*Yahoomigos* del son jarocho) juegan un rol de interacciones deliberativas sociedad Estado (puesto que allí participan también servidores públicos afectos o comprometidos con el *MJ*).

Por otro lado, recientemente se cuenta con mecanismos de participación posibilitados por la revolución tecnológica-comunicacional, que resultan privativos, pues son sólo para quien tiene acceso a la tecnología informática y cuenta con información constante o accede a flujos de ésta. En el espacio virtual se han “abierto” portales por medio de los cuales la sociedad puede informarse del quehacer cultural estatal. Recién en el sexenio 2006 - 2012, el subsector cuenta con el Sistema de Información Cultural del CONACULTA ([sic.conaculta.gob.mx](http://sic.conaculta.gob.mx)); en el mismo periodo, otra “estrategia de gobierno digital” para acercarse a la sociedad, la constituye el portal e-Cultura ([www.ecultura.gob.mx](http://www.ecultura.gob.mx)). La tecnología al servicio de la participación ciudadana demanda entonces la puesta al día de la sociedad en materia de uso de tecnología comunicacional (Internet específicamente); ya se verá hasta qué punto la sociedad se apropia de esos mecanismos para incrementar su interrelación con el Estado.

#### **. INTERFACES SOCIOESTATALES: UNA VENTANA A LA COMPLEJIDAD DEL DESARROLLO CULTURAL.**

Planteamos enseguida la relevancia del enfoque de las interfases socioestatales para el estudio de los procesos culturales. Mediante esta metodología, aplicada al conocimiento del *Movimiento Jarocho*, hemos podido observar que el florecimiento de éste tiene su base en las interrelaciones entre promotores de la comunidad cultural jarocho o Sotaventina (agentes societales) y las instituciones oficiales de la cultura (agentes estatales) de los tres niveles de gobierno.

En tanto la interfaz es un método centrado en el actor (y no en las instituciones o en las estructuras dentro de las que ocurre la acción social), nos ha permitido analizar a los protagonistas de las relaciones sociedad - Estado, los encuentros entre los diferentes agentes societales y estatales vinculados mediante mecanismos de participación ciudadana de políticas públicas. Siguiendo a actores de esos espacios de interacción socioestatal hallamos que en la realidad ambos tipos de agentes en sus vinculaciones moldean la materialización de las políticas culturales. Así, a partir de sus acciones, tanto el Estado como la sociedad se nos aparecen como entes heterogéneos, realidades dinamizadas por personas cuyas visiones, intenciones, sentidos, estrategias, en cierta medida impactan las estructuras sobre las que se da su acción.

Pero la composición del Estado y los gobiernos, como la organización e intereses de la sociedad civil tienen composiciones espacio-temporales cambiantes. Las políticas culturales

ejemplifican lo anterior, pues como se observó, se trata de un campo en construcción constante o en readecuación periódica protagonizada por agentes específicos: movimientos sociales, partidos políticos, organizaciones de la sociedad civil, autoridades, creadores, promotores. Estos agentes a su vez muestran regularidades en su acción puesto que ella responde a visiones, sentidos, objetivos y prácticas derivadas de proyectos políticos específicos.

Dentro del campo de las políticas culturales que tienen lugar en la etapa de la democratización, las interfaces socioestatales alrededor del desarrollo cultural muestran que los agentes concernidos entran en conflicto pero también negocian el tipo y grado de ese mismo desarrollo. Las ISE nos muestran una realidad cuya complejidad cuestiona la pertinencia de la separación entre lo societal y lo estatal.

Metodológicamente son los actores quienes conforman realidades específicas, así sea que su acción tenga como referente estructuras, normas e instituciones. Ciertamente, la política es un dominio amplio a partir del cual llegan a ordenarse los demás campos de la vida social; pero también en la constitución del orden político, como hemos podido observar, la intervención de ciertos actores o agentes sociales determina o condiciona el tipo y grado de esos acuerdos políticos y su duración, que incluso “moldea” al Estado.

Los actores protagónicos del proceso de revitalización de la música y la fiesta tradicionales jarochas, son quienes dan el carácter que hoy tiene la tradición, la música de son, el evento del fandango, las visiones y acciones para alcanzar el *deber ser* de esas manifestaciones sostenidas como tradicionales. Y en sus itinerarios de promoción cultural, a veces representan al Estado, a veces a la sociedad civil, y a veces la mezcla de ambos cuando a un mismo tiempo los promotores tienen un pie en la sociedad y otro en el Estado. Esto nos lleva a considerar que tanto el carácter identitario inherente a estas prácticas culturales en su negociación, en el marco de la globalización y de la intervención estatal que históricamente definió/ordenó la identidad nacional, tiene un uso instrumental por parte de los actuales actores societales y estatales que detentarían en última instancia la representación de las comunidades de sentido, las culturas específicas, que en este caso se trata de la comunidad y cultura jarochas.

La representación cultural al interior de la propia comunidad cultural y frente a otras culturas, se protagoniza por actores societales como estatales; Estado y sociedad son complejos y codependientes agentes interesados, intencionados y participativos no sólo del desarrollo

cultural, sino de las identidades, las manifestaciones culturales populares y de la propia tradición.

Además, como observamos en los promotores núcleo de la red y por sus trayectorias de promoción cultural, así como vemos en las políticas culturales y en el propio movimiento cultural abordado, el Estado, los agentes sociales y las identidades son flexibles.

#### . REDES Y TRAYECTORIAS CULTURALES EN EL *MOVIMIENTO JARANERO*.

En gran medida el *Movimiento* mediante el que florece el son y el fandango jarocho, ha sido posible gracias a que dentro de las ISE que lo impulsan se ha dinamizado un conjunto de promotores/creadores que opera a manera de red informal transgeneracional y transclasista.

Esta tiene en sus promotores núcleo a actores que han concentrado relaciones a partir de sus vínculos con otros agentes societales, estatales e incluso económicos. Fue desde el origen de la celebración considerada antecedente del *MJ* que se reunieron en torno al impulso pionero recuperador del son autoridades culturales y representantes no estatales de la comunidad jarocho, ello marcó al *Movimiento* como proceso socioestatal.

Actualmente esa red se expresa por medio de relaciones dentro de los tres niveles de gobierno. Además, también en relación con ella, la revitalización cultural se configura territorialmente. Aquellos que son sus agentes núcleo poseen los mayores grados de capital social, se trata de promotores que tienen la posibilidad de promocionar el son más allá de la región de origen de esa manifestación, es decir, fuera del estado de Veracruz e incluso del país, sin perder su prestigio e influencia al interior de la comunidad jarocho local-regional; también representan y promueven las expresiones jarochoas ante las instituciones y/o dentro de ellas.

La gestión del son y el fandango llevada a cabo por la red da pie a ISE locales, regionales, nacionales (incluso internacionales); ello implica que sus miembros se vinculen con instancias de cultura de los tres niveles de gobierno.

Los años noventa, en un contexto de autonomización del campo de las políticas culturales, de democratización política y de mayor pluralidad de los servidores públicos dentro de las instituciones (de más partidos representados entre los servidores y en las instituciones) y de emergencia de mecanismos participativos, marcan la aparición de nuevos agentes culturales: centralmente del lado societal de asociaciones civiles, y del estatal de institutos de cultura en los estados de la federación; es en ese periodo cuando se incrementa también la red de

promotores, en cierta medida como resultado de los nuevos programas culturales de apoyo a la cultura popular, como el Pacmyc (y la CACREP), y a la creación, como el Fonca.

Sobre esa base estructural del campo de las políticas culturales (signada por el aumento de instituciones y programas de cultura a nivel federal, estatal y municipal) va a ascender también el número de promotores societales y de estatales (insertos éstos últimos en instituciones de la nueva política del subsector: CONACULTA, IVEC, instancias municipales de cultura); la cantidad de creadores y grupos de son jarocho y la celebración de fandangos, también elevarán sus cifras. Finalmente, y como efecto de la multiplicación de promotores, programas y apoyos, en la región sur de Veracruz se multiplicarán las comunidades donde el son jarocho sea una práctica en revitalización.

La red, que tiene sus orígenes entre finales de los años setenta y hasta mediados de la siguiente década tiempo durante el cual los promotores pioneros del son accionan en un contexto político hegemonizado por el proyecto político autoritario, se va a potenciar con la incrustación durante la década siguiente de lógicas democráticas y neoliberales en las políticas públicas en general, y de la cultural en particular. Entonces la red encontrará más espacios que instituyen interrelaciones sociedad civil - Estado en materia de cultura. Por su lado, la sociedad civil que desde los años ochenta se hace cada vez más visible, también irá protagonizando la democratización del campo de la cultura.

Actualmente la complejidad encerrada en el desarrollo de la cultura jarocho es tal que vemos promotores de la red que impulsan medidas democráticas como la creación de espacios que operan a manera de esfera pública, lugares donde representantes societales y estatales deliberan sobre objetivos y acciones en torno al desarrollo del son, donde incluso llega a demandarse al Estado la efectivización de los derechos culturales; sin embargo esos mismos promotores, aún manejando un discurso democrático y autonomista, alrededor del son con frecuencia también impulsan acciones culturales de corte económico ( neoliberal ), pues enganchan la gestión de la cultura con el mercado o insertan en el devenir de la cultura propia de los niveles local y regional lógicas empresariales mediante las que procuran la sustentabilidad cultural. Además, mientras se sigan decidiendo acciones culturales fuera de la participación ciudadana, la discrecionalidad de su decisión seguirá siendo un signo del autoritarismo que aún pervive en las políticas culturales de todo rango y en los agentes societales como estatales que inciden en esas acciones elevadas al nivel de políticas culturales.

Si bien son menores los indicios del proyecto autoritario dentro del *MJ*, ellos aún tienen lugar; el periodo autoritario no es lejano a la vida cultural contemporánea, ni los mecanismos democráticos del subsector no son acciones profundas ni fuertes. De hecho, los pioneros del mismo realizaron su acción en un contexto de políticas culturales autoritarias, en el cual no existía una esfera pública orientada a la cultura y donde la acción cultural estatal se incluía dentro de la política educativa y/o dentro de los rubros asociados al turismo y el deporte. Entonces ni el derecho cultural ni la participación ciudadana en políticas culturales tenían presencia social. Sin embargo, la ausencia de una normatividad y de mecanismos participativos sustantivos (decisorios) en las políticas culturales nos hace pensar que la democratización en el subsector cultura es tenue. Ello implicaría que la promoción del son jarocho se valga de estrategias del proyecto político autoritario (relación discreta con autoridades e instituciones) más que incluso del neoliberal. Otra manera en que este proyecto autoritario pervive dentro del campo de la cultura es que las acciones culturales oficiales al carecer de datos confiables en cuanto a la condición que guardan los procesos de producción, circulación y consumo cultural, se ven orilladas a accionar ideas, establecer estrategias y buscar objetivos según su visión (discrecional) del deber ser de la intervención en el subsector cultura.

A nivel de los agentes sociales, un tema ligado también con la democratización es el de la representatividad de los jaraneros y promotores visibles del son. Es complicado aceptar la idea de que los promotores y los grupos representen el sentir de una amplia y diversa comunidad cultural, de la comunidad jarocho extendida sobre los estados de Veracruz, Oaxaca y Tabasco. Si bien el quehacer cultural estatal mediante instituciones de cultura y el societal mediante individuos, grupos o asociaciones, han contribuido al florecimiento de la música y la fiesta jarocho, sigue siendo un imperativo el abrir espacios donde la misma comunidad sotaventina delibere sobre su desarrollo cultural. Esto requiere de condiciones estructurales y de voluntad democrática, por parte del Estado como de la propia sociedad civil.

Por otro lado, mediante las trayectorias de algunos promotores del son y fandango jarocho, avistamos cierta complejidad de los procesos culturales, pues en su quehacer éstos llegan a gestionar la cultura desde las bases societal, estatal o desde ambas a un tiempo; por supuesto en ellas incorporan lógicas o estrategias económicas; todo ello incide en el rango del impacto de su acción. En el trazado de sus itinerarios, los promotores núcleo y “principalmente” societales realizan su quehacer desde puntos sociales e institucionales específicos. Ya sea como simples promotores, mediante la forma de grupos de son jarocho



independientes, bajo el formato asociación civil, o colocados en puestos del servicio público de la cultura en alguno(s) de los órdenes de gobierno.

Las trayectorias de esos promotores societales que nuclean el *MJ* revelan que han podido alternar esa condición con la estatal; igual muestran que ocasionalmente su quehacer puede contener ambas índoles. Es menos frecuente que promotores estatales pasen a las filas societales (un caso reciente es el de EHC). Según muestran las trayectorias repasadas, la gestión del son se ha acercado al mercado, pues se ha llevado la cultura tradicional o popular a circuitos globales de la cultura, al mercado y consumo culturales, y a optar al menos discursivamente por que el desarrollo cultural se desligue del poder estatal, de la intervención mediante políticas culturales oficiales, para apostar entonces por las posibilidades que el mercado ofrece a la cultura. Pero hasta hoy, como ha señalado ADC, dentro del *MJ* no hay grupo, proyecto o promotor de son jarocho que se sostenga sólo del mercado, del Estado o de la gestión comunitaria.

Mientras hay promotores de origen societal que tienen un largo historial de relación con instituciones de los tres órdenes de gobierno, los hay otros cuyos vínculos con ese tipo de organismos se reducen a los establecidos por programas como el Pacmyc y las becas Fonca, o con apoyos de algún otro programa cultural. También nos muestran las posiciones (de societales individuales o colectivos, por ejemplo) desde la que los promotores llevan a cabo su impulso, así como los espacios de su incidencia. Se mantiene así la tendencia de que los promotores continuarán su quehacer revitalizador según haya posibilidades, societales o estatales, o desde ambas a la vez; la diversidad y el desarrollo cultural por su parte continuarán su devenir entre condicionantes estructurales económicos, políticos, otros que dejarán su impronta en la cultura de que se trate.

#### **. PROMOTORES CULTURALES Y CONDICIONES ESTRUCTURALES DE SU ACCI N: DEL AUTORITARISMO A LA PLURALIZACI N INSTITUCIONAL.**

---

Este tema tampoco es nuevo, ya García Canclini ha documentado este proceso desde los años ochenta del siglo pasado; incluso dentro el son jarocho mismo (aun antes del periodo que protagoniza el *MJ*, de finales de los años setenta a la actualidad) tuvo en las industrias culturales de impacto nacional de los años cuarenta, particularmente en el cine y la radio, medios que abonaron a la creación del estereotipo jarocho. Sin embargo, hoy el acercamiento al mercado por parte del son se da a la vez que se sostiene un discurso tradicionalista y comunitario de su *ethos*, esto es, de que el son es una tradición que responde a tiempos y lógicas comunitarias. La flexibilidad contemporánea del son jarocho “tradicional” es tal que presenta variantes comunitarias-rurales y urbanas-modernas.

*Desde el lado de la estructura social*, una conclusión que nos interesa recuperar aquí tiene que ver con las condiciones político-institucionales que contextualizan el desarrollo cultural en el periodo de tiempo que cubre la movilización a favor de la revitalización del son y el fandango jarocho, el cual podemos dividir en dos momentos o escenarios dentro de los cuales los primeros promotores/creadores de los años ochenta y los segundos de los años noventa han enmarcado su quehacer. El primer contexto se define por el binomio autoritarismo centralización que a manera de ambiente político cultural enmarcó las relaciones sociedad Estado, mientras el segundo se distingue por un escenario tendiente a la descentralización pluralización participación ciudadana.

En la vida política del primer escenario priva un ordenamiento estatal autoritario cuya manera gubernamental de operar se corresponde con la falta de democracia electoral e institucional. En ese momento el funcionamiento de las instituciones de cultura reflejan las condiciones políticas de la época: en lo electoral se tiene el “partido aplanadora” (el PRI) que gana a manera de “carro completo” los cargos puestos en juego en los tres órdenes de gobierno. El gobierno no es plural, sino que se trata de un sistema gubernamental de “partido único”. Es la época de un Estado fuerte, que establece relaciones corporativas con la población a quien presta su servicio de forma discrecional; la sociedad civil por su parte protagonizaba distintos movimientos sociales comunes en esos años ochenta.

Las relaciones sociedad Estado de entonces no pasan por la existencia de una esfera pública plural y democrática mediante la que la sociedad pudiese incidir en la configuración de la agenda pública; ésta se confecciona unilateralmente por el Estado. Se carece así de espacios y/o mecanismos que permitieran a la ciudadanía la cual no es extraño que se haga visible en forma de públicos corporativizados a su égida deliberar sobre, e incidir en la definición de, las políticas culturales de los niveles local y regional; éstas en cambio estaban centralizadas en el poder público federal.

Como vemos en el caso de los primeros promotores culturales de la música y baile tradicional del sur de Veracruz éstos se vinculan con programas culturales federales y lógica gubernamental centralista, los cuales fueron operados por funcionarios públicos cuya forma de obrar se ceñía a un formato “institucional” (partidista-estatal), que respondía a los intereses del partido en el poder. Sin embargo, a pesar de que el desarrollo cultural en aquellos años setenta y primeros ochenta ocurría en el marco de un Estado fuerte ciego y sordo a sus oponentes, ello no implicó la inexistencia de vínculos que favorecieron el impulso de las expresiones culturales

populares locales y regionales, al contrario, éstos fueron visibles en los inicios de la movilización cultural abordada. En el caso particular de la ciencia antropológica ésta había ganado presencia, mediante ciertos antropólogos críticos del poder, insertos en instituciones culturales en las que pudieron materializar su visión y vocación política (el caso de Guillermo Bonfil es paradigmático en este punto).

Por otro lado, el auge económico de la época canalizó sustantivos recursos a la intervención estatal en cultura. Esto fue notorio en el caso de la revitalización cuando en sus orígenes se vinculó con los programas culturales de la SEP, del ISSSTE, de Radio Educación (Pascoe, 1997).

En el periodo la configuración administrativo institucional mediante la que el Estado acciona en el ámbito de la cultura refleja falta de programación y planeación, ello hace que las decisiones tomadas al estar fuera de lo previsto adquieran el carácter de acciones autoritarias en tanto son decididas verticalmente lejos del parecer comunitario y de la necesidad social organizada en demanda ciudadana, al margen de alguna esfera pública mediante la cual los temas culturales de la diversidad sociocultural trasciendan a la agenda pública en las instancias de operación de los programas culturales.

Al menos en el origen de la movilización (finales de los años setenta y albores del decenio siguiente) que desemboca en el *Movimiento Jaranero*, tanto el autoritarismo como el desarrollo económico serán condiciones imperantes que tienen que ver con el desarrollo cultural intervenido por el Estado.

Será antes del primer tercio de la década de los ochenta que la crisis estructural (financiera, económico-productiva, política y social al cabo) del Estado mexicano, madura condiciones para la emergencia de un nuevo ordenamiento político institucional al que le serán inherentes nuevas relaciones sociedad Estado. Ante el desplazamiento del modelo autoritario, centralista y discrecional de gobierno, se fortalece el modelo económico neoliberal como ordenador de la vida política y social; a partir de entonces el mercado irá ganando al Estado y la sociedad la hegemonía sobre el desarrollo socioeconómico.

En los primeros años ochenta del siglo veinte, además de que en el plano estructural la economía condiciona el devenir de la sociedad, en el plano social observamos la presencia cada vez más protagónica en las dinámicas públicas de la moderna sociedad civil. Ambos fenómenos se reflejarán en el campo de la política (bajo la forma de lógicas mercantiles y gerenciales de administración pública), en el de la dinámica sociocultural (conformación de

organizaciones de la sociedad civil para la gestión de servicios varios, para la gestión del cumplimiento de derechos, para la inclusión de la participación ciudadana en el gobierno en cualquier de sus órdenes) y en las relaciones que éstas entidades sostendrán mediante políticas públicas que norman la participación ciudadana y orientan el desarrollo social al mercado.

Con la instauración del proyecto neoliberal en el comando de la política y la economía del país, con la ampliación del juego democrático electoral que de a poco va pluralizando la composición gubernamental de municipios y estados, ante la imposibilidad de que el Estado fuerte se continúe debido al colapso de su capacidad de legitimación continua, y debido a una sociedad civil protagónica en los planos social y político, la emergencia de nuevas lógicas y formas en el proceder del gobierno traen consigo un desplazamiento hacia la democratización del campo de las políticas culturales.

En la segunda mitad de los años ochenta, y sobre todo en el decenio posterior, la reconfiguración de las bases del juego político y social posibilita mayor competencia política electoral, la cual se concreta en el hecho de que otros partidos políticos distintos al dinosáurico partido oficial mexicano del siglo veinte (PRI) acceden a espacios de representación popular vía elecciones; se trata de un fenómeno que llega a reflejarse institucionalmente puesto que nuevos representantes populares integran nuevas bases de trabajadores de las dependencias de gobierno que tienden a pluralizar la visión y acción de éstas . La electoral resulta ser una ruta hacia la pluralización administrativa e institucional. Desde entonces las instituciones de cultura son representadas por servidores públicos ligados con diferentes ideologías y partidos políticos.

La vida política, social y cultural ve la modificación de los valores y sentidos establecidos durante los años del autoritarismo y la falta de democracia, la cultura política nacional entendida antes como realidad unívoca por monopartidista tenderá al pluripartidismo. Desde entonces también, vemos un proceso de descentralización y democratización de la vida pública que resulta en un incesante de cambio de la estructura institucional estatal, fenómeno de aparición y desaparición de instituciones (leyes, secretarías, institutos...).

El camino de la democratización del orden sociopolítico ha tenido resonancia en ámbitos de interés social que van más allá de los campos político y económico; ello representa

---

No se está aseverando que antes de los años ochenta se careció de visiones opuestas a las autoritarias insertas en estructuras del aparato estatal mismo, apenas se señala que a partir de los últimos años ochenta y durante la década siguiente hubo un juego político más plural, así como instituciones con rasgos de corte democrático (incluyentes de mecanismos participativos). Como se observa en el trabajo, la antropología, y en particular algunos antropólogos, impulsaron proyectos político-culturales plurales desde instituciones concentradas en *locultural*.

una crisis de carácter cultural que se relaciona con los actuales reacomodos políticos, económicos, sociales, culturales que dan pie a redefiniciones de las identidades, empezando por la nacional, que antaño se vieron, equivocadamente, como exclusivamente ordenadas por el Estado.

Las instituciones culturales que fueron auténticas matrices de homogeneización cultural (comenzando por la SEP) han vivido un reacomodo en sentido democrático y administrativo. En el primer caso, y siguiendo el proceso de democratización de la relación sociedad Estado, se han instaurado mecanismos leves de participación ciudadana en las políticas culturales, y en el segundo se ha profundizado la descentralización de la administración cultural, la cual pasa de ser orquestada desde el nivel federal a configurarse institucionalmente dentro de las entidades federativas (estados) y los (algunos) municipios. Esta descentralización aún tiene pendiente el esclarecimiento de su sentido en esta agua revuelta de la nueva administración pública y de la transformación institucional; por ahora, hay visiones que no la ven necesariamente como autonomía de los procesos socioculturales y políticos al interior de estados y municipios, sino como un proceso de ajuste gerencial neoliberal de la administración del subsector cultura.

*Desde el lado de la dinámica social*, tenemos que entre los cambios políticos de pluralidad política mediante la apertura del juego electoral e institucionales tendientes a la descentralización y democratización de la administración pública y las transformaciones de la propia sociedad civil en sentido de su diversificación o heterogeneidad, encontramos una paradoja en la relación entre el sistema político y la dinámica social: mientras que al clima autoritario de las instituciones culturales (hasta antes de ) correspondió una sociedad civil (primeros promotores culturales del son jarocho) prodemocrática, cultivada en ideologías, militancias y/o partidos de izquierda, las nuevas políticas culturales en el marco de instituciones pluralizadas (con servidores públicos de la cultura de distinto sello político) posterior a correspondió una generación de promotores cuya formación política fue de menor militancia políticamente hablando, comparada con la de los primeros promotores.

Digamos que frente a condiciones estructurales autoritarias hubo una pujante sociedad civil politizada en la izquierda (que pasó por el tamiz político su quehacer y sus visiones del mundo social, que actuó su vida privada y pública con sentido político), mientras que cuando dichas condiciones fueron más plurales la militancia y definición política de esa sociedad civil si bien se diversificó también fue menos central en su discurso y su práctica. Mientras que en la primera generación se vertebraron reclamos a favor de la pluralización y la apertura

democrática del Estado, los de la segunda encontraron instituciones que ya operaban bajo lógicas democráticas, que incluso contaban con mecanismos de participación ciudadana. Dicho de otra manera, antes del CONACULTA y del Pacmyc tenemos promotores culturales militantes en la geografía política de izquierda (unos insertos en instituciones culturales, otros dedicados a la promoción cultural societal, unos militando en partidos otros fuera de ellos), y desde la presencia de ese programa tenemos ciudadanos que pueden cumplir en cierto grado sus derechos culturales pues existen medios, instituciones y programas que impulsan la autonomía, el etnodesarrollo municipal y comunitario, local y regional.

En el caso concreto de los promotores del *MJ*, vemos que varios tuvieron liga con partidos de izquierda, o les fue cercano un tipo de clima político de ese tipo, o que consideran que su pensar y hacer cultural se guía por esa orientación política. Personas como AGL, ADC, RPG, DLR, FCM, encontraron en la universidad, desde su carácter de estudiantes universitarios, la posibilidad de hacer parte de movimientos sociales: *estudiantiles* (AGL en el de ); *sindicales* (RPG en la constitución del STUNAM a finales de los años setenta; ADC, DLR, FCM, otros, en el Movimiento Democrático de Humanidades de - de la Universidad Veracruzana); *inquilinaricos* (ADC en la movilización de inquilinos de Jardines de alapa, de ésta ciudad, en los segundos ); *ecologistas* (ADC, FCM, RPG, DLR, otros, en el movimiento antinuclear, contra la producción de energía nuclear en Laguna Verde, en Veracruz en ); *político-ciudadanos* (todos los anteriores en el movimiento neocardenista de ).

Esos promotores del son jarocho tuvieron un crecimiento universitario no sólo en sentido académico, sino también en el de la participación y la militancia política y partidista. En términos de su formación política ellos pudieron acceder a climas culturales donde se adoctrinaron políticamente en la(s) izquierda(s) y en al cual participaron al sumarse a acciones políticas específicas (*movimientos*). En gran parte, ésta atmósfera cultural (de formación política, teórica y práctica) fue inexistente para los promotores que emergen a principios de los años , a pesar de que también entre éstos hay universitarios profesionalizados en las mismas escuela y facultad que los anteriores. La movilización más importante a la que generacionalmente estuvieron cerca éstos promotores fue la que en hace pública el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Sin embargo el ambiente político-estudiantil y de movilización social era otro. Por ejemplo, en lo meramente académico ya que varios promotores son universitarios de la Humanidades formados en la Universidad Veracruzana: ADC, DLR, RPG;

ROR, AA, LRC, otros tenemos que el peso de la visión marxista en los planes de estudio había desaparecido, dando paso a la incorporación curricular de teorías contemporáneas que intentan explicar el momento histórico-filosófico de la *posmodernidad* y económico de la *flexibilidad* (Harvey ), y en general de la *globalización* neoliberal (Appadurai, ; auman, ; eck, ; Ianni, ; otros); ambiente donde priva las llamadas teorías accionalistas y la teoría sistémica de explicación del mundo social.

Si comparamos la politización o el ambiente ideológico culturales dentro de los que se dio la participación social ciudadana de los años ochenta hacia atrás con el ambiente actual tenemos que en los de hoy, al menos en apariencia, generacionalmente se participa menos ideológica o politizadamente en los movimientos sociales, culturales y políticos. Esto podría deberse a que el Estado dejó ser el eje del desarrollo social; a que el mercado ha ido concentrando la satisfacción de las necesidades de consumo para la configuración de identidades culturales y políticas; a la disolución de los metadiscursos políticos; a la crisis del sistema de partidos y de los propios partidos políticos, y del mismo sistema electoral; al cambio normativo y a la pluralización de las instituciones que tienden a una democratización nebulosa al ciudadano, la cual puede ser en sentido democrático o neoliberal; a la despolitización de la vida social que dio pie a un ciudadano orientado al consumo más que a la reflexión para la transformación social por medios políticos; a los intersticios democráticos de la vida política, esto es, a la existencia de mecanismos de participación ciudadana que permitió disminuir la tensión sociedad Estado de la época autoritaria anterior; a la confusión, mixtura , de los proyectos políticos.

Ya sea desde la sociedad o desde el Estado, los promotores del son jarocho formados en el clima político de izquierda han procurado hacer efectivas sus ideas y posiciones políticas. En términos generales, esta clase de promotores compartirían, o al menos conocieron, un horizonte ideológico que podemos integrar en el, perfectible, cuadro siguiente:

---

Esta noción que en antropología ofrece la posibilidad de ofrecer ricas interpretaciones de la realidad cultural, creemos que bien puede aportar a este estudio la idea de que los proyectos políticos, mediante los actores sociales, pueden generar al menos de forma acotada (puntual, temporal y espacialmente) productos socioculturales y sociopolíticos genuinos. Esto no implica una renuncia a la necesaria delimitación científica-analítica, inclusive política, de esos proyectos. Es siempre necesario, en tanto se trata de un asunto que tiene consecuencias efectivas sobre la sociedad, diseccionar las formas que el poder asume en la realidad.

<b>Cuadro . Ambientes político-culturales y promoción cultural</b>	
Ambiente político-cultural anterior a los años .	Ambiente político-cultural de finales de los años y en adelante.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Predominaba la lucha política mediante la militancia en partidos y un restringido o dominado estatalmente juego electoral.</li> <li>• En los hechos, se daba la simbiosis partido único (PRI)-Estado, frente a ello había partidos de oposición (de izquierda y derecha) con pocas posibilidades de ganar en las “simuladas” competencias electorales.</li> <li>• El Estado era visto como entidad homogénea enemiga.</li> <li>• El Estado discrecional no era actor con el cual la oposición estaba dispuesta a negociar: acordar, coparticipar. Pero incluso sus “adeptos”, se veían aceptando las decisiones de las cúpulas del poder corporativo.</li> <li>• En contraparte, la lucha social enfatizaba la organización popular y el trabajo comunitario.</li> <li>• En el fondo, el enemigo común, se pensaba, era sistema capitalista que justificaba la lucha de clases y la movilización social.</li> <li>• La cultura para el Estado es empresa homogeneizadora de la diferencia en una “Cultura Nacional”; y para la sociedad es reducto identitario, tradicional y popular a partir del cual pueden vertebrarse incluso demandas políticas.</li> <li>• El Estado, en su fase más autoritaria, no sabe de derechos culturales; asume su responsabilidad con la política cultural como el poder de difundir lo que le parezca adecuado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El juego político es más plural en el sentido de que distintos partidos alcanzan puestos de representación popular vía electoral. Esto en Veracruz ocurrió a nivel de presidencias municipales y legislaturas locales, no en a nivel del gobierno del estado que continua en poder del PRI.</li> <li>• Sin embargo, en los timesteps de la pluralización sobreviene la pérdida de centralidad de los partidos como representantes y gestores políticos de la demanda social.</li> <li>• Desaparece la noción de lucha de clases (incluso dentro de los discursos partidistas de izquierda) como motor de la historia, del cambio social, económico y político.</li> <li>• Se pasa de un Estado fuerte, omnímodo, a un Estado adelgazado y desregulador marcado por principios neoliberales.</li> <li>• Las posibilidades reales de que un partido o funcionario afiliado a algún partido de izquierda pueda “mejorar” las condiciones democráticas de alguna institución es mínimo, ya que ello corresponde más al plano de las leyes y normas que de la administración pública efectiva.</li> <li>• La cultura para el Estado neoliberalizado es fuente de valor económico, para el Estado más democrático es la barrera que se opone a la homologación cultural que ejerce la globalización; para el Estado de gesto democrático la cultura es una responsabilidad de gobierno que se comienza a asumir como cogestión; y para la diversidad sociocultural es la base de los diferentes pueblos y sus derechos.</li> </ul>
Fuente: Elaboración propia	

En el presente, la formación ideológico política de izquierda está vigente en algunos de los promotores del son jarocho, sin embargo también ella ha sufrido transformaciones: hoy más que negar al Estado los promotores le demandan o exigen el cumplimiento de sus responsabilidades (en este caso, los relacionados con los derechos culturales), se negocia con él y se llega incluso, como vimos en los capítulos etnográficos, a pertenecer a él en alguno de los órdenes del gobierno.



La complejidad de la realidad que se representa como movilización cultural a favor de la recuperación del son jarocho, como proceso cultural revitalizador de una expresión popular, involucra así a las esferas política, social (propriadamente sociocultural) y económica, pero éstas no son entidades cuyos límites aparezcan claramente definidos, por el contrario. Metodológicamente, mediante las ISE de la dinámica social, las estructuras e instituciones, así como los actores que las animan y objetivan se nos aparecen como interrelaciones que materializan en distintos sentidos la realidad.



## ANEXOS

### **Anexo : Red de promotores/participantes en revista *Son del sur***

En este anexo hemos destacado los distintos colaboradores, y sus colaboraciones, puesto que en ella podemos vislumbrar a importantes promotores de la recuperación del son jarocho, varios de los forman la red de promotores de la que hablamos capítulos atrás. Además, nos informa de los agentes sociales y estatales involucrados en el *MJ*, así como de ISE generadas en el proceso revitalizador del son de los últimos años. En algunos casos se integraron citas textuales que revelan visiones e intenciones del proyecto editorial-cultural de RPG. Debajo de cada cuadro aparecen con negritas promotores de la red.

<b>Son del Sur</b> Chuchumbé, AC; Coatzacoalcos, Ver., Agosto de Coordinador: Ricardo Perry Guillén			
Textos		Imágenes	
Artículo	Alejandro Castellanos: “Son del sur” Claudia Cao Romero: “De sones, familias y velorios” ADC: “Los negros del sur”	Foto	Varias sin acreditación Juan Carlos Reyes Miguel Fematt
Entrevista	RPG a PH : “El son existe y alimenta” S/a a David Haro: “Ser auténtico es mi propósito”	viñeta	
Décima	PH : “Flor Violeta” ZZ: “La raíz de mis abuelos”		
Crónica	RPG: “Apixita” RPG: “La caña”		

De la red de promotores participan en éste número: **C CR, ADC, RPG** ( veces), **PH** , **ZZ**.

<b>Son del Sur</b> Chuchumbé, AC, Coatzacoalcos, Ver., Febrero de Coordinador: Ricardo Perry Guillén			
Textos		Imágenes	
Artículo	RPM: “Los Tuxtla y anexas en la fotografía de Agustín Estrada” AGL: “Son de una tierra fertilísima” Fco. Morosini: “Cuando el petróleo cubrió al son”; Roberto Williams: “Una faceta de la cultura en el sur de Veracruz”. ADC: “El quehacer institucional en el son jarocho”. Ann Cyphers/Artemio López Cisneros: “Objetos olmecas en Cosoleacaque”	Foto	Portada y p. de Agustín Estrada p. “Chuchumbé” foto de archivo; p. “Fandango en la tumba de Arcadio Hidalgo, en Minatitlán el de noviembre de , foto de archivo. p. “Encuentro de opiniones en el Segundo Festival de Son Jarocho en Cosoleacaque, diciembre de ”. Foto de archivo. p. “Reunión de músicos y grupos jaraneros en la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla el de noviembre de ” S/r.
Entrevista	De y por GChL/Román Gúemes Jiménez/AHS a Constantino Lanco Ruíz (Tío Costilla): “Me da gusto darme cuenta de la vida” .	Viñeta	

---

Leemos en la presentación del texto: “Este material forma parte del proyecto Testimonios del Mago Papaloapan, favorecido con el apoyo del Programa Estatal de Estímulos a la Creación Artística y Cultural, auspiciado por el Instituto Veracruzano de Cultura y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes” (p. ).

Décima / Versos	Genito Rueda: “A la sombra de un laurel”; “lanca azucena” AGL: “Laguna del Ostión”, “Del lado oscuro del Caimito”, Pino Ledezma: “Los instrumentos que faltan”, Raúl Berthely: “La Profecía”, Simón Axin: “Si te han dicho mal de mi”	Foto de cartel	p. , cartel del H. Ayuntamiento de Cosoleacaque. Dirección de Extensión y Difusión Cultural. Taller de Zapateado... En coordinación con Chuchumbé A.C.
Crónica		Convocatoria	Contraportada: “Quinto congreso regional de visiones de guardianes de la tierra-Veracruz”. Cosoleacaque, Ver, a de marzo, .
Testimonio	RGH: “Los caminos del son”. RPG: “Somos del sur: recuperar la fe”		
Ficción	ZZ/RPG: “Es tan triste mi destino”		
Noticia	“ Festival de Son Jarocho Tradicional sur de Veracruz”. Cosoleacaque		

RPM, AGL ( ), Morosini, R. Williams, ADC, GChL, AHS, R. Gemes, RGH, RPG ( ), ZZ.

<b>Son del Sur</b> Chuchumbé, AC, Jáltipan, Ver., de junio de Coordinador: Ricardo Perry Guillén			
Textos		Imágenes	
Artículo	Gerónimo Queiro Foster: “La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano”, p. -ss; RPM: “Anotaciones a la consolidación del estereotipo del <i>Jarocho</i> en la primera mitad del siglo ”, p. -ss; ADC: “El diablo y el fandango” (p. - ); Rolando A. Pérez Fdez.: “El chuchumbé y la buena palabra”, p. ; FGR: “El marimbol”	Fotos	Dan bienvenida a colaboraciones de Ulmaro Azaldúa (en p. , : gpo. Chuchumbé), Silvia Glez. de León y Arturo Talavera (en p. , p. : Liche, Tereso, Toño, Laura); FGR: “Arcadio Hidalgo”, p. .
Entrevista		<i>Vineta</i>	
Décima / Versos	PH : “Ha vuelto la niña”; GChL: “La Danzadora”; S/a: “Alabado sea al santísimo”; ZZ: “ rotaron de la cañada”; A. Chacha: “Matamba”; Daniela Meléndez Fuentes: “Soñarte no es novedad”	Foto de cartel	
Crónica/ Reporte	GGS: “Las coplas del campamento”	Convocatoria	“ Festival de son jarocho tradicional sur de Veracruz. Cosoleacaque , - de octubre.
Testimonio		Anuncio	Primera de forros: informa el no. de la Revista FRONTERAS, del CNCA; p. : “Premio Nacional de Poesía Elías Nandino ”. De Luordes Turrent. La conquista musical de México. México, FCE, . Bienvenida a Noé Glez. Molina (actual Cojolite). de forros: el Programa “Creadores en los Estados” del CNCA

Comentario	<p>“Revista editada con el apoyo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Coordinación nacional de Descentralización”.</p> <p>TE TUAL: “Dentro del proyecto cultural del Ayuntamiento de Cosoleacaque, se ha formado un convenio con el Archivo General del Estado de Veracruz para trabajar en la reproducción de fotografías y textos que nos proporcionan imágenes y datos de la historia de este pueblo” (p. )</p>
------------	--

RPM, ADC, FGR ( ), Talavera, Silvia González de León, PH , GCHL, ZZ, Daniela Meléndez Fuentes, GGS.

<p><b>Son del Sur</b>  Chuchumbé, AC, Coatzacoalcos, Ver., de octubre de  Coordinador: Ricardo Perry Guillén</p>			
Textos		Imágenes	
Artículo	<p>JMdC: “Arcadio Hidalgo y el movimiento jaranero”;  Max I. agner: “Algunas aportaciones sobre el folklore mexicano”;  Gabriel Rico Mora: “La Valona”;  Eliazar Velázquez enavidez: “La décima como patrimonio cultural histórico”;  FGR: “EL marimbol”;  Adriana Reyes y Rafael Alarcón: “Reporte: estado actual de la lengua náhuatl en Cosoleacaque”</p>	Foto	<p>Juan Carlos Reyes, p. ; Arturo Talavera, p. , p. a don GCHL, , , , ; autor: Chuchumbé (sic), p. , ; FGR; Silvia Glez. de León, p.</p>
Entrevista	<p>ZZ a Donato Padua: “La cosa cuando es buena es buena”</p>	<i>Virieta</i>	
Décima / Versos	<p>aldo Leyva: “Décimas para una muchacha de la infancia”;  AGL: “Canción para que bailen las hormigas”.  PH : al abuelo</p>	Foto de cartel	<p>Contraportada: del Centro Cultural de Arte Popular Cosoleacaque. Taller Nigan Tonogue. Vestido antiguo.</p>
Crónica	<p>RPG: “Fandango en la tumba de Arcadio Hidalgo”;  Cesar Arias de la Canal: “Festival Afrocaribeño de Veracruz”</p>	Convocatoria	<p>“Encuentro de jaraneros. San Andrés Tuxtla, de nov., dedicado a AH, p.</p>
Testimonio	<p>Yekk Musik: “La línea africana”</p>	Anuncio eventos	<p>Contraportada: CNCA: Convocatoria - Progr. De Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.  Texto aparición del libro <i>Nuestra alma melancólica en conserva</i> de Agustín del Moral, del CD “<i>Ay sdead</i>” de Los Utrera; del libro de Nicolás León. El negrito poeta. Plus Ultra Editores, éste último a cargo de GGS.  Suscripción a Son del Sur: números . . Carranza , esq. Galeana. Jáltipan, Ver. Tel.  de forros: De revista tierra Adentro: CNCA</p>
Comentario	<p>“Revista editada con el apoyo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Coordinación nacional de Descentralización”</p> <p>TE TUAL: Presentación: “Hace veinte años surgió un movimiento de reivindicación del son tradicional, que se contrapone al son comercial, revalorando sus contenidos éticos, como una disciplina que exige el respeto a sus formas tradicionales pero que a su vez incorpora su contemporaneidad, como actividad creadora y elemento de unidad y conciencia de nuestro pueblo”.</p>		

JMdC, FGR, ZZ, Talavera, Silvia González de León, AGL, PH , RPG, César Arias de la Canal, Yekk.

<b>Son del Sur</b> Chuchumbé, AC, Jáltipan, Ver., de enero de Coordinador: Ricardo Perry Guillén			
Textos		Imágenes	
Artículo	ADC: “El pájaro carpintero”; Luisa Paré: “Nemi ti neenemi”; AGL: “El rey Mono”; FCM: “Zaragoza en la ronda de los dioses”; RPG: “Rituales en San Lorenzo Tenochtitlán”; FJOR a LOR: “Guitarra grande”; Reyna Hdez. Rosario: “EL movimiento sociocultural del son”	Foto	Luis Falconi, , , ; Arturo Talavera, p. ; FGR, , , ;
Entrevista	ZZ a Arcadio Zalazar Morfin: “De tiempos de esclavos”	<i>Vineta</i>	
Décima / Versos	Efraín Rojas ruschetta: “A tío Costilla esta décima sencilla”	Cartel	Taller son Jarocho: Los Cojolites. Centro Cultural de Arte Popular Cosolecaque A.C. (CCAPC, AC)
Crónica	Eliazar Velázquez enavidez: “Rumbo a Matchuala”	Convocatoria	p. : CNCA: Convocatoria al Premio de ensayo Histórico sobre los años de la frontera norte de forros: CNCA/Tierra Adentro/Sría. de Cultura, gobierno de Jalisco: Premio Nacional de Poesía Joven Elias Nandino . V Festival de son Jarocho sur de Veracruz. Jáltipan , - de mayo, Lomas de Tacamichapan.
Testimonio	La letra de “El amanecer” de RGH	Anuncio eventos	Contraportada: CNCA: Fonca: Progr. de Residencias Artísticas. Silvio Rguez. Presenta el disco del Negro Ojeda. Los años de Mono lanco y del Cd “El mundo se va a acabar”; del CD de Son de Madera a cargo de AGL; del Cd de uena Vista social Club. Marimboles hechos a manos: FGR. Tepoztlán, Morelos. Laudería de los Chuchumbé s, constructor Liche Oseguera; Taller Nigan tonogue. Telar de cintura: CCAPC, AC
Ficción		Dibujo	De Esteban Azamar e distintas páginas de este número
Comentario	<p>“Revista editada con el apoyo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Coordinación nacional de Descentralización”</p> <p>TE TUAL: “...debemos cuestionar el papel que juega la educación formal, desde la elemental hasta la profesional, cuando ignora o niega la historia particular de nuestros pueblos, de nuestra cultura imponiendo moldes culturales distorsionando lo que a los pueblos les ha costado siglos construir; haciendo creer a los niños y a sus padres que la cultura es una representación de escenario o de refinamiento social, desincorporándola de su esencia como motor que une o identifica, que acerca y festeja con alegría ese contraste con los demás y consigo misma. Por ello debemos..., reflexionar sobre el papel de las instituciones en nuestra formación” (...) Quienes estamos preocupados por hacer prevalecer nuestras tradiciones nos sentimos muy cercanos a todos aquellos que luchan por conservar su propia identidad, por conservar su raíces históricas y sus creencias.”</p>		

ADC, AGL ( ), Talavera, FGR ( ), RPG, FJOR/LOR ( ), ZZ, RGH.

<b>Son del Sur</b> Centro de Investigación y Documentación del son Jarocho, AC, Jáltipan, Ver., Febrero del Coordinador: Ricardo Perry Guillén	
Textos	Imágenes

Editorial	A cargo de RPG		
Artículo	FCM. “Principio y fin de la Villa del Espíritu Santo”. Francisco L. Procel. “Inauguración del ferrocarril nacional Tehuantepec” AGL. “Paraíso Perseguido” ADC. “Semblanza histórica del son jarocho” Rosa Virginia Sánchez García: “Coplas libres y coplas exclusivas en el son huasteco” Manuel Fonseca. “Rosita, la bailadora”	Foto	p. : foto de Miguel Covarrubias p. foto del anterior p. foto de Juan Carlos Reyes; p. de Juan Carlos Reyes p. de Arturo Talavera (Don Andrés Vega); p. de Arturo Talavera (don Carlos Escribano); p. de Arturo Talavera p. de Jessica Gottfried p. de A. Talavera; p. de A. Talavera (don Andrés Huesca); p. de A. Talavera; p. de A. Talavera; p. A. Talavera p. de Álvaro rizueta A.
Entrevista		<i>Viñeta</i>	
Décima / Versos	Amado Malpica “La Loma del Encanto” Mariano Martínez Franco “En el paraíso”	Cartel	
Crónica	AA. “Viajando entre el aire de los recuerdos” Héctor Luis Campos. “Las puertas del alma”	Convocatoria	
Testimonio		Anuncio eventos	I Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas. de enero, y de febrero del . Tlacotalpan, Ver. Festival de Son Jarocho Tradicional sur de Veracruz. Jáltipan, .
Noticia		Grabado	p. Grabado de H. rahuer
Reseña	José Antonio McGregor, presenta el CD Caramba Niño De Chuchumbé		

FCM, AGL, ADC, HLC, Talavera ( ), J. Gottfried, Álvaro rizueta, JAMcG.

<b>Son del Sur</b> Centro de Investigación y Documentación del son Jarocho, AC, Jáltipan, Ver., Enero del Director: Ricardo Perry Guillén	
Textos	Imágenes
Editorial	“Presentación” a cargo de RPG

En nota al pie: “Este material corresponde al proyecto *Son por la Ribera*, el cual es apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura las Artes, Ayuntamiento de Jáltipan e Instituto Nacional Indigenista”, p. .

Artículo	<p>“Los instrumentos que faltan. La Leona en el son jarocho”, por Noé González Molina, pp. - .</p> <p>“El son jarocho elemento de unidad de una estructura social diversa y compleja”, por RPG, p. - .</p> <p>“El fandango y los ballets folclóricos”, por Fernando Salas Peñas, p. - .</p> <p>“Algunos elementos e influencias caribeñas en el son jarocho de Veracruz. De la rumba a la rumbamba”, de Randall Khol, p. - .</p> <p>“Geografía histórica del Sotavento veracruzano”, de ADC, p. - .</p>	Foto	<p>De RPG: Saúl ernal (cojolite) y alguien más, (p ), y en p. .</p> <p>Foto de Rodrigo Vázquez, p.</p> <p>De Arcadio Hidalgo tomada por Álvaro rizueta A, p.</p> <p>Foto por Alec Dempster (jaranero, s/t), p. .</p> <p>Por Arturo Talavera (close up de jaranero, s/t), p.</p> <p>“ endy y Tacho” por A. Talavera, p.</p> <p>Por A Talavera (jaranero, s/t, p. .</p> <p>“En el Papaloapan”, por A Talavera, p. .</p> <p>Por A Talavera (jaraneros, s/t), p. .</p> <p>“Jaranera de <i>Los Paraderos</i>”, por A Talavera, p. .</p> <p>Por A Talavera (zapatistas, s/t), p. .</p> <p>Por Alec Dempster (s/t, jaraneros), p. y p. .</p> <p>“Los Cojolites” por Rodrigo Vázquez, p. .</p> <p>Por Alec Dempster s/t, zapateadores), p. , en p. otra de él: “Don Juan Zapata y Tania”.</p> <p>Foto de Esteban Utrera, sin autor. P, .</p> <p>De R. Vázquez, p. (s/t), otra en p. (s/t: jaranero en pasillo), otra en p. (s/t): RPG e hijo de Noé y Nora); otras en p. (s/t); en p. : “Gabriel García Márquez y Los Cojolites”.</p>
Entrevista	<p>De enito Cortés Padua a la bailadora Paulina Jáuregui Alor: “El fandango de los rebeldes”, p. - .</p> <p>De endy Cao Romero con Esteban Utrera: “Con el tiempo suena ” P. -</p>	<i>Virieta</i>	
Décima / Versos	“Décima de Los Curanderos de San Andrés Tuxtla” (p. a )	Cartel	
Crónica	“La arranca”, sin autor.	Convocatoria	
Testimonio	“La vaca ligera. Ay, amor amor , de Ana Zarina Palafox p. - .	Anuncio eventos	<p>El CIDSJ AC informa de su Seminario “El Son Jarocho”, del al de abril de ; y del I Festival de son jarocho en el sur de Veracruz. Mayo en Jáltipan, Veracruz, el sábado de abril.</p> <p>Segunda solapa interior: “Talleres: Centro Cultural de Arte Popular: Cosoleacaque”: invita la Dirección de Extensión y Difusión Cultural, Regiduría Tercera, H. Ayuntamiento de Cosoleacaque.</p>
Ficción	“ emberecua” de HR	Dibujo	De Edgar Felipe García (s/t: mujer nahua o popoluca, sin blusa), otro en la p.
Noticia		Grabado	De Héctor rauer (p. a ) De Alec Dempster, desde la p. hasta la (de la lotería jarocho)
Reseña	De los discos “El Conejo” de <i>Los Cojolites</i> “Ay, nomás, nomás”, del grupo <i>San Martín</i> “Raíces”, de <i>San de Madera</i> . Todos en la p. , s/a.	Portada	Collage de fotos alusivas a la comunidad, población jarocho. Ente ellas aparece una foto de don AH, de tomadas por ‘ Álvaro rizueta.

RPG ( ), Noé González Molina, Randall Khol, ADC, enito Cortés Padua, C CR, HR, AZP, Rodrigo Vázquez ( ), AD ( ), Álvaro rizueta ( ), Talavera ( ).

<b>Son del Sur</b>	
Centro de Investigación y Documentación del son Jarocho, AC, Jáltipan, Ver. Febrero del	
Director: Ricardo Perry Guillén	
Textos	Imágenes
Editorial	



<p>Artículo</p>	<p>“Radio Educación en Tlacotalpan”, de Graciela Ramírez Romero (informa del origen de lo que hoy es el Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan; mismo que empezó como concurso y así duró sólo dos años.</p> <p>Notas sobre la guitarra de son. Cuando el león vivía en la selva”, de FGR.</p> <p>“El cojolite. Símbolo del son naciente”, de Antrop. FCM.</p>	<p>Foto</p>	<p>Detalle de una foto de Álvaro rizueta. Cara de AH. Foto sin título, en la imagen aparecen AGL y atrás de éste Noe González Molina.</p> <p>Otra que en el pie de foto dice: “Los jóvenes del taller Martín Pescador creado por Juan Pascoe y los Chuchumbé, en la hacienda de Santa Rosa en Michoacán, ”. Aparecen miembros de Chuchumbé, entre ellos RPG, entonces coordinador del grupo.</p> <p>“Arcadio y Toño. Fotografía de Álvaro rizueta”. Aparecen AH y AGL muy joven.</p> <p>“Juana Contreras, Arcadio y Gladis Casimir. Fotografía de Álvaro rizueta.</p> <p>“Doña Juana. Fotografía de Álvaro rizueta.</p> <p>“García de León y Patricio Hidalgo”. ste último es nieto de don AH .</p> <p>“Juan MdlC y Gilberto GS durante la entrevista”</p> <p>“Patricio Hidalgo, Gilberto, Zenén Zeferino, Álvaro Alcántara, Ramón Gutiérrez, César Castro y dos españoles durante el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, La Realidad, Chiapas, agosto ”. También aparece RPG.</p> <p>“Los Estanzuela de Tlacotalpan, de la nueva generación comprometida con el son jarocho”. Sin título, jóvenes cargando una tarima.</p> <p>“Tirso López y Zenén Zeferino” de Arturo Talavera.</p> <p>“Jaranero de Comején, Acayucan”, de A. Talavera.</p> <p>“Emilio Hernández Valentín, Querreque ”.</p> <p>“Abrazando su leona”, de A. Talavera.</p> <p>“Río Crecido, de los Tuxtlas”, sin autor.</p> <p>“Paxito y su grupo, tocando en un pequeño pueblo de Cataluña, en el Festival SOLC, un festival que lleva grupos artísticos a los pequeños pueblos de la región”.</p> <p>“La familia de Paxito y el pequeño Noé con enito”.</p> <p>“Paxito”</p> <p>“Con la camiseta del aza en arcelona” enito, Paxito, Saúl ernal y Nora .</p> <p>“Los <i>Chuchumbé</i> por allá del ” por Silvia González de León.</p> <p>“La boda de Liche y Cheli, la China, la niña de Patricio Hidalgo en brazos”, s/autor.</p> <p>“En el parque de Jáltipan, <i>Los Cojólites</i> e presentan por primera vez como grupo, en diciembre de .</p> <p>“El pequeño Noé y Saúl, en la carretera, al regresar de la grabación del <i>Canjío</i>” su único CD hasta mayo de</p> <p>“Noe y Luis Aldo”.</p> <p>Otras fotos sin pie ni autor enito y</p> <p>“El pequeño Al?”</p> <p>Foto de jaranas: de Raúl Hellmer, Corral Nuevo, años ó . Fonoteca INAH”.</p> <p>“<i>Los Cojólites</i> en la premier de <i>Frida</i>, en el teatro Egipcio de Holly ood”.</p>
-----------------	---	-------------	--

Entrevista	<p>“Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo comunitario”, entrevista de JMdlC.</p> <p>“Francisco Tomás Aymerich: Para conocer una música tradicional hay que conocer sus referentes culturales”, por RPG.</p> <p>“Ricardo Perry: somos herederos y hacedores de nuestra cultura”, entrevista de Benito Cortés Padua.</p>	<i>Viñeta</i>	Segunda solapa interior: “La fiesta de Chacalapa” de A Talavera.
Décima / Versos	“La rama de don Julio Meza”	Cartel	
Crónica	“La Mona” de Juan Pascoe. Cinco capítulos del libro con ese nombre editado por la UV.	Convocatoria	
Testimonio		Anuncio eventos	Contraportada: “III Seminario El Son Jarocho y la cultura popular. Campamento de aprendizaje y análisis de nuestra cultura. al de abril . Proyecto “De nuevo el fandango en la isla de Tacamichapan, Etapa. Con el apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz, IVEC-CONACULTA “.
Noticia		Grabado	Grabados del Taller Martín Pescador, Michoacán. En las primeras páginas de la revista. No trae numeración.

**GRR, FGR, FCM,** Álvaro Arizuela ( ), **A. Talavera** ( ), Silvia González de León, Raúl Hellmer, **JMdlC, RPG, JP,** Benito Cortés Padua.

## Anexo . Programas participación ciudadana de la DGCP

### CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

#### DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES

#### RELACION DE LOS PROGRAMAS DE PARTICIPACION CIUDADANA VIGENTES EN EL

Determinación de los Programas y/o Proyectos	Objetivo de la Participación Ciudadana	Descripción de la Participación Ciudadana	Cobertura de la Participación	Beneficios que se generan
a) Programa de apoyo a las culturas municipales y comunitarias (PACMYC)	* Impulsar a través de sus conocimientos y experiencias aspectos sustantivos para el desarrollo de las culturas populares e indígenas. * Órgano único que planeé, organice, opere, instrumente y administre las acciones destinadas al PACMYC	. Comisión de planeación y apoyo a la creación popular (CACREP): Órgano plural y ciudadanizado, en donde participan: creadores, organizaciones, asociaciones civiles, académicos, representantes indígenas, investigadores, promotores culturales independientes y representantes de instituciones culturales	Nacional comisiones de planeación en cada una de las entidades federativas del país	Aliento al principio de ciudadanización que permite coadyuvar en una política cultural que fortalezca la autogestión de las culturas populares e indígenas, fortalecer el pluralismo cultural, la democratización de bienes y servicios desde un esquema descentralizado
	* Analizar y determinar los proyectos viables a financiar por el programa, a partir de sus conocimientos y experiencias en el campo de la cultura popular e indígena de su entidad	. <i>Jurado plural e independiente conformado por: creadores, universidades, centros de investigación especializada, promotores de la cultura popular. El número total de jurados dependerá del número de proyectos y campos culturales y este deberá ser en números pares</i>	Nacional jurados, conformados en cada una de las entidades federativas	Alienta la democracia cultural, fortalece la presencia de la sociedad civil y la pluralidad. Fortalece el proceso de descentralización
b) Programa de las unidades regionales y estatales de culturas populares e indígenas	Contribuir con sus conocimientos y experiencia para el logro de los objetivos del programa	. <i>Consejos técnicos consultivos de las unidades regionales y estatales: lo integran representantes de diversos sectores populares e indígenas (creadores, promotores culturales, organizaciones) de la iniciativa privada y de especialistas en la materia</i>	Nacional consejos técnicos consultivos de las unidades regionales y estatales de culturas populares e indígenas, en cada una de las entidades federativas del país	Ampliar y ciudadanizar los criterios de planeación y apoyo en los proyectos que desarrollan las unidades regionales y estatales, en materia de las culturas indígenas y populares

Fuente: página en Internet de la DGCP.

**Anexo . Recorte de Engargolado . CNCA. DGCP.**

“Memoria de Actividades ”. URSUVE. Antrop. Alfredo Delgado Calderón.  
Acayucan, Ver., agosto de . (Sólo se incluyen datos del quehacer de la URA en torno al  
son jarocho).

**RESULTADOS DEL PROYECTO DE ARTE POPULAR**

**ACTIVIDADES EN TORNO AL FANDANGO JAROCHO**

ACTIVIDAD	LOCALIDAD	FECHA	INSTITUCI N CONCERTADA
. Fandango con motivo de las fiestas de la Candelaria.	Minatitlán	, , , febrero de .	H. Ayuntamiento de Minatitlán
. Primer Encuentro de Jaraneros	Soteapan, Ver.	y de marzo,	H. Ayunt. Soteapan, INI, Casa de cultura Soteapan, Mayordomía Tradicional, H, Ayunt., y Casa de Cultura de Oluta, Ver.
. Encuentro de jaraneros	Oluta, Ver.	y , junio	H. Ayunt. y Casa de cultura de Oluta, Ver.
. Exposición artesanal	Oluta, Ver	a de junio,	H. Ayunt. y Casa de Cultura de Oluta, Ver.
. Concurso de Ramas Navideñas	Jáltipan, Ver.	de diciembre,	H. Ayunt. De Jáltipan, Ver.
. Fandango como apoyo a las fiestas de la Candelaria	Minatitlán, Ver.	, , , febrero,	H. Ayunt. Minatitlán
. Segundo encuentro jaraneros	Soteapan, Ver.	y de marzo,	H. Ayunt. y Casa de Cultura de Soteapan, Ver., INI, comerciantes de la región, Radiodifusora HTD MAS FM de Coatzacoalcos.
. Primer encuentro de jaraneros de las fiestas de la Candelaria.	Minatitlán, ver.	, , , febrero,	H. Ayunt., Casa de Cultura y CIF-PEME , Minatitlán, Ver.
. Tercer encuentro de jaraneros	Soteapan, Ver.	y de marzo,	H. Ayunt, Casa de cultura, mayordomía tradicional de Soteapan, INI y HTD MAS FM de Coatzacoalcos.
. Encuentro jaranero Huapango Voces y Jaranas y Exposición del Quehacer de la URSUVE	Acayucan, Ver.	y , marzo,	H. Ayunt Acayucan, DIF municipal, Junta de Mejoras, INI.
. Festival artístico conmemorativo del aniversario de la muerte de Emiliano Zapata	SRII, mpio. de Hueyapan de Ocampo, Ver.	de abril,	Comisariado ejidal de SRII.
. Concurso de jaraneros y sones jarochos.	Mecayapan, Ver.	de mayo,	H. Ayunt. y Mayordomía Tradicional de Mecayapan, Ver.
. Segundo encuentro jaranero Pro-Casa de la Iguana	Lomas de Tacamichapan, mpio. de Jáltipan	, , mayo, .	Agencia municipal y Comisariado ejidal de Lomas de Tacamichapan.
. Segundo encuentro de jaraneros de las fiestas de la Candelaria.	Minatitlán, Ver.	, , , febrero de	H. Ayunt., Casa de Cultura de Minatitlán, Ver.
. Cuarto Encuentro Jaranero	Soteapan, Ver.	- de marzo,	H. Ayunt., Casa de Cultura, Mayordomía Tradicional de Sotepan, Ver., INI.
. Apoyo a las fiestas de San Juan de Dios, con	Pajapan, Ver.	y de marzo,	H. Ayuntamiento

grupos jaraneros			
. Segundo Encuentro de son y fandango en la region de los Tuxtlas	Santiago Tuxtla, Ver.	de mayo,	Grupo Río Crecido, AC.
. Tercer encuentro de jaraneros Pro-Casa de la Iguana	Lomas de Tacamichapan, mpio., de Jáltipan, Ver.	, de mayo,	Agencia Municipal, Comisariado Ejidal de Lomas de Tacamichapan, H. Ayunt., Unión Ganadera de Jáltipan, Ver., Organización de Tablajeros del mercado municipal.
. Apoyo al encuentro jaranero	Tonalapa, mpio., de Mecayapan, Ver.	de junio,	Agencia Municipal de Tonalapa, Ver.
. Fandango con motivo del día de muertos	alapa, Ver.	de octubre,	Universidad Veracruzana
. Jornada Veracruzana de las culturas populares (encuentro de jaraneros)	Minatitlán, Ver.	, , , diciembre,	Casa de la cultura de Minatitlán, Ver., INI.
. Tercer encuentro de jaraneros de las fiestas de La Candelaria	Minatitlán, Ver.	, , , febrero,	H. Ayunt., Casa de Cultura de Minatitlán, Ver.
. Encuentro jaranero de la Sierra	El Aguacate, mpio., de Hueyapan de Ocampo, Ver.	- de marzo,	H. Ayunt. de Hueyapan de Ocampo, Agencia Municipal de El Aguacate.
. IV Encuentro Jaranero Pro-Casa de la Iguana	Lomas de Tacamichapan, mpio., de Jáltipan, Ver.	de mayo,	H. Ayunt., Asociación Ganadera, Unión de Tablajeros del mercado municipal.
. Fandango en homenaje a Pancho Alor	Cosoleacaque, Ver.	de mayo,	H. Ayunt., Casa de Cultura de Cosoleacaque, Ver.
. Encuentro de jaraneros de la feria de Jáltipan, Ver.	Jáltipan, Ver.	de mayo,	H. Ayunt. de Jáltipan, Ver.
. Fandango con motivo de las fiestas patronales.	Sayula, Ver.	de mayo,	Mayordomía Tradicional.
. Encuentro de jaraneros	Hidalgotitlán, Ver.	de mayo,	H. Ayuntamiento
. Encuentro de jaraneros	Aguapinole, mpio. de Acayucan	de junio,	Agencia municipal, Damas Católicas
. Programa “El sur de Veracruz a siglos” (encuentro de jaraneros)	Nanchital, Minatitlán, Cosoleacaque y Acayucan	septiembre al de octubre,	Ayos., Casas de cultura, Mujeres en solidaridad
. Presentaciones de jaraneros en la feria de San Martín Obispo	Acayucan, Ver.	- noviembre,	Comité de Eventos Especiales
. IV Encuentro jaranero de las fiestas de la Candelaria	Mintatlán, Ver.	enero, y de febrero,	H. Ayunt., casa de la cultura.
. Encuentro Jaranero en Soteapan	Soteapan, Ver.	y de marzo,	H. Ayuntamiento, Casa de cultura, Mayordomía Tradicional, FRS, INI, IVEC.
. Apoyo a las fiestas tradicionales de San Isidro Labrador	Zaragoza, Ver.	de mayo,	H. Ayuntamiento

. Apoyo a las fiestas patronales de San Juan autista	Oluta, Ver.	- , junio	Casa de Cultura, H. ayuntamiento de Oluta, Ver.
. Encuentro jaranero	Aguapinole, mpio., de Acayucan	de junio	Agencia municipal, grupos jaranero Los Panaderos .
. Apoyo al Fandango	Oluta, Ver.	- de junio	INI, IVEC, Casa de cultura, ayuntamiento de Oluta, Ver.
. Encuentro jaranero infantil de son jarocho	Minatitlán, Ver.	junio	Casa de cultura, CANACO, Fandango Project, Mono lanco AC.
. Tercer encuentro de jaraneros	Santiago Tuxtla, Ver.	de julio	Casa de cultura, Ayutamiento, Río Crecido AC.
. Apoyo al evento Diversos Lenguajes del son	Minatitlán, Ver.	- agosto	CIFA-PEME -Minatitlán, Casa de cultura
. Apoyo el Encuentro de Jaraneros	Cosolecaque, Ver.	- octubre,	Ayunt., casa de cultura
. Apoyo al Fandango Jarocho	Minatitlán, Ver.	octubre	Casa de cultura
. Quinto Encuentro jaranero de las fiestas de La Candelaria	Minatitlán, Ver.	, , febrero	PACMYC, Casa de cultura, Ayunt., ADM
. Sexto Encuentro jaranero	Soteapan, Ver.	- marzo de	PACMYC, Ayunt., Comerciantes de la región.
. Participación en la segunda mesa redonda sobre son jarocho	San Andrés Tuxtla, Ver.	de marzo,	Casa de cultura, IVEC, Ayunt.
. Fandango en la expo-feria	Coatzacoalcos, Ver.	, , abril	Comité de la Expo-feria Coatzacoalcos , grupo Chuchumbé.
. Semana cultural de la sierra de Soteapan Fandangos y danzas	Oteapan, Ver.	Abril de	Ayunt., INI, INEA, IVEC
. Encuentro jaranero de los zoque-popolucas	SRIIL, mpio. Hueyapan de Ocampo, Ver.	de abril,	PACMYC, Ayunt., comerciantes de la región.
. Apoyo al fandango	Chacalapa, mpio., de Chinameca, Ver.	de junio	Mayordomía tradicional
. Fandango	alapa, Ver.	de julio	Escuela para Estudiantes Extranjeros de la UV
. Segundo Ecuentro jaranero Infantil	Minatitlán, Ver.	julio	Ayunt., Casa de Cultura.
. Cuarto encuentro de jaraneros	Santiago Tuxtla, Ver.	de julio	PACMYC, Ayunt., Río Crecido AC, comerciantes organizados de la ciudad y HSAV-FM de San Andrés Tuxtla, Ver.

#### TALLERES ARTESANALES Y DE SON JAROCHO

. Talleres Artesanales de cestería, bordados y tejidos	San Andrés Chamilpa, mpio., de Mecayapan	, mayo,	Agencia municipal y Comisariado Ejidal de San Andrés Chamilpa.
. Taller de Composición de son jarocho	Sotepan, ver.	, , octubre,	Ayuntamiento de Soteapan
. Primer Campamento Infantil de son jarocho	Soteapan, Ver.	a de junio,	INI, Educación Indígena

. Taller de composición de sones	Sayula de alemán	a , octubre	INI-Albergue Escolar Indígena
. Segundo Campamento Infantil de son jarocho	Pajapan, Ver.	de julio de	INI-Albergue Escolar Indígena
. Taller de laudería	Oluta, Ver.	de agosto y de septiembre	IVEC, Casa de cultura
. Tercer Campamento Infantil de son jarocho	Pajapan, Ver.	de junio al de julio,	INI-Albergue, IVEC
. Cuarto Campamento Infantil de son jarocho	Pajapan, Ver.	al de julio,	INI-Albergue, IVEC
. Encuentro Temático-Taller de Laudería	SRLI, mpio., HdeO	- agosto	INI-Albergue

### CENTROS CULTURALES COMUNITARIOS

CENTRO CULTURAL	LOCALIDAD	MUNICIPIO
. Centro Comunitario de Cultura Popular	Samaria	HdeO, Ver.
. CCCP	Tatahuicapan	Mecayapan, Ver.
. CCCP	SRLI	HdeO, Ver.
. Casa de Cultura Alfarera	San Lorenzo Tenochtitlán, Ver.	Texistepec, Ver.
. CCCP	Sabaneta	HdeO, Ver.
. Centro Cultural Comunitario	Pajapan	Pajapan, Ver.
. Centro Cultural Comunitario icotencatl	San Andrés Chamilpa	Mecayapan, Ver.
. CCC	Mecayapan	Mecayapan, Ver.
. CCC	Mirador Saltillo	Sotepan, Ver.
. Casa de Cultura Popular	Coacotla	Cosolecaque, Ver.
. Casa de cultura	Cosolecaque	Cosolecaque, Ver.

Del listado sobre PUBLICACIONES DE LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN DE CULTURAS POPULARES. A LOS sólo se recuperan las publicaciones ligadas al son jarocho.

No.	Publicación	Autor	Fecha	Edición
	“El huapango tradicional en Pajapan (folleto)”	Antonio Rosas Marcelino		URSUVE
	“Memorias del taller de son bilingüe (folleto)”			Ursuve
	“Cancionero zoque popoluca de sonos jarochos”	Reyna Hernández Rosario ( La antropóloga		Ursuve
	“Fiestas de La Candelaria (folleto)”	JMdIC y ADC		Ursuve-Casa de Cultura de Minatitlán
	“Memorias del taller de son trilingüe (folleto)”	GGS		Ursuve
	“III Campamento Infantil de son jarocho (folleto)”	S/A		Ursuve

INDICE DE MATERIAL HEMEROGRÁFICO DE LA UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES SUR DE VERACRUZ: A LOS - . ARTICULO, CRONICAS, REPORTAJES.

TITULO	AUTOR	AÑO	ORGANO INFORMATIVO
Rencuentro de jaraneros en Chacalapa	Artemio López C.		mnibus, suplemento cultural Minatitlán, Ver.

Ay, jarana sureña, éste son que te desborda	Eduardo Hernández Cortés		Diario del Sur, Acayucan, Ver.
Semblanza histórica sobre el son jarocho en el Istmo veracruzano	ADC		mnibus, suplemento cultural, Minatitlán, Ver.
La Candelaria en el Minatitlán de ayer.	ADG		Diario del sur, Acayucan, Ver.
Fiestas rituales en El Aguacate, municipio de HdeO	Alejandro Pascual		mnibus, suplemento cultural, Minatitlán, Ver.
El son jarocho, siempre presente en las fiestas de La Candelaria	José Ignacio O.		Diario del Istmo, Coatzacoalcos, Ver.
Los jaraneros: su problemática sociocultural y económica	Arturo Antonio P.		Diario del Sur, Acayucan, Ver.
La Candelaria de Minatitlán: entre la tradición y la modernidad	Alma Alor C.		Diario del Istmo, Coatzacoalcos, Ver.
Música y fandango	Reyna Hernández Rosario y Axel Trolle Tadeo		Suplemento Foro, del Diario del Istmo, Coatzacoalcos, Ver.

TRABAJO DE DIFUSIÓN DE LA UNIDAD REGIONAL ACAYUCAN DE CULTURAS POPULARES A TRAVÉS DE LA RADIO Y TV

PROGRAMA	NOMBRE DE LA RADIODIFUSORA O CANAL TELEVISIVO	FECHA DE TRANSMISIÓN
. Transmisión del Primer Encuentro de Jaraneros de Soteapan, Ver. (control remoto)	HTD.MAS FM, de Coatzacoalcos, Ver.	de marzo, de : a : hrs.
. Transmisión a control remoto de Encuentro Jaranero en Oluca, Ver.	HTD-MAS FM. Coatzacoalcos, Ver.	de junio de , : a : hrs.
. Transmisión en vivo del Segundo Encuentro de Jaraneros en Soteapan, Ver.	HTD-MAS FM. Coatzacoalcos, Ver.	de marzo, de : a : hrs.
. Transmisión a control remoto del Tercer Encuentro Jaranero	HTD-MAS FM. Coatzacoalcos, Ver.	de marzo
. Participación del responsable del proyecto Arte Popular en el programa "Viva el son".	Radio Lobo de Minatitlán, Ver. (Amplitud Modulada)	de abril, .
. V Encuentro de Jaraneros en Soteapan, Ver.	HSAV-FM , La Primerísima de San Andrés Tuxtla, Ver.	de marzo, , : a : hrs.
. Cápsulas radiofónicas sobre medicina tradicional, música de jarana y dramatización del cuento Marea abierta .	EZV-AM de Acayucan, Ver.atts de potencia	de agosto, , : a : hrs.
. Programa especial sobre el son jarocho y reseña del Encuentro de Jaraneros en Soteapan, Ver., con música de sones jarochos	Radiodifusora HSVA FM La Primerísima de San Andrés Tuxtla, Ver., con cobertura total del sur de Veracruz, desde la de alapa hasta parte de los estados de Oaxaca y Chiapas.	de marzo a las PM, y transmisión de hora y media.
. Transmisión diferida del VI	Radiodifusora HSVA-FM , La	de marzo, desde las PM;



Encuentro de Jaraneros en Sotepan. Música de son jarocho	primierísima de San Andrés Tuxtla, Ver., con cobertura total del sur de Veracruz	duración de hora y media de transmisión.
. Transmisión diferida del VI Encuentro de Jaraneros Música de son Jarocho	Radiodifusora EZS-AM Radio Hit de Coatzacoalcos, Ver., con atts de potencia	de marzo, . de a PM.
. Primer Encuentro de Jaraneros popolucas de SRLL, municipio de HdeO, Ver.: Música de son jarocho .	Radiodifusora HSAV-FM de San Andrés Tuxtla, Ver.	de abril, . de :oo a : PM.

#### RESULTADOS DEL PROGRAMA NUESTRA TERCERA RA Z

Actividad	Localidad	Fecha	Institución concertada
Investigación sobre la presencia negra en el sur de Veracruz	México, DF		AGN
Registro oral de la danza de negros de Chacalapa	Chacalapa, municipio de Chinameca, Ver.		
Apoyo al Festival Afrocaribeño	Veracruz, Ver.	Junio	DGCP, IVEC
Conferencia Los negros y la Inquisición en el sur de Veracruz	Minatitlán, Ver.	de julio ,	Casa de la Cultura
Historia oral de Chacalapa	Chacalapa, municipio de Chinameca, Ver.		

#### PROYECTOS PACMYC APRO ADOS

##### UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES DE ACAYUCAN

Sólo los relacionados al son y el fandango jarochos

No. De Proyecto	Nombre del Py	Lugar y municipio	Recurso asignado	Grupo étnico
	Zapateado y fandango	Minatitlán, Ver.	, . .	Mestizo
	Taller y encuentro de jaraneros Pro-casa de la Iguana	Lomas de Tacamichapan, opio., de Jáltipan, Ver.	, . .	Mestizo
	Taller de construcción y reparación de jaranas y violines	Tatahuicapan, mpio., de Mecayapan, Ver.	, . .	Nahua
	Taller de construcción e interpretación de jarana tradicional	SRLL, opio., de HdeO, Ver.	, . .	Popoluca
	Taller de elaboración y reparación de instrumentos musicales	Sabaneta, HdeO, Ver.	, . .	Popoluca
	Revaloración de la construcción y ejecución de instrumentos musicales	El Aguacate, HdeO, Ver.	, . .	Popoluca
	Taller de fabricación de jaranas	San Pedrito, Sotepan, Ver.	, . .	Popoluca

#### PROYECTOS PACMYC APRO ADOS

##### UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES DE ACAYUCAN

Sólo los relacionados al son y el fandango jarochos

NO.	DE	Nombre de Py	Lugar y municipio	Recurso asignado	Grupo étnico
-----	----	--------------	-------------------	------------------	--------------

PROYECTO				
	Tocando el son en la región de Los Llanos	Aguapinole, Acayucan, Ver.	, . .	Mestizo

PROYECTOS PACMYC APRO ADOS  
 UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES DE ACAYUCAN  
 Sólo los relacionados al son y el fandango jarocho

NO. DE PROYECTO	Nombre de Py	Lugar y municipio	Recurso asignado	Grupo étnico
	Viejos soneros campesinos e historias familiares del sur de Veracruz (responsable: Ma. Claudia Cao Romero Alcalá)	Acayucan, Ver.	, . .	Mestizo
	El último ahualulco veracruzano (reponsable: Félix José Oseguera Rueda)	Coatzacoalcos, Ver.	, . .	Mestizo

PROYECTOS PACMYC APRO ADOS  
 UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES DE ACAYUCAN  
 Sólo los relacionados al son y el fandango jarocho

NO. DE PROYECTO	Nombre de Py	Lugar y municipio	Cantidad solicitada	Grupo étnico	Cantidad aprobada
Ilegible	Fortalecimiento del son popular y encuentro de jaraneros de los zoque-popolucas	SRLI, HdeO, Ver.	, .	Popolucas	, .
	Fiesta de la Candelaria. Emilia Garcia de la Cruz	Minatitlán, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Fandango de tarima. JMdlC	Minatitlán, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Taller interpretación de la música de jarana. Magdaleno Martínez Martínez	San Juan Volador, Pajapan, Ver.	, .	Nahua	, .
	IV Campamento infantil de son jarocho. Mauricio Hernández Martínez	Pajapan, Ver.	, .	Nahua	, .
Ilegible	Taller de fabricación de instrumentos y carpintería en El Hato, Ver. Anastasio Utrera Luna	El Hato, Santiago Tuxtla, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Taller de décima y verso. Hermilo Promotor Espejo	Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Cuarto Encuentro de jaraneros, son y fandango. Jorge Suárez Essport SUEJ -QDO	Santiago Tuxtla, Ver.	, .	Mestizo	, .
Ilegible	VI encuentro de	Sotepaan, Ver.	, .	Popolucas	, .

	jaraneros de Sotepan, Ver. Amadeo Hernández Cruz				
Incluyo otro más sin saber sobre qué versa inconcreto, pero es responsable RPG					
Ilegible	Minatitlán, sus luces y sus sombras RPG: PEGR	Minatitlán, Ver.	, .	Mestizo	, .

PROYECTOS PACMYC APRO ADOS  
UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES DE ACAYUCAN  
Sólo los relacionados al son y el fandango jarocho

No Py	Nombre de Py y Responsable	Lugar y municipio	Monto solicitado	Grupo étnico	Monto autorizado
	A la vanguardia del son. ZZH: ZEHZ-	Coatzacoalcos, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Encuentros de laudería. Domingo Martínez López	SRII, HdeO, Ver.	, .	Popolucá	, .
	Encuentro de soneros jarocho. Arturo arradas enítez A A-	Playa Vicente, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Sonde Santiago. Jorge apo Martínez JO M-	Santiago Tuxtla. Ver.	, .	Mestizo	, .
	Taller de laudería y jaranas. Rafael Polonio Quiroz POQR-	Santiago tuxtla, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Rescate del requinto jarocho: música, construcción y afinaciones. RGH: GUHR-	Tres Zapotes; municipio de:	, .	Mestizo	, .
	Primer encuentro de jaraneros del son jarocho. Alfredo Rodríguez Soto	San Juan Evangelista, Ver.	, .	Mestizo	, .
	Taller de reparación de instrumentos musicales. Aciano González García	San Lorenzo Tenochtitlan, Texistepec, Ver.	, .	Mestizo	, .

## Anexo . Grupos de son jarocho registrado por la URA hacia .

En el artículo “Exponentes del son jarocho”, elaborado por Reyna Hernández Rosario y publicado en la revista *Son del Sur* No. , correspondiente al periodo abril-diciembre de , tenemos la siguiente lista de grupos de son jarocho, sus representantes y la localidad y/o municipio a que pertenecen.

Grupo	Representante	Localidad y municipio
. Los Ramos	Asunción Ramos	Comején, Acayucan
. Los Zurdos	Julián Ramón Clara	Acayucan, Acayucan
. Dehesa	Joaquín Ramos Zetina	Acayucan, Acayucan
. Juventud Jarocho	Alfredo Montiel Acevedo	Agua Pinole, Acayucan
. Santa Rita*	Eleuterio Felipe Cervantes	Santa Rita Laurel, Acayucan
. Quiamoloapan*	Ricardo Vidal Santos	Quiamoloapan, Acayucan
. Los Joaquín *	Caledonio Santos	La Peña, Acayucan
. alapa Calería*	Darío Anastacio Hipólito	Acayucan, Acayucan
. La Cruz*	Julián Ramón Clara	Acayucan, Acayucan
. Encinal*	Julián Ramón Clara	Acayucan, Acayucan
. Los Pinos*	Julián Ramón Clara	Acayucan, Acayucan
. Grupo Cultural	Alfredo Gutiérrez Silva	Cabada, Cabada
. San Pedro	Federico Salazar Ventura	Catemaco, Catemaco
. Son del Lago	Rosendo González A.	Catemaco, Catemaco
. Zapoapan	David López Ortiz	Zapoapan de Cabañas, Catemaco
. Soneritos del Lago	Ramón Cruz Organista	Catemaco, Catemaco
. Chuchumbé	Félix José Oseguera R.	Coatzacoalcos, Coatzacoalcos
. El ltimo Ahualulco	Andrés Flores Rosas	Coatzacoalcos, Coatzacoalcos
. Los Cojolites	Ricardo Perry Guillén	Cosoleacaque, Cosoleacaque
. Martín Lancero	Roberto Reyna Mateo	Cosoleacaque, Cosoleacaque
. Coacotla	Félix Torres Martínez	Coacotla, Cosoleacaque
. Cosoleacaque	Isidro Torres	Cosoleacaque, Cosoleacaque
. Cascajal*	Fidencio Mateo Ramos	Cascajal, Cosoleacaque
. La Plebe	enito Cortés Papua	Chinameca, Chinameca
. Chacalapa	Fidel Morales	Chacalapa, Chinameca
. Hidalgotitlán	Arturo Pérez	Hidalgotitlán, Hidalgotitlán
. Macayal	Cruz Terrón	Macayal, Hidalgotitlán
. Santa Rosa	Domingo Martínez López	Santa Rosa Loma Larga, Hueyapan
. Unidad Indígena	Isaac Reyes Lázaro	Santa Rosa Loma Larga, Hueyapan
. Lauderos	Apolinio Pascual Ramírez	El Aguacate, Hueyapan
. Fandanguero	Francisco Santiago C.	El Aguacate, Hueyapan
. Carpintero	Ramón Santiago Cayetano	El Aguacate, Hueyapan
. Nacaxtle	Eliseo Felipe Julián	Nacaxtle, Hueyapan
. Tradicional Hnos. López	Alejandro López Santiago	Ozuluama, Hueyapan
. Hermanos Santos	Francisco Santos arrientos	Palo lanco, Hueyapan
. Palo lanco	Pedro Santos arrientos	Palo lanco, Hueyapan
. Hueyapan	Isidro arrientos Santos	Hueyapan, Hueyapan
. Hnos. Domínguez	Ernesto Domínguez Gómez	La Guadalupe, Hueyapan
. Los Hnos. Lázaro*	José Inés Lázaro Gutiérrez.	Santa Rosa Loma Larga, Hueyapan
. Sabaneta*	Marcelino Hdez. Gutiérrez	Sabaneta, Hueyapan
. Los Hernández*	artolo Hernández	Sabaneta, Hueyapan
. El Coyol*	Francisco Santos arrientos	El Coyol, Hueyapan
. Hermanos López*	Esteban López Ramírez	Los Mangos, Hueyapan
. Los Candela*		Meapan, Hueyapan
. La Cruz del Milagro*		Cruz del Milagro, Hueyapan
. San Lorenzo	Nicómedes Pacheco Romay	San Lorenzo, Jáltipan
. Son Come Son	René Franyutti	Jáltipan, Jáltipan
. Las Palmillas*	Ricardo Torres Cruz	Palmillas, Jáltipan
. Lomas Tacamichapan**	Melesio Guillén	Lomas de Tacamichapan, Jáltipan
. Flor de Caña	Germán Ramón	Lerdo de Tejada, Lerdo de Tejada
. Casa de Cultura	Alfredo Gutiérrez Hdez	Lerdo de Tejada, Lerdo de Tejada

. Hipólito Landero	Celso Juárez Castillo	Mecayapan, Mecayapan
. Mecayapan	Juan Martínez González	Mecayapan, Mecayapan
. Ixhuapan	Evaristo Hdez. autista	Ixhuapan, Mecayapan
. Chamilpa*	Gerardo Castillo Ramírez	San Andrés Chamilpa, Mecayapan
. Piladillo*	Patricio Martínez	Pilapillo, Mecayapan
. Tacoteno	Juan Meléndez de la Cruz	Minatitlán, Minatitlán
. Ensamble de Son	Diego Vázquez	Minatitlán, Minatitlán
. Los Palomos	Maximiliano Jáuregui S.	Minatitlán, Minatitlán
. Son como Son*	Jorge Katz	Minatitlán, Minatitlán
. Oluta Grupo Cultura	Mateo Figarola Santiago	Oluta, Oluta
. Son del Menyul	David Méndez Vázquez	Otatitlán, Otatitlán
. Pajapan	Julio Martínez Lorenzo	San Juan Volador, Pajapan
. San Juan Volador	Santos Rosas Hdez.	San Juan Volador, Pajapan
. San Juan Volador	Eulogio Pérez autista	San Juan Volador, Pajapan
. El Mangal	Julián Fdez. Antonio	El Mangal, Pajapan.
. Costamar*	Marco Antonio Apolnio	Pajapan, Pajapan
. Minzapan*	Pedro Martínez	Minzapan, Pajapan
. atajapan*	Santos Martínez	atajapan, Pajapan
. Tecolapan*	Santos Rosas Hernández	Tecolapan, Pajapan
. Los Parientes	Javier Hernández Santana	Playa Vicente, Playa Vicente
. Los Parientes	Arturo arradas	Playa Vicente, Playa Vicente
. Toxo-Ho	Juan Cano	Nuevo Ixcatlán, Playa Vicente
. Alma Jarocho	enito Mexicano	El lanco, Rodríguez Clara
. Los Tigres		Rodríguez Clara, Rodríguez Clara
. Soneritos del Llano	José Manuel Enríquez Cruz	Nopalapan, Rodríguez Clara
. Los Panaderos	Isidro Nieves	San Juan Evangelista, SJ Evangelista
. La Jimba	Eligio García	La Jimba, S J Evangelista
. Cultivadores del son	Andrés Moreno Nájera	San Andrés Tuxtla, S A Tuxtla
. Los Mérida	Felipe Llano Llano	San Andrés Tuxtla, S A Tuxtla
. San Andrés	Ignacio Cobaxin Anota	San Andrés Tuxtla, S A Tuxtla
. La Guadalupe	Gabriel Hdez. Pérez	Comoapan, San Andrés Tuxtla
. Tilapan	José Coto	Tilapan, San Andrés Tuxtla
. Tepanca	Andrés Moreno	Tepanca, San Andrés Tuxtla
. San Miguel	Paulino Paz	Salto de Eyipantla, San Andrés Tuxtla
. El salto de Eyipantla	Antonio Contreras	Salto de Eyipantla, San Andrés Tuxtla
. Los axin	Félix axin	El Nopal, San Andrés Tuxtla
. Los Hermanos Paz	Juencio Paz	Calería, San Andrés Tuxtla
. Cerro Amarillo de Arriba	Andrés Moreno	Cerro Amarillo, San Andrés Tuxtla
. Chumiapan de Arriba	Andrés Moreno	Chumiapan, de Arriba, S A Tuxtla
. Soneritos de ES IO	Rutilo Dguez. Acua	San Andrés Tuxtla, S. Andrés Tuxtla
. Tamehua	Juan Carlos	San Andrés Tuxtla San Andrés Tuxtla
. Cacamel	Emilio Hdez. Valentín	San Andrés Tuxtla San Andrés Tuxtla
. Son de Asochio	Andrés Moreno	Asochio, San Andrés Tuxtla
. Experimental del Son*	Daniel Hernández	San Andrés Tuxtla San Andrés Tuxtla
. Río Crecido	Héctor Luis Campos	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. Son Tuxteco	Dionisio ichi	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. Los Amigos	Antonio Martínez Sario	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. La Ribera	Alfredo Ramírez apo	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. La Candela	Pablo Campechano	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. Los Chaneques	Tania Montoya Jovel	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. Los Utrera	Claudia Cao Romero	El Hato, Santiago Tuxtla
. Los Mangueritos	Rubén Domínguez	Comunidad, Santiago Tuxtla
. Los Vigilantes	Jorge Suárez Essport	El Vigía, Santiago Tuxtla
. Agua Nieve	Pablo Campechano G.	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. Son la Loma	Darmacio Cobos	El Hato, Santiago Tuxtla
. Son de Santiago	José Palma	Santiago Tuxtla, Santiago Tuxtla
. La Cruz del Milagro		Cruz del Milagro, Sayula

. Los Gavilanes	Eduardo Gutiérrez Hernández	El Moral, Sayula
. Sayula**	Rufino Marcelino Alonso	Sayula, Sayula
. Ozezuapan	Tomás Cruz López	Ocozotepec, Sotepaan
. Ocozotepec	José Felipe Cayetano	Ocozotepec, Sotepaan
. uena Vista	Pedro Gutiérrez Cruz	uena Vista, Sotepaan
. Los Arismendi	Jesús Arismendi Duarte	San Pedrito, Sotepaan
. Santa Martha	Daniel Rodríguez Márquez	Santa Martha, Sotepaan
. Los Ramírez	Manuel Ramírez	Sotepan, Sotepan
. San Fernando	Leonardo Cruz Santiago	San Fernando, Sotepaan
. Los Hnos. Felipe	Alberto Felipe	San Fernando, Sotepaan
. Reforma Agraria*	Juan Juárez Sánchez	Reforma Agraria, Sotepaan
. Plan Agrario*	Santiago Abelino Hdez.	Plan Agrario, Sotepaan
. Piedra Labrada	enito Gtez. Hernández	Piedra Labrada, Sotepaan
. Siquisiri	Diego López	Tlacotalpan, Tlacotalpan
. Fandanguito	Rafael Figueroa	Tlacotalpan, Tlacotalpan
. Los Vega	Tereso Vega	oca de San Miguel, Tlacotalpan
. Son Luna	Eduardo Luna	Tlacotalpan, Tlacotalpan
. San Juan Volador	Eulogio Pérez autista	Tatahuicapan, Tatahuicapan
. Tatahuicapan	Arnulfo Pérez autista	Tatahuicapan, Tatahuicapan
. Los Olmecas	Felipe Ramírez Azamar	San Lorenzo Tenochtitlán, Texistepec
. Ojo de Agua	Alberto Azamar Urbano	Ojo de Agua, Texistepec
. Mono lanco	Gilberto Gutiérrez	Veracruz, Veracruz
. La Plaga	César Castro González	Veracruz, Veracruz
. Son de Madera	Ramón Gutiérrez	alapa, alapa
. Agua Nieve**	Hilario Diez	alapa, alapa
. Estrella del Sur	Santiago Hdez. Anastasio	Zaragoza, Zaragoza
. Guichicovi	Virgilio Jiménez Uribe	San Juan Guichicovi, Oaxaca
. Usila	Lucas Pedro Hipótilo	San Felipe Usila, Oax. (chinanteco)
. San Lucas Ojitlán	Antonio Estillado Dionisio	San Lucas Ojitlán, Oax. (chinanteco)
. San Felipe	Felipe Mónico Miranda	San Felipe Jalapa Díaz, Oax. (mazateco)
. San Pedro Ixcatlán	artola Lazo Rosas	San Pedro Ixcatlan, Oax. (mazateco)

\* Grupos inconstantes o temporales.

\*\* Grupos desintegrados.

**Anexo . Relación de grupos de son jarocho según jarochoson.org**

(Consultado en )

<b>NOMBRE</b>	<b>CIUDAD</b>
ALARITANGEA	SANTIAGO TU TLÁ, VER
ARILES	MÉXICO, D.F.
ALAJU	
UTAQUITO, EL	TU TEPEC, OAX
CAL Y CANTO	TU TEPEC, OAX
CAMPECHANO, LOS	SANTIAGO TU TLÁ, VER
CEI A, LA	MINATITLÁN, VER
CHANEQUE	MÉXICO, D.F.
CHAQUISTE	
CHEJERE	MÉXICO, D.F.
COJOLITES, LOS	JALTIPÁN, VER.
CONTINUO	CUERNAVACA, VER
CORASON DE CEDRO	MINATITLÁN, VER.
<a href="#">CHUCHUM E</a>	COATZACOALCOS, VER
CULTIVADORES DEL SON	SAN ANDRÉS TU TLÁ, VER
<a href="#">ESTANZUELA</a>	TLACOTALPÁN, VER
FANDANGUEROS, LOS	COLIMA, COL.
GAVILANES, LOS	COATZACOALCOS, VER.
HERMANOS PALACIOS	TLACOTALPÁN, VER
HERMANOS A IN	SINAPA, VER
INDIOS VERDES	MÉXICO, D.F.

JAJIR	ALAPA, VER
JICURI	ALAPA, VER
LEVA, LA	MEHICU, D.F.
LICHE OSEGUERA Y FAMILIA	COATZACOALCOS
MATANGA	LERDO DE TEJADA, VER
MONTELANCO	TRES ZAPOTES, VER
NEGRITOS, LOS	MINATITLAN, VER.
NEUTLE	MEHICU, D.F.
PAJAROS DEL ALAMO	COSOLEACAQUE, VER.
PALO CEIBA	ALAPA, VER
PANADEROS, LOS	SAN JUAN EVANG., VER
PAPALOTE	TLACOTALPAN, VER.
PARIENTES, LOS	MEHICU, D.F.
PEPESCAS, LAS	PLAYA VICENTE, VER.
PUERTO PALO	LAS CHOPAS, VER.
RIO CRECIDO	SANTIAGO TULTLA, VER.



SEGUIDORES DEL SON	RODRIGUEZ CLARA, VER.
SEMILLA	ME ICO, D.F.
SIQUISIRI	TLACOTALPAN, VER
SON LANCO	LERDO DE TEJADA, VER.
SON ROTE NUEVO	VERACRUZ, VER.
SON CANDELA	TLACOTALPAN, VER.
SON DE CAFE	CORDO A, VER.
SON DE CA A	LERDO DE TEJADA, VER.
SON DE CUERDA	LERDO DE TEJADA, VER.
PUERTO PALO	LAS CHOPAS, VER.
SON DE DONDE RAMA LA LEO	CHACALAPA, VER
SON DE LA GAUTA	VERACRUZ, VER.
SON DE LA MILPA	ALAPA, VER
SON DE MADERA	ALAPA, VER.
SON DE PI A	RODRIGUEZ CLARA, VER
SON DE VIENTO	HUAMANTLA, TLA .
SON DE HERENCIA	CHINAMECA, VER.
SON LUNA	ALAPA, VER.
SON POLILLA	MINATITLAN, VER.
SON QUE FALTA A, EL	TLACOTALPAN, VER.
SON RAICES	OA ACA, OA .
<u>SON Y TANGUEO</u>	VILLA HERMOSA, TA .
SONEROS DE HUILANGO	CORDO A, VER.
SONEROS DEL TAPANCO	ORIZA A, VER.
SONEROS DEL TESECHOACAN	PLAYA VICENTE, VER.
<u>SONES DE ME ICO</u>	CHICAGO, ILLINOIS

TA URETE	COATZACOALCOS, VER.
TACOTENO	MINATTLAN, VER
TIESESON, EL	TLACOTALPAN, VER
TIGRES DE LA COSTA, LOS	VERACRUZ, VER.
TLAHUISON	CUERNAVACA, MOR.
TLEN HUICANI	ALAPA, VER.
TON Y SON TALLER DE SO	ME ICO, D.F.
UTRERA, LOS	EL HATO, VER.
VEGA, LOS	OCA DE SAN MIGUEL, VER
YACATECUHTLI	OTATTLAN, VER.
YOLANDA Y ARMANDO	VERACRUZ, VER

**Anexo . Estructura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**  
(Tomado de Ruiz )

Presidencia del Consejo, asistida por las Dirección de Relaciones Públicas, de Exposiciones y de Tecnología de la Información:

**Secretaría Técnica A, de la cual dependen las siguientes direcciones:**

- Dirección General de bibliotecas
- Dirección General de Publicaciones
- Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural

**Secretaría Técnica , de la cual dependen las siguientes direcciones:**

- Dirección General de Desarrollo Cultural
- Dirección General de Culturas Populares
- Dirección General de Desarrollo Cultural Regional

**Otras direcciones que dependen de la presidencia son:**

- Dirección General de de la Cineteca Nacional
- Direcciones generales de orden diverso, como: Comunicación social, Jurídica, y de Administración

**Otras coordinaciones adicionales de la estructura, son las siguientes:**

- Coordinación del Sistema Nacional de Fomento Musical
- Coordinación Nacional de Animación y Desarrollo Cultural
- Coordinación Nacional de Asuntos Internacionales
- Coordinación Nacional de la biblioteca de México
- Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales
- Coordinación Nacional de Proyectos Históricos
- Coordinación Nacional de Relaciones Laborales
- Coordinación Nacional del Centro Cultural Helénico
- Coordinación Nacional del Centro de la Imagen
- Coordinación Nacional del Programa Cultural Tierra Adentro

**Los órganos desconcentrados dependientes del CNCA son:**

- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Instituto Nacional de ellas Artes y Literatura
- Radio Educación

**Las entidades dependientes del CNCA son:**

- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
- Estudios Churubusco (ECHASA)
- Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)
- Televisión Metropolitana, S.A. de C.V.
- Centro Cultural y Turístico Tijuana (CECUT)
- EDUCAL
- Fondo de Cultura Económica (FCE)

## I LIOGRAF A

- Aguilar Villanueva, Luis F. ( ). *El estudio de las políticas públicas*. México, Miguel Ángel Porrúa. Colección Antologías de Política Pública.
- ( ) “Recepción y desarrollo de la disciplina de Política Pública en México. Un estudio introductorio”, en *Sociológica*. México, UAM-A, año , número , enero-abril, pp. - .
- Aguirre eltrán, Gonzalo ( ). *La población negra de México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre Tinoco, Humberto ( ). *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Jalapa, Ver., México; CONACULTA-DGVC/DGCPIO/SEC/IVEC/Sría., de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco/Instituto Oaxaqueño de las Culturas. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Alcántara, Álvaro ( ). “Negros y afroestizos del puerto de Veracruz. Impresiones de lo popular durante los siglos VII y VIII”, en . García Díaz y S. Guerra Vilaboy (coords.). *La Habana/Veracruz Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. México, UV/ULH.
- Álvarez, Sonia ( ). “A globalización o dos feminismos Latino-Americanos. Tendencias dos años e desafíos para o novo mil nio”, en Álvarez, Dagnino, Escobar ( ), pp. - .
- Álvarez, Sonia E., Evelina Dagnino y Arturo Escobar. ( ) *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: Novas leituras*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- ( ). “Introducción: O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos”, en Álvarez, S., E. Dagnino y A. Escobar, op cit, pp. - .
- Anderson, Benedict. ( ) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México, FCE.
- Anguiano, Marina ( ). *Las culturas indígenas vistas por sus propios creadores. Capacitación para el desarrollo cultural indígena*. México, UPN/M.A. Porrúa.
- ( ) “Las culturas indígenas vistas por sus propios creadores: Libro sobre la apropiación de la identidad”, en <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2007/07/indigenas.htm> (Consultado en abril de ).
- Arato, Andre . ( ) “Surgimiento, ocaso y reconstrucción del concepto de sociedad civil y lineamientos para la investigación futura”, en Olvera, pp. - .
- Arato, Andre y Jean Cohen. ( ) “La sociedad civil y la teoría social”, en Olvera, A. pp. - .

- ( ) “Esfera pública y sociedad civil”, en *Metapolítica*, vol. , número , pp. - .
- Arce, Alberto y Norman Long ( ) (editores). *Anthropology, development and modernities. Exploring discourses, counter-tendencies and violence*. Londond and Ne York, Routledge.
- Arizpe, Lourdes ( ) (coord.). *Los retos culturales de México* México, cámara de Diputados, LI Legislatura/UNAM/CRIM/M.A. Porrúa.
- ( ) *Culturas en movimiento Interactividad cultural y procesos globales*. México, Cámara de Diputados LI Legislatura/UNAM. CRIM/M.A. Porrúa.
- ( ) (coordinadora). *Retos culturales de México frente a la globalización*. México, Cámara de Diputados, LI Legislatura/Miguel Ángel Porrúa.
- ( b). “La participación de México en programas internacionales de cultura”, en Arizpe (coord.), pp. - .
- Arróniz Ramírez, Sara. ( ) “La cultura como punto de desarrollo”. Ponencia presentada en el Primer Foro Veracruzano por la Cultura Independiente Alternativa, celebrado el martes de abril de , en alapa, Veracruz.
- Attili, Antonella (coordinadora) ( ). *Treinta años de cambios políticos en México* México, Coedición: H. Cámara de Diputados, LI Legislatura/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa.
- Ávila Landa, Homero ( ). “Historia del rock en alapa - ”. Monografía de licenciatura. Universidad Veracruzana. alapa, Veracruz, México.
- ( ) “Proceso de incorporación a la vida productiva. Experiencias flexibles en el mundo del trabajo entre profesionales técnicos del CONALEP alapa”. Tesis de maestría del CIESAS. México.
- arbalho, Alexandre ( ). “Política cultural”, en Rubim ( ), pp. - .
- arahona Andrés ( ). “El son jarocho De dónde son ”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, septiembre, nueva época.
- ( ) “Recuerdos y reflexiones sobre el son jarocho y el movimiento jaranero”. Ponencia presentada en el V Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, Veracruz. Febrero.
- artra, Roger. ( ) “Democracia y cultura”, en *Letras Libres* México, octubre, año II, Núm. , pp. - .
- arradas enítez, Arturo y Patricia arradas Saldaña ( ). *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional jarocho en Playa Vicente, Veracruz*. México, PACMYC/Editorial Sexto Piso.
- auman, Zygmunt. ( ) *La globalización. Consecuencias humanas* México, FCE.

- ( ). *Identidad* Buenos Aires, Losada.
- eck, Ulrich. ( ) *Qué es la globalización Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona, editorial Paidós.
- erman, Sabina y Lucina Jiménez ( ). *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*. México, FCE.
- onfil atalla, Guillermo ( ). “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales”, en García Canclini (ed.), pp. - .
- ( ) “La teoría del control cultural en el estudio de proceso étnicos”, en *Cuadernos de la Casa Chata*. México, año , Núm. , pp. - .
- ( b) *México Profundo Una civilización negada*. México, SEP-CIESAS.
- ( ) “El Caribe: La tercera frontera de México”, entrevista en Talavera, L., y C. Meraz, et al. *Festival Internacional de Cultura del Caribe México*, Programa Cultural de las Fronteras/CNCA/Gobierno del estado de Quintana Roo.
- ( ) et al. *Culturas populares y política cultural*. México, CNCA-DGCP. (Hay edición ).
- ( ) “Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y Comunitaria (PACMYC)”, en *Obras Escogidas de Guillermo onfil*. México, INI/INAH/DGCP/CNCA/FFNFE/SRA/CIESAS; Vol. , pp. - .
- ourdieu, Pierre. ( ) *Sociología y cultura*. México, Grijalbo/CONACULTA.
  - ( ) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* México, Taurus, (Primera edición en México).
- runner, José Joaquín. ( ) “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”, en García Canclini (ed), pp. - .
- ( ) *América Latina: cultura y modernidad* México, Grijalbo-CNCA. colección Claves de América Latina.
- uci-Glukcsmann, Christine. ( ) *Gramsci y el Estado (Hacia una teoría materialista de la filosofía)*. México, Siglo I.
- Caetano, Gerardo. ( ) “Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos”, *Revista de cultura. Pensar Iberoamérica*. Número , junio-septiembre [http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric\\_a.htm](http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric_a.htm)

- Campa, Román de la ( ). “Globalización y nostalgia: buena Vista Social Club”, en revista *Antropologías y estudios de la ciudad* Volumen , año , número , enero-junio, pp. - .
- Cansino, César. ( ) *El desafío democrático Las transformaciones del Estado en el México postautoritario* México, CEPACOM.
- Calderón, Fernando (coord.) ( ) *Es sostenible la globalización en América Latina Debates con Manuel Castells* Volumen II: Nación y cultura. América Latina en la Era de la Información. Chile, CFE/PNUD- olivia.
- Castells, Manuel. ( ) *La era de la información* México, Siglo I, Vol. II.
- ( ). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Vol. I. La sociedad red. España, alianza Editorial.
- Cohen, Jean L. y Andre Arato. ( ) *Sociedad civil y teoría política*. México, FCE.
- Colombres, Adolfo (compilador) ( ). *La cultura popular*. México, DGCP/Premiá Editora. ( edición ).
- CONACULTA/DGCP/URSV ( ). *La Candelaria: una fiesta que exalte La Unidad y Casa de la Cultura de Minatitlán, Ver., México*, .
- CONACULTA/DGCP ( ). *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . México, CNCA/DGCP. Programa de Apoyo a las culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc).
- CONACULTA ( ). *Programa Nacional de Cultura* - . *La cultura en tus manos* México, CONACULTA.
- ( ). *Memoria Foros Culturales* . México, CONACULTA/Fondo Regional de la zona Sur. Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadana (DGVCCyC).
- ( ). Primer Foro Regiones Culturales Culturas Regionales. Santiago de Querétaro, marzo de . Ediciones de la Dirección de vinculación Regional.
- ( ). *Antología Diálogos en la Acción. Primera etapa* - . México, CONACULTA-DGCP.
- ( ). *La cultura y las artes en tiempos de cambio* México, CONACULTA/FCE. Colección Editorial del Gobierno del Cambio.
- Córdoba, Arnaldo. ( ). “La reforma política y la transformación del Estado”, en Attili ( ), pp. - .
- Crespo Oviedo, Luis F. “Políticas culturales. Viejas tareas, nuevos paradigmas”, en revista Derecho y cultura. Núm. , marzo-agosto , pp. - (consultado también en <http://memoria.com.mx/ /Crespo.htm>, en marzo de ).

Cunill Grau, Nuria. ( ) *Repensando lo público a través de la sociedad. Nuevas formas de gestión pública y representación social*. Caracas, Venezuela, CLADE/editorial Nueva Sociedad.

- ( ) “alance de la participación ciudadana en las políticas sociales. Propuesta de un marco analítico”, en Ziccardi, A. (coord.), pp. - .

Chacha, Armando ( ). “El PACMYC: su implementación y desarrollo”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .

Chihu Amparán, Aquiles. ( ) *Sociología de la identidad* México, UAM/Miguel Ángel Porrúa.

Dagnino, Evelina (coord.) ( ). *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Brasil*. México, FCE/Universidad Estadual de Campinas.

- ( ). “Cultura, ciudadanía e democracia. A transformación dos discursos e práticas na esquerda Latino-americana”, en Álvarez, Dagnino y Escobar, pp. - .
- ( ). Meanings of Citizenship in Latin America. United Kingdom, Institute of Development Studies, work paper , november.

Dagnino, E., Olvera, A. Panfichi (coordinadores) ( ). *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. México, FCE/CIESAS/Universidad Veracruzana.

Delgado Calderón, Alfredo. ( ) “El impacto regional”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .

- “El quehacer institucional en el son jarocho”, en *Son del sur* , Coatzacoalcos, Ver, febrero, pp. - .
- ( ) *Historia, cultura e identidad en el Sotavento* México, CNCA-DGCPI.

Delamaza, Gonzalo y Carlos Ochsenius ( ). “Trayectorias, redes y poder: sociedad civil y política en la transición democrática chilena”, en Dagnino, Olvera y Panfichi (coordinadores) ( ), pp. - .

Durán, Leonél. ( ) “Cultura e identidad en México: y política cultural”. Seminario-Taller sobre Radiodifusión en regiones indígenas de América Latina. Instituto Indigenista Interamericano. Quito, Ecuador, - de agosto.

- ( ) “La cultura popular y su recuperación”, en *La Palabra y el Hombre* alapa, Ver. UV, nueva época, enero-marzo, número , pp. - .
- ( ) “Cultura Nacional: pluralidad, cultura popular, identidad y política cultural”, en IVEC. *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre* etrán Veracruz, IVEC; pp- - .



- Duhau, Emilio. ( ) “Políticas sociales, ciudadanía y descentralización”, en M.A. Calderón Molgora, . Assies y T. Salman (eds.). *Ciudadanía, cultura política y reforma del Estado* México, Colmich-IFE Michoacán, pp. - .
- Esteva José María. ( ) “Dos tipos jarros”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, diciembre, Nueva época.
- Fabregas Puig, Andrés. ( ) “La dimensión regional de la cultura”, en *Regiones de México* México, CNCA, año , número , julio, pp. - .
- Feltran, Gabriel de Santis ( ). “Dislocaciones. Trayectorias individuales, relaciones entre sociedad civil y Estado en Brasil”, en Dagnino, Olvera y Panfichi (coordinadores) ( ), pp. - ).
- Figuroa Hernández, Rafael ( ). *Son jarrocho Guía histórico-musical*. Jalapa, Ver., s/e (con apoyo Pamyc-DGCP).
- Fleury, Sonia. ( ) “Políticas sociales y ciudadanía”, en *Umbrales*, revista del posgrado en Ciencias del Desarrollo, no. , septiembre, CIDES-UMSA, Bolivia, pp. - .
- Galindo Valencia, Miguel A. ( ). “La cultura y las casas de cultura en el estado de Veracruz”, en *Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán* Veracruz, IVEC, pp. - .
- García Canclini, Néstor. ( ) *Las culturas populares en el capitalismo* México, Editorial Nueva Imagen. ( edición )
- ( ) *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
  - ( ) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* México, CONACULTA-Grijalbo.
  - ( ) (Compilador). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México, CONACULTA. Colección Claves de América.
  - ( ). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* México, Grijalbo.
  - ( ) “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en García Canclini y Moneta (coords.), pp. - .
  - ( ) (coordinador) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. México, UAM/Plaza y Valdéz.
  - ( ) “Cómo se comporta la sociedad mexicana ante la globalización ”, en Arizpe (coord.), pp. - ).

- García Canclini, N., y Carlos Juan Moneta (coords.) ( ). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México, Grijalbo-SELA.
- García Canclini y Patricia Safa. ( ) “Políticas culturales y sociedad civil en México”, en J.J. runner, C. Catalán, et al (coords). *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina Innovación cultural y actores socio-culturales*. Buenos Aires, CLACSO.
- García Canclini N. y Ernesto Piedras Feria ( ). *Las industrias culturales y el desarrollo de México* México, Siglo I/FLACSO.
- García de León Griego, Antonio ( ). “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular”, en *La Jornada Semanal*. Nueva época, No. , de enero, pp. - .
- ( ). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto* México, Siglo I/Estado de Quintana Roo.
- García, ernardo y H. Guadarrama ( ). “ años por la cultura de Veracruz (El IVEC de a )”, inédito.
- Garretón, Manuel Antonio (coord.) ( ). *El espacio cultural latinoamericano ases para una cultura de integración* Chile, FCE-Convenio Andrés ello. Proyecto Pensamiento Renovado de Integración.
- Giddens, Anthony. ( ) *La constitución de la sociedad ases para la teoría de la estructuración* Buenos Aires, Amorrortu.
- González Casanova, P. (coord.) ( ) *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México, siglo I/IIS-UNAM/UNV.
- González Madrid, Miguel. ( ) “A qué llamamos *políticas públicas*”, en *Iztapalapa*. México, UAM, año , número , julio-diciembre, pp. - .
- González Sierra, José. ( ) “Las primicias del sistema colonial azucarero-ganadero en la región de los Tuxtla”, en Hoffmann, O y E. Velásquez. *Las llanuras asteras de Veracruz. La lenta construcción de regiones*. alapa, Veracruz, ORSTOM-UV.
- Gramsci, Antonio. ( ) *La formación de los intelectuales*. México, Grijalbo. Colección .
- ( ) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México, Juan Pablos Editor.
- Gutiérrez, Alicia. ( ) “La lógica del juego. La noción de campo en la perspectiva de Bourdieu”, en *Trayectorias*, año IV, NO. , septiembre-diciembre, pp. - .
- Harvey, David. ( ) *La condición de la posmodernidad Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu ( edición de en inglés).

Hernández Cortés, Eduardo ( ). El proyecto comunitario”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .

Hernández Palacios, Esther y Gilberto Gutiérrez Silva. “Los sones jarocho en el contexto de la globalización”; en Arizpe ( ), pp. - .

Hernández Rosario, Reyna ( ). “El movimiento sociocultural del son”, en *Son del sur* , enero.

- ( ). “Exponentes del son jarocho” en *Son del sur* , pp. - .

Hevia de la Jara, Felipe. ( ) “Relaciones sociedad-estado: Rendición de Cuentas y otras formas de participación ciudadana en el Programa de Desarrollo Humano Oportunidades en el sur de Veracruz”. Informe para el Primer coloquio doctorado, Septiembre.

- ( ) “El concepto de rendición de cuentas y sus usos: Proyectos políticos en pugna”, en Monsiváis, A. (compilador). *Políticas de Transparencia: ciudadanía y rendición de cuentas*. México, IFAI/CEMEFI, pp. - .

Hidalgo Arcadio. ( ) *La Versada*. alapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, colección Ficción.

Hidalgo elli, Patricio ( ) (compilador). *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*. alapa, Veracruz, México; Universidad Veracruzana.

Hopenhayn, Martín. “ Integrarse o subordinarse Nuevos cruces entre política y cultura”. <http://clacso.org/clacso/espanol/html/publicaciones/fcatalogo.html>. (Consulta: agosto ).

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger ( ). *A invenc o das tradiç es* Sao Paulo, Editora Paz e Terra.

Huerta Flores Gumaro. ( ) “Raza jarocho”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, septiembre.

- ( ) “Paco Píldora el juglar de Veracruz”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, septiembre, nueva época.

Ianni, Octavio. ( ) *Teorías de la globalización* México, Siglo I.

Isunza Vera, Ernesto. ( ) *Las tramas del alba. Una visión de las luchas por el reconocimiento en el México contemporáneo* ( - ). México, Ciesas/Porrúa.

- ( ) *El reto de la confluencia. Los interfaces socio-estatales en el contexto de la transición política mexicana (Dos casos para la reflexión)*. alapa, Veracruz, México, UV, . Cuadernos de la sociedad civil .

- ( ) “Interfaces socioestatales y proyectos políticos. La disputa entre rendición de cuentas y participación ciudadana desde la perspectiva de la igualdad compleja”, en Monsiváis, A. (compilador). *Políticas de Transparencia: ciudadanía y rendición de cuentas*. México, IFAI/CEMEFI, pp. - .
  - ( )”Interfaces socioestatales y procesos de democratización. Una tipología para analizar experiencias de participación ciudadana, transparencia y rendición de cuentas”. Ponencia para congreso Poitiers. Versión del mes de abril.
- Isunza Vera, Ernesto y Felipe Hevia de la Jara ( ). “Relaciones sociedad civil-Estado en México. Un ensayo de interpretación” (Segunda versión: de junio)
- Isunza Vera, Ernesto y Alberto J. Olvera (coords.) ( ). *Democratización, rendición de cuentas y sociedad civil: participación ciudadana y control social*. México, H. Cámara de Diputados-LI Legislatura/CIESAS/UV/M.A. Porrúa.
- Jiménez, Arturo ( ). “Propone el grupo Siquisiri crear un patronato”, nota en diario *La Jornada*, de febrero. (consultada en Internet).
- Juárez Martínez Abel. ( ) “Piratas, corsarios y marines en el Triángulo Caribeño de Campeche, La Habana y Veracruz, - ”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, septiembre, nueva época.
- Kay Vaughan, Mary ( ). *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México* - . México, FCE. Hay primera edición en inglés de .
- Klinksberg, , y L. Tomassini (comps) ( ). *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo* Argentina, ID-FFH-Universidad de Maryland-FCE.
- Kohl S., Randall Ch. ( ) “Ecos de La Ombra. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, - ”. Tesis doctoral. Talapa, Ver., IHH-S, UV. Doctorado en Historia y Estudio Regionales.
- Lahera, Eugenio. ( ) *Introducción a las políticas públicas*. Santiago de Chile, FCE, Colección revividos .
- Lechner, Norbert. ( ) “El malestar con la política y la reconstrucción de los mapas políticos”, en Binocur, R. (comp.). *Culturas políticas a fin de siglo* México, Juan Pablos Editor/FLACSO, pp. - .
- Lizama Quijano, Jesús J. ( ) “La Guelagueta en Oaxaca: Fiesta, Identidad y construcción simbólica en una ciudad mexicana”. Tesis doctoral. Universidad de Rovira I Virgili, Tarragona, España.
- Long Norman (ed) ( ). *Encounters at the interface: A perspective on social discontinuities in rural development*. Wageningen, Agricultural University.

- ( ) “The multiple optic of interface analysis”. UNESCO Background Paper on López Morales, Gloria ( ). *Matasari. Tribulaciones de la cultura en el sexenio de Fox*. México, Grijalbo.
- ( ). *Sociología del desarrollo una perspectiva centrada en el actor*. México, Ciesas/El Colegio de San Luis.
- Long, N., y A. Long (eds). ( ). *Intertwined fields of knowledge: The interlocking of theory and practice in social research and development*. London and New York, Routledge.
- López Sergio Raúl. “Rescatan soneros tradición popular”, nota periodística en diario *Reforma*; sección Cultura. Lunes de febrero de .
- Interface Analysis, Wageningen, October, p.
- Mabire, Fernando. ( ) *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1980 a 1995*. México, El colegio de México. Centro de Estudios Internacionales. Jornadas .
- Maccioni, Laura. “Valoración de la democracia y resignificación de política y cultura: sobre las políticas culturales como metapolíticas”, <http://www.ciesas.unam.mx/ar/libros/cultura/maccioni.doc>. (Consulta: enero ).
- Mac Gregor, José Antonio ( ). “La autogestión”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria 1990-1995*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .
- Magaña, Rosa María y Germán Vargas Laríos (Coord.). ( ) *Evaluación de las políticas públicas: redefinición o continuidad* México, UAM-I, colección CSH.
- Maldonado, Carlos Eduardo. ( ) *Filosofía de la sociedad civil*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad Libre.
- Marcelli, Adrián ( ). “Políticas culturales y contexto institucional del PACMYC”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria 1990-1995*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .
- Martin- arbero, Jesús ( ). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Ediciones G. Gili.
- Martín- arbero, Jesús y Ana María Ochoa Gautier. “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”. <http://clacso.org/clacso/espanol/html/publicaciones/fcatalogo.html>. (Consulta: agosto ).
- Martín del Campo y Andrés Ruiz. ( ) “La cultura en Veracruz. Compases del Sotavento”, en *Memoria de Papel*, año , número , pp. - .

- Martínez Aceves, Germán. ( ). “El son jarocho pierde su esencia si se desprende de su contexto social”, en *Gaceta*. alapa, Veracruz, México. Universidad Veracruzana, Nueva época, Num. .
- Mejía Arango, Juan Luis. “Derechos sin Estado Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina.”, en *Revista de cultura. Pensar Iberoamérica*. Número , septiembre-diciembre .  
<http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/rica.htm> (consulta: agosto ).
- Meléndez de la Cruz, Juan ( ). “Gilberto Gutiérrez Silva: La importancia del trabajo comunitario”, en *Son del sur*. No. , febrero, s/p.
- ( ). “Arcadio Hidalgo y el movimiento jaranero”, en *Son del sur*, No. , de octubre, pp. - .
- Melgarejo Vivanco, José Luis ( ). *Los Jarochos* alapa, Veracruz, México; editora del Gobierno del Estado.
- Melucci, Alberto. ( ) “Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales”, en Laraña y J. Gusfield. *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS. Colección Academia, pp. - .
- Miller, Toby y G. Yúdice ( ). *Cultural Policy*. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Moneta, Carlos Juan. ( ) “Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional”, en García Canclini y Moneta (coords.), pp. - .
- Monsiváis, Carlos. ( ). “Notas sobre difusión y política de la cultura”, en revista *Nexos* No. , año IV, vol. , pp. - .
- ( ) *Entrada libre Crónica de la sociedad que se organiza*. México, ERA.
- ( ) “Acerca de los movimientos sociales. Crónica descriptiva”, en *Colectivo Zurich*, vol. II, año , número , pp. - .
- ( ) “Función corrida (El cine mexicano y la cultura popular urbana)”, en J. M. Valenzuela Arce (coordr.). *Los estudios culturales en México* México, FCE/CNCA, pp. - .
- Mooij, Jos y Verónica de Vos. ( ) “Policy Processes: An Annotated Bibliography on Policy Processes, with Particular Emphasis on India”, London, UK, Overseas Development Institute, Working Paper .
- Moreno Rivas, Yolanda ( ). *Historia de la música popular mexicana*. México, CNCA/Editorial Patria, primera edición de .

Nivón, Eduardo ( ). “Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente”, en *Revista de cultura. Pensar Iberoamérica*, número , septiembre-diciembre. [http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric\\_a .htm](http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric_a .htm).

- ( ). “Políticas culturales estatales. Nuevas formas de gestión cultural”, en Arizpe (coord.) ( ), pp. - .

- ( ) (coordinador). *Políticas culturales en México - . Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. México, Universidad de Guadalajara/Miguel Ángel Porrúa.

Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), ( ). II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural. Cartagena de Indias, Colombia, al de diciembre de . Cooperación Cultural Euroamericana. Madrid, OEI, Ministerio de Cultura República de Colombia, Convenio andres ellos, Interarts.

Oliven, Ruben George. ( ) “*O maior movimento de cultura popular do mundo ocidental*”: *O tradicionalismo Gaúcho* Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Olmos, Héctor Ariel. “Capacitar en cultura: una necesidad estratégica”, en *Revista de cultura. Pensar Iberoamérica*. Número , septiembre-diciembre de . [http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric\\_a .htm](http://.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric_a .htm)

Olvera, Alberto J. (coord.) ( ) *La sociedad civil. De la teoría a la realidad* México, COLME ).

- (coord.) ( ) *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: México* México, FCE/UV.

Olvera, A. y L. Avritzer. ( ) “El concepto de sociedad civil en el estudio de la transición democrática”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año LIV/Núm. ; octubre-diciembre, pp. .

Olvera, A. y E. Isunza V. ( ) “Rendición de cuentas : los fundamentos teóricos de una práctica de la ciudadanía”, en Ziccardi (coord.), pp. - .

ONU. “Pacto Internacional de Derechos Económicos, sociales y Culturales”. Adoptado y abierto a firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General en su resolución A ( I), de de diciembre de . Entrada en vigor: de enero de , de conformidad con el artículo . [.unhchr.ch/spanish/html/menu /b/a\\_cescr\\_sp.htm](http://.unhchr.ch/spanish/html/menu /b/a_cescr_sp.htm), consultado en abril de .

Osorio Fonseca, Ramiro. ( ) “Políticas culturales en Colombia: un nuevo rol del Estado”, en . Klinksberg y L. Tomassini, pp. - .

Padua Cortés enito ( ). “Ricardo Perry: Somos herederos y hacedores de nuestra tradición”, en revista *Son del Sur*, núm. , CIDSJ-AC, Jáltipan, Ver., s/p.

Pascoe, Juan. ( ) *La Mana*. alapa, Veracruz, México. Universidad Veracruzana. Colección Ficción.

- ( ) *Monogramas* Jalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana.
- Pérez Montfort, Ricardo. ( ) Lo negro en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos I y II”, en *Cuicatlan* México, Nueva época, vol. I, número 1, septiembre-diciembre, pp. 1-10.
- ( ) *Tlacotalpan, la virgen de la Candelaria y los sones* México, FCE.
- ( ) “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe”, en Pérez Montfort, pp. 1-10.
- ( ) *Estampas de nacionalismo popular mexicana Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* México, CIESAS-CIDHEM. Colección Historias. 1ª edición de 1998.
- Porto, Marta. “Recuperar a dimensão política da cultura: nosso principal desafio”, en *Revista de cultura Pensar. Iberoamérica*. Número 1, septiembre-diciembre de 2000. [http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric\\_a.htm](http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric_a.htm).
- Programa Nacional de Cultura* - ( ). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Quintero Rivera ( ). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI. ( 1ª edición de 1980 ).
- Ramírez José Agustín ( ). *Tragicomedia mexicana I*. México, Planeta.
- ( ). *Tragicomedia mexicana II*. México, Planeta.
- ( ). *Tragicomedia mexicana III*. México, Planeta.
- ( ). *La contracultura en México La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* México, Grijalbo.
- Ramírez Ramírez, Marcelo. ( ) *Reflexiones sobre un quehacer cultural*. Veracruz, IVEC.
- Ramírez Romero, Graciela ( ). “Radio Educación en Tlacotalpan”, en *Son del Sur* . CIDSJ-AC, Jáltipan, Ver., s/p.
- Regiones de México* ( ) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Año 1998, número 1.
- Reyes del Campillo, Juan F., y Tania Hernández Vicencio ( ). “Partidos y sistema de partidos en México. De la hegemonía al pluralismo”, en Attili ( ), pp. 1-10.
- Ribeiro, Gustavo Lins ( ). “Others globalizations. Alter-native transnational processes and agents”. Universidade de Brasilia; Serie Antropológica 1998.



- Rivera Sánchez, L. ( ) “El discurso de la participación en las propuestas de desarrollo social. Qué significa participar”, en *Sociedad Civil. Análisis y Debates*. México, DEMOS/IAP/FAM, número , vol. III, pp. - .
- Roberts, ryan R. ( ) “Las nuevas políticas sociales en América Latina y el desarrollo de ciudadanía: Una perspectiva de interfaz”. Documento elaborado para el taller Agencia, Conocimiento y Poder: Nuevas Direcciones. ageningen.
- Robertson, Roland ( ) *Globalization: Social Theory and global culture. Globalization as a problem* London, Sage.
- Rodríguez León Félix ( ). “Los límites del son. Hacia una comprensión del estilo en el son jarocho”, en *VerdeSierto* Revista del Instituto de Cultura de San Luis Potosí, México, año , No. , septiembre-diciembre, pp. - .
- Romero García, Natalia C. ( ) “Los motivos de un escenario. Cotextualización social del Encuentro de Jaraneros en San Pedro Soteapan, Veracruz”. Tesis profesional de la ENAH. México, DF.
- Rosaldo, Renato ( ). “Ciudadanía cultural y minorías latinas en los Estados Unidos”, en inocur, R (comp.), pp. - .
- Rosales Ayala, Héctor (coord.) ( ) *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México* México, CONACULTA/DGCP/UNAM/CRIM. Colección Pensar la cultura.
- ( ) “Glosario de términos relacionados con cultura popular”. Material de la DGCP y sus Unidades Regionales. Cuauhnáhuac.
- Rosboch uscaglia, María E. ( ) “La rebelión de los abrazos. Representaciones del tango en los espacios de milonga y espectáculo”. Tesis doctoral, CIESAS, México.
- Rubim, Linda (organizadora) ( ). *Organización de la cultura*. Salvador, EDUF A, FACOM, CULT. Colección Sala de aula.
- ( ). “Producto cultural, en Rubim ( ), pp. - .
- Ruiz Dueñas, Jorge. ( ) *Cultura, para qué Un examen comparado* México, Océano.
- Ruiz Maza, Vicente. ( ) “Cómo nació Laamba”, en *Vida Veracruzana*. Veracruz, México, Editora del Gobierno del Estado, Num. , año III, nueva época.
- Salazar, Luis. ( ) “El concepto de sociedad civil (Usos y abusos)”, en Hengstenberg, P., K. Kohut y G. Maihold (editores). *Sociedad civil en América Latina: representación de intereses y gobernabilidad* Venezuela, ADLAF/FES/Editorial Nueva Sociedad, pp. - .
- Sandoval, Z., Roberto ( ). “El PACMYC: una interpretación”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .

- Saucedo González, Arturo I. ( ). “Las políticas culturales en la reforma política del Estado”, en Arizpe (coord.), pp. - .
- SA E-Fernández, Eduardo E. ( ). “La gobernabilidad-gobernanza como ideologema neoliberal globalista”, en Castro Escudero, T. y L. Oliver Costilla (coords.). *Poder y política en América Latina*. México, Siglo I, FCPs-UNAM, CELA, pp. - .
- Secretaría de Educación Pública ( ). *Política cultural del estado mexicano* Documentos básicos. Reunión Nacional de Evaluación del Sector Cultura. Taxco, Guerrero, - de junio. México, Subsecretaría de Cultura.
- Segovia, Rafael ( ). “Movimientos culturales. De la afinidad a la lucha de la sociedad civil”, en Arizpe (coord.) ( ), pp. - .
- Serrano, Enrique ( ). “Modernidad y sociedad civil”, en Olvera (coord.), pp. - .
- Sevilla, Amparo ( ). “El derecho al disfrute”, en *Ciudades*. México, RNIU, número , abril-junio, pp. - .
- Son del Sur* ( ). Coatzacoalcos, Veracruz, México, número , Agosto.
- Son del Sur* ( ). Coatzacoalcos, Veracruz, México, número , febrero.
- Son del Sur* ( ). Jáltipan, Veracruz, México, número , junio.
- Son del Sur* ( ). Coatzacoalcos, Veracruz, México, número , octubre.
- Son del Sur* ( ). Jáltipan, Veracruz, México, número , enero.
- Son del Sur* ( ). Jáltipan, Veracruz, México, número , febrero.
- Son del Sur* ( ). Jaltipan, Veracruz, México, número , enero.
- Son del Sur*. ( ) Jaltipan, Veracruz, México, número , febrero.
- Sosno ski, Saúl ( ). “Apuestas culturales al desarrollo integral de América Latina”, en Klinksberg y Tomassini (comps.). *Capital social y cultura: daves estratégicas para el desarrollo* Argentina, ID-FFH-Universidad de Maryland-FCE, pp. - .
- Stanford, Thomas ( ). *El son mexicano* México, CONAFE/SEP.
- Stavenhagen, Rodolfo ( ). “La cultura popular y la creación intelectual”, en *La Palabra y el Hombre* alapa, Ver. UV, nueva época, enero-marzo, número , pp. - .
- Symonides, Janusz. “Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos”, en <http://.unesco.org/issj/rics /symonidesspa.html> (consulta: diciembre de ).

Teixeira, Cohelo. ( ) *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario* México, ITESO/CNCA/Secretaría del Gobierno de Jalisco.

Tello, Aurelio ( ). “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en E. Florescano (coord.). *El patrimonio cultural de México II*. México, CNCA/FCE, pp. - .

Torres, Gabriel. ( ) *La fuerza de la ironía. Un estudio del poder en la vida cotidiana de los trabajadores tomateros del occidente de México* México, El Colegio de Jalisco-CIESAS.

Tovar, Rafael. ( ) “México, política cultural y desarrollo”, en Klinksberg y Tomassini (comps.), pp. - .

- ( ). *Modernización y política cultural*. México, FCE.

*Universidad de México* ( ). Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva época, Número , octubre.

UNESCO ( ). *Nuestra diversidad creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. México, ONU-UNESCO-Correo de la UNESCO.

- “Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural”. Adoptada por la reunión de la Conferencia General de la UNESCO. París, de noviembre de .
- “Convención par la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”. París, de octubre de .
- “Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales”. París, de octubre de .
- “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular”, adoptada por la Conferencia General en su sesión. París, de noviembre de .
- “Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México, DF, de julio de agosto de .

Valenzuela Arce, José Manuel (coord.). ( ) *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización* México, El Colegio de La Frontera/Plaza y Valdés editores. Colección México Norte.

- ( ) (coord.). *Los estudios culturales en México* México, FCE/CNCA.
- ( ). “Persistencia y cambio de las culturas populares”, en J M Valenzuela (coord.); pp. - .

Varese, Stefano. ( ) “Multietnicidad y construcción hegemónica: proyectos indios y futuro global”, en *La Palabra y el Hombre* alapa, Ver. Uv, nueva época, enero-marzo, número , pp. - .

- Vázquez Domínguez, Rubén. ( ). *El son jarochero sus instrumentos y sus versos*. Jalapa, Veracruz, UV.
- Vázquez Rojas, Lorena ( ). “Movimientos y organizaciones en las culturas populares antes del PACMYC”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo Una década de cultura popular. Memoria* - . Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). México, pp. - .
- Velasco García, Jorge H. ( ). *El canto de la tribu. (Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México)*. México, CONACULTA-DGCP.
- Villaseñor Anaya, Carlos J. ( ). “Reestructuración de las instituciones culturales, desde la perspectiva de la diversidad”, en Arizpe (coord.), pp. - .
- Vizcarra, Fernando ( ). “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II, Vol. VIII, Num. , Colima, diciembre, pp. - .
- Vudoyra Nieto, J. Ricardo. “Los Derechos Culturales como derechos constitucionales”, en [http://ghrendhel.tripod.com/textos/der\\_cult.htm](http://ghrendhel.tripod.com/textos/der_cult.htm) (consulta: diciembre de ).
- Wallace, Anthony F.C. ( ). “Revitalization Movements”, en *American Anthropologist*, vol. , número , abril de, pp. - .
- Williams, Raymond ( ). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, Homo sociologicus, No. .
- Winnicott, R. (comp.) ( ). *Culturas políticas a fin de siglo* México, Juan Pablos Editor/Flacso.
- Woldenberg, José ( ). “El cambio electoral. Casi años”, en Attili ( ), pp. - .
- Yúdice, George ( ). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Editorial Gedisa. Serie Culturas.
- ( ) “Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social”, en *Revista de cultura. Pensar Iberoamérica*. Número , junio-septiembre. [http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric\\_a.htm](http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric_a.htm) (consulta: agosto ).
- Zermeño, Sergio ( ). *La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo* México, Siglo I.
- Ziccardi, Alicia (coord.) ( ). Participación ciudadana y políticas sociales en el ámbito local. México, IIS-UNAM/COMECSO/Indesol.
- ( a) “Introducción: claves para el análisis de la participación ciudadana y las políticas sociales del espacio local”, en Ziccardi, A. (coord.), pp. - .

- ( b) “Espacios e instrumentos de participación ciudadana para las políticas sociales del ámbito local”, en Ziccardi, A. (coord.), pp. - .

**ENTREVISTAS:**

Rafael Figueroa Hernández (**RFH**): de febrero de .

Lorena Acosta (**LA**): de febrero de .

Gilberto Gutiérrez Silva (**GGS**): de febrero de .

Marco Amador (**MA**): de marzo de .

Octavio Rebolledo Kloques (**ORK**): de marzo de .

Daniel López Romero (**DLR**): de junio de .

Rubí Oseguera Rueda (**ROR**): de julio de .

Ricardo Perry Guillén (**RPG**): de agosto de .

Alfredo Delgado Calderón (**ADC**): de septiembre de .

Zenén Zeferino Huervo (**ZZH**): de octubre de .

**Material consultado del archivo de la URA (Engargolados)**

No. Engargolado	Especificaciones
	CNCA - DGCP Informe anual de actividades: URSUVE .  iólogo Eduardo Hernández Cortés Acayucan, Ver., de diciembre de .
	Descripción del Proyecto : Activación escrita del idioma Popoluca
	URA. Programa Presupuesto . Metas de Resultado. La Introducción enuncia la reorientación del quehacer de la acción cultural de la URA dispuestos por la DCGP. Desglosa proyectos en operación: - Informe Técnico financiero por Proyecto, De las metas propuestas en el “Programa Cultural ” (Enero ). - Justificación “Línea del Py : Horas de Cultura Popular”(Junio , ). - Justificación al Py : Fiestas Tradicionales (referencia), (enero , ). - Justificación al: Py : Taller de Teatro ( versión), (junio )

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Justificación al Py . : Esbozos Etnográficos (Marco de referencia) (Junio , )</li> <li>- Justificación al Py . : Foro de Cultura Popular (Propuesta inicial) (junio , )</li> <li>- Justificación al Subproyecto . : Noticiero Mural ( de mayo, )</li> <li>- Justificación al Py . : Encuentro Jaranero y Huapangueada Regional (Versión corregida del Subproyecto), (Julio , )</li> <li>- Justificación al Py . : Taller de Capacitación. (Mayo , )</li> <li>- Nota Técnica</li> <li>- Planteamiento General del Diagnóstico Sociocultural del sur de Veracruz.</li> </ul> <p>iól. Adriana Castro R.; Arq. José Morelos Pérez; iól. Cuauhtémoc Sáenz. Acayucan, Ver., de noviembre de .</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Propuesta para la Coordinación de Investigación de la Unidad Regional Acayucan. / /</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Propuesta para el desarrollo Futuro de la Unidad Regional de Acayucan,</li> <li>- Proyecto del Festival cultural de San Juan Guichicovi por el grupo de teatro. / /</li> <li>- Anteproyecto . Para el Programa de Desarrollo Cultural de los Grupos tnicos en el estado de Veracruz.</li> <li>- alcance del trabajo realizado durante en la Unidad Regional Acayucan, Ver.</li> <li>- Convocatoria de la SEP: UPN-DGEI-DGCP-INI: al Encuentro Nacional sobre Educación, Desarrollo e Identidad Cultural de las Comunidades Indígenas de México. octubre , y de .</li> <li>- DGCP-URA: Informe de Asamblea. / / , de la del / /</li> <li>- Informe de trabajo durante el año de del promotor cultural Rufino Pascual. Santa Rosa Loma Larga, diciembre</li> <li>- Algunas consideraciones generales de la asesoría etnológica dada al cuerpo de técnicos biling es en cultura indígena, de la Unidad Regional de Acayucan, Veracruz, durante el presente año de .</li> <li>- Antrop. Social Gilberto Preciado. Diciembre .</li> <li>- “Trabajo Entregado”, reporte del Técnico iling e Saturnino Trujillo J.</li> <li>- informe de trabajo del año . Técnico biling e Antonio Rosas Marcelino. Pajapan, Ver., diciembre .</li> <li>- Informe general, de Elfego Martínez Morales</li> <li>- Informe de trabajo que presenta el técnico biling e Isidro Martínez Lorenzo, investigado en Pajapan, durante el periodo de enero a diciembre de , entregado en la Unidad Regional Acayucan, diciembre .</li> <li>- Informe Anual, de Antonio Miguel García. Sayula de alemán, Ver. Zona Mixe-popoluca sur de Veracruz</li> <li>- Actividades, Promotor Francisco Pascual Arias</li> <li>- Informe de trabajo de Alejandro Pascual Ramírez. Sabaneta, Ver.</li> <li>- Labor durante , de Marcelino López Arias; Sabaneta, Ver., , diciembre,</li> <li>- Informe de trabajo realizado de enero a diciembre de . Ignacio Pablo Ramírez. Santa rosa Loma Larga, diciembre ,</li> <li>- Informe de labores de trabajo, comprendidos del mes de enero a diciembre de . Trabajo realizado en equipo: Emilio Pascual Reyes; Ignacio Pablo Ramírez; Santa Rosa Loma Larga. Mpio. De Hueyapan de Ocampo, Veracruz.</li> <li>- Informe de Trabajo. T. .C.I. Pedro González, SRL, Ver. / /</li> <li>- Actividades en el Festival Mixe. de noviembre de .</li> <li>- Informe de labores de . Téc. il. Lamberto R.V. y Albino P.J.</li> <li>- Informe de trabajo de enero a diciembre de . Trabajo realizado en Equipo. San Juan Guichicovi, Oax., de diciembre de .</li> <li>- Informe de trabajo en la comunidad Mecayapan, Ver., año , realizados por el Téc. il. Genaro González Cruz. Mecayapan, Ver., / /</li> </ul>
	<p>SEP-DGCP-Subdirección General: “ alcance y Perspectivas del Programa de Cultura Popular en el sur de Veracruz; Acayucan”. Octubre de . Jefe de Proyecto: antrop. Alberto González Pintos. Acayucan, Ver.</p>
	<p>“Contenido y secuencia programática del taller de jaranas”. Firman Antrop. Julio Cesar Martínez G., investigador y asesor URA/DGCP, y Antrop. Ruben Leyton Ovando, Jefe de la Unidad Regional Acayucan/DGCP. Acayucan, Ver. A de junio de .</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- carta de RLO, del de mayo de , desde Acayucan, Ver., al Ingeniero Carlos Manzanilla Sánchez, Subdirector de Unidades Regionales, México, DF: es la propuesta de la URA, sobre la producción de sus investigadores y promotores culturales y sus objetivos de investigación..</li> </ul>
	<p>DGCP. Programa de Seguimiento, Acayucan, Ver; . Programa de actividades.</p>

	- carta de RLO dirigida a Antrop. Leonél Durán Solís, Director General de Culturas Populares, México, DF: versa sobre información de labores de la URA de de septiembre de al de agosto de .
	“Perfil sociohistórico de la zona sur de Veracruz” s/f.
	Copias del Objetivo General: Desde la fundación de la DGCP el / / ; acta del día de agosto de (.pp)
	Carta de Mtra. Marta Turok: sobre trabajo hecho en el área de Artesanías, s/f aprox. . - “Propuesta de política general de investigación para la DGCP, agregado a tinta - . Antrp. David Vázquez A. - Documento sobre unidades regionales, s/f - Informe sobre el Primer Encuentro de Cultura Popular, celebrado en Mérida, Yuc. Los días y de agosto de . - Nota periodística en diario de Yucatán (El periódico de la vida peninsular), Mérida Yucatán, México, domingo de agosto de : “Conmemoran en Maní las tradiciones de los mayas”. - Nota sobre la reunión de auto-evaluación de los jefes de las unidades regionales. a de diciembre de . - Instructivo para la Reunión de Consulta Popular. DGCP, s/f - Fotocopia del diario Oficial del martes de enero de , el artículo refiere el objetivo de la DGCP.
	alance y perspectivas del programa de trabajo . - CNCA-DGCP-URT (Tuxtepec), Oax.: reve Informe de Desarrollo y Evaluación de los Proyectos; habla de la Unidad Regional Tuxtepec, Oax. (proyecto Usila.), s/f (aprox. s)
	DGCP-URSUVE: Informe Anual de Actividades . Antrp. ADC.
	Material del Seminario sobre Gestión Cultural en México. antología : - “La Formación de Gestores Culturales en España: Un proceso entre la búsqueda de identidad y la consolidación de un sector” y “Algunos antecedentes históricos de la formación de gestores culturales en España”, por Alfons Marinell Sempere, - - Políticas culturales en transición”, por Lucina Jiménez López, en Revista Hormigas, Instituto Zacatecano de cultura; año , No. , diciembre de , Parte, pp. - - Segunda parte en Hormigas, año , No. , enero de , pp. - - “Culturas en globalización. América Latina Europa Estados Unidos: libre comercio e integración”. Néstor García Canclini (coordinador). Seminario de Estudios de la Cultura (CNCA), consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO, Editorial Nueva Sociedad, s/f (aprox. Años noventa)
	CNCA-DGCP-Subdirección de Unidades Regionales-URSV: Programa de Trabajo- URSUVE . iol. Eduardo Hernández Cortés; Acayucan, Ver; febrero de .
	El quehacer de la Unidad Regional sur de Veracruz de Culturas Populares. ADC, s/f (aprox. Medios de los noventa)- - Carta de Luisa Paré al lic. Dalos Ulises Rodríguez Vargas, delegado estatal de la Procuraduría Federal de Protección al Medio Ambiente. Carta del Ing. Francisco Morosini Cordero, director general de asuntos ecológicos, en alapa, Ver., a de octubre de , dirigida a al Antrop. ADC (de resolución del conflicto expresado en la carta anterior).
	CNCA-DGCP: Materiales de apoyo. Curso de Capacitación para Promotores Culturales. Extraje algunos textos, de esta antología: - “Políticas culturales y formación de promotores y gestores culturales para el desarrollo cultural autogestivo”, por José Antonio McGregor - “El núcleo de animación cultural comunitario (NAAC), por Armando Chacha Antele - “Indicadores de diagnóstico”, por Adrián Marcelli - “Investigación Participativa”, resumen del texto de Marta Alcocer. - “La programación cultural”, por Adolfo Colombres - “Algunas precisiones terminológicas y conceptuales”, por Ezequiel Ander Egg
	SEP-Subsecretaría de Cultura y Recreación-DGCP: Espíritu de la existencia de la DGCP, en particular se desglosa someramente lo que corresponde a la capacitación de Técnicos iling es en Cultura Indígena (T CI)
	DGCP-Unidad Regional Sur de Veracruz: Informe Anual . Antrp. ADC; Acayucan, Ver., febrero de .
	CNCA-DGCP-URSUVE: Programa de Trabajo . Antrp. ADC, Acayucan, Ver., diciembre de .
	CNCA-DGCP-URA: Programa Preliminar de Trabajo para :

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programa de apoyo a las culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC): URA “Programa de Trabajo”. Lic Arturo Antonio Pérez</li> <li>- “Perspectivas Pacmyc para URA”</li> <li>- “Programa Nacional de Música Popular”. Enero de . Responsables: antrop. Reyna Hernández Rosario y Lic. Román Fonseca Rguez. Acayucan, Ver.</li> </ul>
	“ años por la cultura de Veracruz (El IVEC de a )”, informe que recupera la historia del quehacer cultural del IVEC. No tiene autor, pero aparece constantemente Horacio Guadarrama como entrevistador. pp.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- CNCA-DGCPI-Dirección de Desarrollo Intercultural-Subdirección de Desarrollo de las culturas indígenas: “Programas de Cultura Indígena”. México, noviembre de . Texto que encamina hacia las “microempresas culturales”</li> <li>- “Perfil de proyectos ”</li> </ul>
	CNCA-DGCP: “Memoria de Actividades - . URSV”; antrop. ADC; Acayucan, Ver. Agosto de . Incluye carta oficial que requiere la elaboración de la memoria que se presenta, endosa el documento oficial: Secretaría de la contraloría General de la Federación del miércoles de junio de , aparecido en el Diario Oficial, p.
	INI-CCI Acayucan, Ver. Diagnóstico cultural de la región nahua-zoque.popoluca (Fondos para la cultura indígena ). Febrero .
	Currículum del grupo Río Crecido AC.
	Currículum del grupo Mono lanco

Páginas consultadas de Internet:

[.yahooamigos.com](http://.yahooamigos.com)

[.jarochoson.org](http://.jarochoson.org)

[.anazarina.org](http://.anazarina.org)

[.comosuenaa.org](http://.comosuenaa.org)

[.tlaco.com.mx](http://.tlaco.com.mx)

“Desarrollo histórico de la política cultural gubernamental”: [http://campus-oei.org/cultural/mexico/c .htm](http://campus-oei.org/cultural/mexico/c.htm) E . (Consultado en ).

“Estructura del sector cultural”: [http: .campus-oei.org/cultura/mexico/c .htm](http://.campus-oei.org/cultura/mexico/c.htm) (Consultado en ).