

# RALED

VOL. 18 (1) 2018



ARTÍCULO

## **Música en resistencia. Construcciones discursivas a través del son jarocho en California**

*Resistance Music. Discursive constructions  
through son jarocho in California*

---

**DAVID HUMBERTO TORRES GARCÍA**

Universidad Veracruzana  
México

Recibido: 10 de abril de 2018 | Aceptado: 28 de mayo de 2018

## RESUMEN

El son jarocho es un fenómeno sociocultural originario de Veracruz, México. Entendido como género musical dentro de la globalización, es escuchado, practicado y re-significado en diversos lugares del mundo. A partir de la década de los años 90 del siglo XX, las relaciones entre artistas chicanos y veracruzanos alrededor del son jarocho se han intensificado. El presente trabajo tiene como objetivo general estudiar las estructuras discursivas que se manifiestan en términos de resistencia cultural y política en cuatro grupos chicanos de Los Ángeles, California: Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache y Chicano Son. Para ello, se utilizaron algunos preceptos del Análisis Crítico del Discurso (ACD) y se consideraron como fundamentales los conceptos: música política, abordado por Dunaway (1987); identidad, de la obra de Giménez (2005); discurso, de Van Dijk (2000) y Scott (2000); y representación, de Hall (2011). Se presentan los resultados obtenidos a partir del análisis de cuatro canciones.

**PALABRAS CLAVE:** *música política, discurso oculto, identidad, resistencia, representación.*

## RESUMO

O *son jarocho* é um fenômeno sociocultural originário do estado de Veracruz, México. Compreendido como um gênero musical dentro da globalização, é escutado, praticado e ressignificado em distintos lugares do mundo. A partir da década de 1990, se intensificaram as relações entre artistas chicanos e veracruzanos em torno do *son jarocho*. O presente trabalho tem como objetivo geral estudar as estruturas discursivas que se manifestam em termos de resistência cultural e política em quatro grupos chicanos de Los Angeles, Califórnia: Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache e Chicano Son. Para isso, são utilizados alguns preceitos da Análise Crítica do Discurso (ACD) e foram considerados como fundamentais os conceitos de: música política, abordado por Dunaway (1987); identidade, da obra de Giménez (2005); discurso, de Van Dijk (2000) e Scott (2000); e representação, de Hall (2011). Se apresenta os resultados obtidos a partir da análise de quatro canções.

**PALAVRAS CHAVE:** *música política, discurso oculto, identidade, resistência, representação.*

## ABSTRACT

Son jarocho is a sociocultural phenomenon emerged from Veracruz, Mexico. Understood as a musical genre within globalization, son jarocho is listened, practiced, and re-signified in different parts of the world. Since the 1990's of the twentieth century, the relations between people of Veracruz and Chicanos from California have intensified around son jarocho. The general objective of this paper is to study the discursive structures, manifested in terms of cultural and political resistance, in four Chicano groups from Los Angeles, California: Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache and Chicano son. Some concepts of Critical Discourse Analysis (CDA) were used to show the relation-

ships between social structures and discursive structures. The fundamental concepts were: political music, by Dunaway (1987); identity, by Giménez (2005); discourse, by van Dijk (2000) and Scott (2000); and representation, by Hall (2011). The results obtained from the analysis of four songs are shown below.

**KEYWORDS:** *political music, hidden transcript, identity, resistance, representation.*

## Introducción

El son jarocho se puede manifestar y entender, entre otras formas, como música<sup>1</sup>, espacio simbólico, elemento identitario y lugar de convivencia<sup>2</sup>. El son jarocho es ejecutado en diversas ciudades de México y el mundo, aunque su consolidación y fortalecimiento histórico y cultural ha sido el centro y sur de Veracruz, México.

A finales de la década de los años 30 del siglo XX, el son jarocho se comenzó a escuchar esporádicamente en California, debido, principalmente, a las industrias culturales y la migración de mexicanos hacia los Estados Unidos de América. Para la década de los años 90 del mismo siglo, el son jarocho llegó a una etapa de madurez en dicho país. A partir de esos años, la relación entre artistas chicanos y jarochos se ha ido intensificando, en parte, como dice Ishtar Cardona, porque el movimiento jaranero<sup>3</sup> se expandió (2011: 136) dentro de México y después en ciudades de EEUU como Los Ángeles, Santa Ana y San Francisco, por mencionar algunos ejemplos. Así, las dinámicas alrededor del son jarocho se generan, desde entonces, dentro del mundo globalizado.

Para el 2013, la suma poblacional de origen mexicano en los EEUU, según la Oficina del Censo, ascendía aproximadamente a 33.6 millones, siendo el estado de California el primer lugar, al concentrar a 11.9 millones del gran total (Aristegui 2013). Desde estos parámetros, el concepto tradicional de frontera queda rebasado, y los márgenes para el estudio de este tipo de fenómenos políticos-culturales de construcción discursiva deben ampliarse. Este hecho adquiere mayor relevancia en un momento histórico en el cual las políticas internacionales sobre migración entre México y EEUU se originan en un ambiente tenso, impulsado principalmente por ideologías racistas del gobierno norteamericano encabezado por el presidente Donald Trump, quien enarbola como una de sus principales banderas la construcción de un muro fronterizo entre ambos países, acción que, en tiempos recientes, ha intensificado la popularización del verso chicano del son jarocho *La Bamba*, que dice: “yo no creo en fronteras, yo cruzaré, yo cruzaré<sup>4</sup>”.

Para el presente trabajo se seleccionaron piezas discursivas de cuatro grupos musicales: Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache y Chicano Son. Estas agrupaciones viven su experiencia artística, política y social, principalmente, desde la ciudad de Los Ángeles, California. Están conformadas, a veces en su totalidad, por músicos chicanos; todas incluyen al son jarocho, de diferentes maneras; y las cuatro elaboran construcciones discursivas de índole política, social y cultural en las letras de sus canciones.

- 
- 1 Los principales instrumentos musicales del son jarocho son: la jarana, el requinto jarocho, la leona, el arpa, el pandero, la quijada de burro y la tarima.
  - 2 El son jarocho tiene como elemento central la figura del fandango, que es la fiesta jarocho por excelencia. En el fandango se hace música, se comparten saberes y se convive alrededor de la tarima.
  - 3 Se le llama movimiento jaranero al movimiento artístico, social y cultural surgido en los años 80, que busca la reivindicación del son jarocho, entre otras cosas, a través del fandango, la libertad artística y el respeto a las tradiciones.
  - 4 Ver, por ejemplo, *La Bamba / Playing For Change*: [https://www.youtube.com/watch?v=k5dkwQY-\\_tk](https://www.youtube.com/watch?v=k5dkwQY-_tk) y *La Bamba Rebelde*: <https://www.youtube.com/watch?v=9xv-FjbXaqlk>.

Las preguntas que guiaron el presente artículo<sup>5</sup> son: 1) ¿qué nos dice el discurso político<sup>6</sup> de estas agrupaciones chicanas de son jarocho?; 2) ¿cómo están constituidos sus discursos políticos y de resistencia a través de la letra de las canciones seleccionadas?; 3) ¿de qué manera está presente y qué papel juega el son jarocho en estas canciones?; y 4) ¿qué opinan los propios autores sobre su labor artística y social alrededor del son jarocho?

Para contestar estas preguntas, se utilizaron algunos principios básicos del Análisis Crítico del Discurso (ACD), ya que éste “proporciona las herramientas teóricas y metodológicas necesarias para un enfoque crítico fundamentado del estudio de los problemas sociales, el poder y la desigualdad” (Van Dijk 2000: 60).

El trabajo está conformado por tres apartados. En primera instancia, se expone el marco teórico – metodológico, así como la forma de estructuración del *corpus* y los pasos para su análisis; en segundo lugar, se describe brevemente el marco contextual, intentando dibujar un panorama del son jarocho en la ciudad de Los Ángeles, California; por último, se presenta y describe un ejemplo del discurso lírico de cada grupo, considerando que las piezas musicales seleccionadas contienen elementos de resistencia política y cultural.

## 1. Análisis crítico de la canción. Marco teórico - metodológico

Para contestar las preguntas planteadas anteriormente, se establecieron los siguientes objetivos específicos de investigación: 1) encontrar los tópicos dentro de las canciones políticas y de resistencia de los grupos mencionados; 2) describir las estructuras gramaticales, los estilos y las figuras retóricas; 3) describir de qué manera está presente el son jarocho en las piezas musicales; y 4) conocer las opiniones de los autores sobre su labor artística y política alrededor del son jarocho.

En este sentido, se consideraron como fundamentales los conceptos: discurso público, discurso oculto, música política, identidad y representación. Estas nociones se desarrollan a continuación.

### 1.1. Marco teórico

Como eje fundamental del marco teórico, se hace alusión a los términos: discurso público y discurso oculto, que James Scott (2000) desarrolla, principalmente desde una perspectiva antropológica, en su libro *Los subordinados y el arte de la resistencia*. El primer término, Scott lo usa como una descripción abreviada de las relaciones explícitas que existen entre los subordinados (en este caso, las agrupaciones chicanas de son jarocho seleccionadas) y los detentadores del poder. Scott sostiene que, en este proceso, difícilmente se hace evidente todo lo que sucede entre ambos grupos (2000: 24). Sin embargo, “una versión parcialmente esterilizada, ambigua y codificada del discurso

5 El presente trabajo surge de una investigación más amplia realizada entre los años 2013 y 2015.

6 Se le denomina discurso político porque el *corpus* estuvo condicionado por la categorización de la música política de David Dunaway (1987).

oculto está siempre presente en el discurso público de los grupos subordinados” (Scott 2000: 43). Es decir, algunos elementos del discurso que se expresan lejos de los oídos de los dominantes, se terminan manifestando en expresiones culturales (como la canción), y esta aparición del discurso oculto dentro del discurso público se desarrolla muchas veces a través de mecanismos de resistencia llamados disfraces (Scott 2000: 21). Estos disfraces se pueden presentar, por ejemplo, en forma de eufemismos, ritos, chistes, cuentos populares y rumores (Scott 2000: 43).

Bajo este enfoque de tipo antropológico, entenderemos la canción como una expresión poético-musical que puede revelar diferentes valores, ideas y visiones de los grupos que ostentan, persiguen o critican el poder político (Ogas 2013: 277), proceso mediante el cual los individuos adquieren un fuerte valor en la conformación de sus identidades individuales y grupales (Ogas 2013: 275). Específicamente, sobre la identidad grupal, Gilberto Giménez señala que:

Si dejamos de lado el plano individual y nos situamos de entrada en el plano de los grupos y las colectividades, podemos definirla provisoriamente como la (auto y hetero) percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (in-group), por oposición a “los otros” (out-group), en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común. (Giménez 2005: 90).

Desde esta perspectiva, la identidad chicana se nos presenta como un conglomerado de elementos nada fáciles de describir. Sin embargo, especialistas en estudios de la frontera norte de México, como José Manuel Valenzuela Arce, coinciden en que la identidad chicana puede ser considerada una identidad defensiva “derivada de su subordinación sociocultural, las injusticias étnicas y el racismo, que configuran la visión anglosajona dominante” (1998: 16). Los chicanos son considerados, en general, como las personas de ascendencia mexicana nacidas en EEUU, y todo aquel mexicano que haya emigrado al país del norte y comparta la experiencia chicana (Maciel y Bueno 1975: 7).

Stuart Hall sostiene que las identidades se construyen dentro de la representación y no fuera de ella. Las identidades surgen de la “narrativización” del yo, y este proceso no socava de modo alguno su efectividad discursiva, material o política (2011: 18). En este sentido, Van Dijk, Ting-Toomey, Smitherman y Troutman señalan que algo común en las representaciones identitarias es el uso de una estrategia discursiva que combina una auto-representación positiva con una hetero-representación negativa (2000: 244). La implementación de esta estrategia tiene la finalidad de influir, en forma persuasiva, en los modelos mentales y las actitudes de los receptores, y se les debe considerar como formas de interacción sociocultural y política (Van Dijk et al. 2000: 255). Por ello, es importante señalar lo que dicen Chilton y Schäffner, respecto a que “quienes se consideran opositores al poder pueden desplegar en un sentido contrario muchas de las estrategias discursivas utilizadas por los poderosos” (2000: 305), ya que las formas de representación pública son una oportunidad para mostrarse tal y como los grupos sociales quieren aparecer en el discurso público, utilizando los elementos y características que ellos mismos han escogido (Scott 2000: 84-85). Estas estrategias de auto y hetero-representación se muestran más adelante en las canciones seleccionadas.

Desde estos planeamientos, entenderemos a la canción como discurso público porque cumple con las tres dimensiones principales del discurso: 1) el uso del lenguaje; 2) la comunicación de creencias; y 3) la interacción (Van Dijk 2000: 23). Asimismo, consideramos que este tipo de discurso público puede contener elementos de resistencia política y cultural, porque como sostiene

David Dunaway, la canción, como una de las formas más popularizadas del arte, ha sido utilizada tradicionalmente como vehículo de mensajes disidentes de los grupos subordinados (1987: 272).

## 1.2. Marco metodológico

David Dunaway sostiene que la música política es una evocación, el reflejo de un juicio, una sentencia o una opinión política a través de la canción, de sus letras o sus melodías. En dicho proceso se construye resistencia a partir de una abstracción del orden social (1987: 269). Para Dunaway las funciones de la música política son:

- 1) Solicitar o despertar el apoyo a un movimiento.
- 2) Fortalecer la estructura de valores del mismo.
- 3) Crear cohesión, solidaridad y apoyo moral.
- 4) Reclutar miembros para unirse al movimiento.
- 5) Evocar soluciones para un problema social o proponer vías de acción.
- 6) Describir un problema social en términos emocionales.
- 7) Separar partidarios de un mundo de posibilidades exterior al movimiento.
- 8) Contrarrestar la desesperación. (1987: 286-287).

Asimismo, Dunaway ofrece una categorización de la música política a través de diferentes tópicos. Dicha categorización fue base fundamental para el análisis de las canciones seleccionadas. Los 11 tópicos de la música política, según Dunaway, son:

1. Protesta y queja, directa o indirecta, en contra de la explotación y la opresión.
2. Aspiración a una vida mejor y a una sociedad más justa.
3. Sátira de gobiernos o personajes antagónicos.
4. Temas políticos y filosóficos, así como ideales étnicos.
5. Canciones de campañas políticas o identificadas con movimientos sociales.
6. Conmemoraciones de luchas populares del pasado y del presente.
7. Tributos a mártires y héroes de la causa popular.
8. Expresiones de unión internacional.
9. Críticas a las condiciones de trabajo.
10. Protestas contra la discriminación racial y de género.
11. Apelación al cuidado de la ecología. (Dunaway 1987: 286).

La conformación del *corpus* de la presente investigación estuvo determinada por la categorización de Dunaway y a ésta se le añadió el concepto fundamental de la identidad, imprescindible para entender los discursos de los grupos seleccionados. Un segundo criterio fue que la canción tuviera

algún elemento del son jarocho. De esa manera, el *corpus* de la investigación estuvo conformado por 36 canciones, aunque en el presente artículo únicamente se muestran cuatro ejemplos. Así, la selección del *corpus* estuvo guiada por el propósito de encontrar las estructuras discursivas que se manifiestan en términos de resistencia cultural y política a través del son jarocho, en un contexto de discriminación, que es parte de la vida de muchas personas de ascendencia mexicana en EEUU.

### 1.3. Pasos para el análisis del *corpus*

Fueron nueve los pasos para el análisis del *corpus*. En primer lugar, se realizó la búsqueda y descripción de la presencia del son jarocho en cada canción.

En segundo lugar, se seleccionaron y transcribieron las canciones, y se estructuraron en tablas, separando sus versos y estrofas. Como señala Van Dijk, en las descripciones de los discursos se pueden distinguir diversas estructuras, y se puede comenzar por la descripción de oraciones o secuencia de oraciones (2000: 26).

En tercer lugar, se realizó la descripción gramatical de las oraciones y las secuencias de oraciones, tomando en cuenta, principalmente, tres niveles: el sintáctico, el semántico y el fonológico.

En un cuarto paso, se ubicaron y describieron las figuras retóricas. Van Dijk señala algunas estructuras o figuras retóricas como: la aliteración, la rima, la ironía, la metáfora o el eufemismo (2000: 36). Para Scott, figuras retóricas como éstas pueden ser entendidas como disfraces del discurso oculto (2000: 21).

El quinto nivel de análisis fue de tipo narrativo<sup>7</sup>. Para Van Dijk, en los textos se pueden presentar relatos, explicaciones de acciones, descripciones de personajes, variaciones de estilo y de perspectiva (2000: 37). Esto se puede observar, por ejemplo, en el son jarocho de *La Iguana* del grupo Cambalache, que se muestra más adelante.

Descritos estos niveles, debería de ser posible comenzar a encontrar una macro-coherencia en cada texto, para poder definir sus sentidos globales. La búsqueda de esta coherencia fue el sexto paso.

El séptimo punto estuvo dedicado al estilo, definido como la expresión variable de los significados en función del contexto (Van Dijk et al. 2000: 249-250).

Podemos estudiar las relaciones de coherencia en el caso de las oraciones y las secuencias de oraciones (micronivel de análisis), pero también podemos estudiarlas en el discurso en su totalidad (macronivel de análisis), en relación a los tópicos, por ejemplo. En ambos casos, estamos intentando encontrar qué es lo que hace que el discurso tenga sentido. Sin embargo, es evidente que no se trata de que el discurso “tenga” un sentido intrínseco, sino que el sentido es algo que los usuarios del lenguaje asignan al discurso, y este proceso de asignación de sentido es lo que todos conocemos como “comprensión” o “interpretación” (Van Dijk 2000: 31-32).

El último paso es relativo al contexto porque, como sostiene Van Dijk, “la estructura formal de las oraciones en el discurso no es independiente del resto del discurso o del contexto y es intere-

---

7 Este paso no se llevó a cabo en todas las canciones, porque en algunas ocasiones los textos son de tipo descriptivo únicamente.



sante observar a qué o a quién se refieren las oraciones, qué se supone que los receptores ya saben y qué no” (2000: 30). En el mismo sentido, David Dunaway señala que los elementos políticos de una pieza musical dependen de su tiempo, su ejecutante y su audiencia. Por lo tanto, una definición comprensible de la música política debe tomar en cuenta su contexto y sus funciones sociales (1987: 269). Tener en cuenta el contexto exige observar el marco en el que se han elaborado las piezas discursivas. Entre los métodos, técnicas y procedimientos para recoger, describir y analizar el discurso y su marco contextual, destacan los proporcionados por disciplinas como la antropología o la sociología de la interacción: observación participante, historias de vida, grabaciones, diarios de campo, entrevistas, entre otros (Calsamiglia y Tusón 2007: 3). Es por ello que se realizaron dos visitas a la ciudad de Los Ángeles<sup>8</sup> en diciembre de 2013 y octubre de 2014, en las cuales se llevaron a cabo charlas informales con César Castro y los integrantes de Las Cafeteras; observación participante en conciertos y fandangos, y una entrevista con Quetzal Flores y Martha González, miembros del grupo Quetzal. Todo con el objetivo de ampliar el conocimiento del contexto de los autores de los grupos seleccionados, ya que, como sugiere Krüger, es necesario conocer a los grupos de personas que construyen el objeto de estudio dentro de determinado contexto, y así tener un conocimiento más amplio de lo que piensan y creen esos actores sociales (2008: 49). Esto resulta fundamental para entender a un grupo social determinado, que no solamente tiene creencias articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, cultural y social, articula una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base donde se pueden entender los códigos éticos y las ideologías (Frith 2011: 186-187).

## 2. De Veracruz a California. Son jarocho en Los Ángeles

Es difícil señalar el nacimiento exacto del son jarocho, pero es posible sostener que sus orígenes se remontan al siglo XVIII, con la música que llegó primordialmente de Andalucía y las Islas Canarias a Veracruz, y que al mezclarse con las influencias africanas e indígenas, que poblaban aquellas tierras, adquirieron un carácter muy particular (Figueroa 2007: 36). Consolidado en el centro y sur de Veracruz, así como en algunas regiones de Oaxaca y Tabasco, el son jarocho comenzaría el viaje fuera de su zona de refugio, a través de la Ciudad de México, alrededor de la segunda década del siglo XX (Figueroa 2007: 38-39). Posteriormente, en los años 40, “el cine, la radio y luego los juegos políticos<sup>9</sup>, lograron que el son jarocho se posicionara en la escena nacional mexicana” (Figueroa 2007: 38).

La primera noticia que se tiene del son jarocho ejecutado en California es de mayo de 1936, cuando se escenificó en el Teatro de Padua Hills una obra titulada *El sol de Alvarado* (Figueroa

---

8 Estas visitas se realizaron durante los estudios de posgrado en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana (México), apoyado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

9 El son jarocho fue utilizado, a través de *La Bamba*, en la campaña de Miguel Alemán Valdez rumbo a la presidencia de México en el año de 1946.

2014: 49). Este hecho sugiere que, debido a las industrias del espectáculo, las facilidades para grabar música (Sánchez-Tello 2012: 41) y la constante migración de mexicanos, ya existía un terreno fecundo para que el son jarocho comenzara su desarrollo en los años siguientes por EEUU.

Así, en la década de los años 50 surge el primer grupo de son jarocho en Los Ángeles, California. Rafael Figueroa señala que este lugar lo cubren Bobby Chagolla y el Conjunto Papaloapan (2014: 59). En esta década también, Ritchie Valens saltaría a la fama con una versión de *La Bamba* hecha rock & roll. Como Figueroa dice: “el son jarocho flotaba ya en el inconsciente colectivo de la comunidad chicana” (2014: 55).

Cabe destacar el surgimiento del grupo Los Lobos a finales de los años 70, que para algunos, como Steven Loza, reflejan más que cualquier otro grupo, la diversidad y los procesos de cambio, mantenimiento y adaptación entre los mexicanos y chicanos en Los Ángeles (1993: 233). El primer álbum de Los Lobos, titulado *Los Lobos del Este Los Ángeles. Just Another Band from East L.A.* (1978), está compuesto exclusivamente por géneros mexicanos y latinoamericanos y, el son jarocho, por supuesto, está presente.

Estos acontecimientos, entre otros, permitieron que en la última década del siglo XX existieran las condiciones necesarias para el fortalecimiento de un diálogo entre artistas chicanos y jarochos. Entre los hechos políticos y sociales más significativos en dicha etapa, se pueden señalar la rebelión social en la ciudad de Los Ángeles debido a la absolución de los policías que golpearon al afroamericano Rodney King en 1992, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, el contacto chicano-zapatista, el encuentro chicano-jarocho, el proyecto Fandango sin Fronteras y el Encuentro de Jaraneros de Los Ángeles.

### 3. Construcciones discursivas a través del son jarocho. Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache y Chicano Son

El grupo Quetzal está conformado por Quetzal Flores, Martha González, Tylana Enomoto, Juan Pérez<sup>10</sup>, Peter Jacobson y Alberto López. En el discurso de Quetzal, que conformó el *corpus*, se encontraron, a través de la revisión minuciosa de cada texto y la escucha puntual de las canciones, diversas formas de auto-representación positiva; narrativas de los contactos entre chicanos, jarochos y zapatistas; el reflejo de su ideología y posicionamiento político; una autorreflexión de la labor artística y social, y diferentes protestas contra la opresión. El discurso de Quetzal a través del son jarocho es complejo, amplio y diverso, y desarrollan un gran número de tópicos de la música política.

La canción *Grito de alegría*, presentada aquí por ser uno de los ejemplos más claros de protesta contra la opresión, es producto del trabajo entre el EZLN y el BFZ<sup>11</sup>. Es una declaración de resistencia en la que se exhiben los objetivos del movimiento zapatista (y la identificación con éste),

10 Juan Pérez también colabora con Cambalache y Chicano Son.

11 Big Frente Zapatista, llamado así en 1997 en el encuentro chicano – zapatista en Oventic, Chiapas, México.

la unidad, la esperanza y la construcción de una hetero-representación negativa del grupo político contra el que se lucha.

El son jarocho está presente a través de la jarana de Quetzal Flores y, aunque la letra tiene una fuerte carga de dolor y resistencia, la melodía es alegre yailable. Dentro de las funciones de la música política de Dunaway, resaltan: crear cohesión y reforzar la estructura de valores de un movimiento, despertar apoyo y contrarrestar la desesperación cuando el cambio no se materializa (1987: 286-287). El estribillo, que se repite cuatro veces a lo largo de la canción, dice:

*Si nos robaron la tierra.  
Si nos quitaron el pan.  
El pueblo que marcha unido logrará la libertad.  
El pueblo que marcha unido vencerá.* (EZLN y BFZ 1998)

Así, “el pueblo”, como el grupo social al que se pertenece, es colocado en una situación de desventaja, injusticia y resistencia; y se establecen como primordiales los valores de la libertad y la unidad. En relación a la función de contrarrestar la desesperación cuando el cambio no se materializa, la primera estrofa señala:

*El pueblo con paso lento va ganando la lucha.  
La tristeza que hoy llevamos será un grito de alegría.* (EZLN y BFZ 1998)

Se describe el proceso de resistencia como lento y doloroso, y se aprovecha para transformar el sentimiento de tristeza en un sentimiento de alegría, mecanismo mediante el cual los grupos subordinados a lo largo de la historia han conservado la fuerza y la unidad.

Por otra parte, si en el estribillo ya se había anunciado, en la tercera estrofa se hace evidente quién es el enemigo, construyendo así una clara hetero-representación negativa frente a la que existe una resistencia:

*El gobierno manipula, encarcela y asesina.  
Nosotros los zapatistas romperemos las cadenas.* (EZLN y BFZ 1998)

La hetero-representación negativa del enemigo, en este caso, es totalmente explícita. Esta acción adquiere relevancia por el momento histórico, cuatro años después del levantamiento del EZLN en Chiapas, México, y solo un año después del encuentro chicano-zapatista en Oventic Aguascalientes II, donde participaron Martha González y Quetzal Flores, entre otros artistas chicanos.

En relación al reforzamiento de los valores y la exposición de los objetivos del movimiento, así como la cohesión del grupo, la quinta estrofa dice:

*Zapatistas somos todos y luchamos por la tierra.  
Dignidad, paz y justicia, y libertad son nuestras metas.* (EZLN y BFZ 1998)

De esta manera, se termina de dar forma a un discurso que busca cumplir una serie de funciones políticas y sociales de empoderamiento, y que encaja con los objetivos que se acordaron en el encuentro chicano-zapatista en Chiapas a finales de la década de los 90. Podemos observar cómo las

experiencias personales y los aprendizajes de los artistas chicanos que formaron parte del encuentro tienen relación directa con sus estructuras discursivas, que se terminan manifestando de diferentes formas, como en la canción *un Grito de alegría*.

Por otro lado, el grupo Las Cafeteras se autodefine<sup>12</sup> como una agrupación de fusión musical enfocada en el mensaje político. Las Cafeteras ven al son jarocho como una herramienta de empoderamiento para construir autonomía, comunidad y solidaridad. El grupo estuvo conformado, al momento de realizar la investigación, por siete integrantes: Annette Torres<sup>13</sup>, David Flores, Denise Carlos, Héctor Flores, Leah Gallegos, José Cano y Daniel French.

La canción seleccionada para el presente trabajo se titula *Mujer soy*. Como en el ejemplo anterior de Quetzal, las metáforas se dejan de lado para construir un reclamo social explícito que nos habla de género y de resistencia.

La canción comienza con el requinto de David Flores acompañado por la flauta de José Cano. La primera estrofa manifiesta desde el comienzo el posicionamiento de género:

*Las niñas y las mujeres solo pedimos justicia.  
Nos dejan con los quehaceres y un golpe de caricia.* (Las Cafeteras 2012)

A partir de las labores domésticas se representa una situación de desventaja e injusticia, ante la cual existe una resistencia, en este caso hacia el machismo. Desde el punto de vista narrativo, “las mujeres” son aquel sujeto que, a lo largo del texto, irán en búsqueda de lo que desde la primera estrofa se manifiesta como el objeto de deseo: “la justicia”. Esto entendido desde el punto de vista de la semiótica greimasiana, en la cual se describe al programa narrativo como “la sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación sujeto-objeto” (Pérez 1995: 238). Asimismo, cabe señalar la expresión “un golpe de caricia” como clara alusión a la violencia física contra la mujer en el hogar.

La segunda estrofa, con claras connotaciones políticas, habla de migración y pone al descubierto a un segundo oponente a partir de uno de los lugares más representativos de los feminicidios en México:

*Caminar es peligroso en los desiertos de Juárez.  
El gobierno es poderoso mientras mueren las mujeres.* (Las Cafeteras 2012)

Ya expuestos los oponentes (machismo y gobierno), en la tercera estrofa se muestra la resistencia hacia ellos:

*Yo no vengo a disculparme, mujer soy y lo seré.  
Sólo vengo a declararle que quieta nunca estaré.  
En la casa, en la calle, el desierto y maquiladora.* (Las Cafeteras 2012)

12 <http://lascafeteras.com/>. Consultado el 2 de febrero de 2015.

13 En la actualidad, Annette Torres no forma parte de la agrupación.

La declaración de resistencia adquiere así una amplia dimensión espacial, señalando a la calle y al lugar de trabajo. Atención aparte merece el desierto, que ya había sido mencionado como el terreno mortal que tienen que cruzar los migrantes de México y Centroamérica para poder llegar a EEUU.

Para el cierre del discurso, volvemos a observar una coincidencia con el ejemplo anterior de Quetzal, donde el proceso de resistencia es representado como lento y doloroso:

*Cada paso que camino me lleva a la libertad.*

*Llegaré a mi destino, donde en paz podré estar.* (Las Cafeteras 2012)

En el cierre de la canción se cumplen las funciones que señalan la intención de reforzar la estructura de valores de los individuos que apoyan un movimiento; crear cohesión, solidaridad y apoyo moral a los miembros; describir un problema social en términos emocionales, y contrarrestar la desesperación cuando el cambio no se materializa de inmediato (Dunaway 1987: 286-287).

Algunos de los tópicos que salen a la luz en el discurso general de Las Cafeteras giran en torno a la identidad, la protesta contra la opresión y el racismo, la memoria de las luchas pasadas, la aspiración a una vida mejor y las cuestiones del trabajo. El presente ejemplo fue elegido porque representa de manera clara la cuestión de género, que es uno de los ejes centrales del grupo.

La tercera agrupación se llama Cambalache y está integrada por César Castro, Xochi Flores, Juan Pérez y Jesús Sandoval. Cambalache es resultado directo del intercambio que músicos y activistas culturales chicanos, latinos, veracruzanos y mexicanos de otras regiones, han llevado cabo en torno al son jarocho y al fandango durante las últimas décadas (Hernández-León 2013: 2).

Algunos de los sones<sup>14</sup> que se encuentran en el primer álbum del grupo, titulado *Una historia de fandango*, buscan relatar el viaje que el son jarocho ha realizado hasta llegar a California. Hablan sobre comida, sobre el amor, sobre migración, y son ejecutados de una forma muy cercana a lo que se podría considerar “tradicional”, aspecto relevante al reconocer a César Castro como veracruzano de nacimiento y líder de la agrupación.

Uno de los sones más ricos temáticamente es *La iguana*. Checo Alonso, invitado para tocar el arpa, comienza con un tono alegre y dinámico. Los versos son cantados por Flores, Sandoval y Castro. “La iguana”, considerada como el sujeto, se ve en la necesidad de emprender un viaje, y así el objeto de deseo se expresa desde la primera estrofa:

*A la iguana le talaron su verde vegetación.*

*Y con ello le robaron su futuro y su ilusión.* (Castro 2013)

Desde la perspectiva narrativa, se puede observar en el protagonista la pérdida de un objeto que es motivo de deseo. En este caso, “la iguana” es desposeída de “su futuro y su ilusión”, por lo que va en busca de ello, emigra:

---

14 En el caso de Cambalache se utiliza el término “son” y no “canción”, porque la estructura lírica y musical encaja con lo que es considerado tradicionalmente como un son jarocho formal. Asimismo, en las referencias se señala “(Castro 2013)” y no “(Cambalache 2013)” porque así aparece firmado el son de *La Iguana* en el álbum *Una historia de fandango*.

*Iguana mía ¿a dónde vas?  
Me voy del campo pa' la ciudad.  
¿Será mentira, será verdad, que allá la gente no se habla más?  
Lo que sí es cierto y ya lo verás, se vive a prisa, pierdes la paz.* (Castro 2013)

En esta estrofa, en el son jarocho tradicional, los versos comúnmente nos hablan de Soledad de Doblado, un pequeño pueblo en el estado de Veracruz, donde se dice de manera irónica que nunca hay novedad, por ser muy tranquilo. Aquí fueron cambiados intencionalmente para describir algunas diferencias que el migrante encuentra en su destino. El estribillo también es modificado:

*Alaritangea, sueña y desea.  
Abre los ojitos para que tú veas.  
Usa tu boquita para la pelea.  
Harás dinerito, un crédito espera.  
Cuando camines no te la creas.  
Nunca se te olvide de quién tú eras.* (Castro 2013)

Así, se expresan algunas de las cualidades, que desde la perspectiva del autor, se deben tener para sobrevivir en un lugar nuevo, siendo la identidad uno de los aspectos más importantes.

En los versos de la estrofa cuatro se encuentran elementos que hacen alusión a los ostentadores del poder y algunos mecanismos de disfraz del discurso oculto:

*A la iguana cabulean cada cuatro, seis añitos.  
Aquellos que se pelean el poder, poder maldito.* (Castro 2013)

En la ciudad y puerto de Veracruz, de donde es oriundo César Castro, la expresión “cabulear” es utilizada para referirse a un engaño o “una tomada de pelo”. Este es un caso particular en el cual el uso técnico del lenguaje puede servir como disfraz en el discurso público, debido a que solo las personas que conocen el uso de la palabra podrán entender el mensaje completo. Este fenómeno puede ser generalizable a todos los lexemas que constituyen regionalismos. En este caso no se hace referencia explícita a determinados candidatos o gobernantes, pero a partir del conocimiento contextual, se sabe que aquellos que buscan por la vía electoral colocarse en puestos del poder político en México, lo hacen cada cuatro y seis años. Así, “aquellos que se pelean el poder maldito” en la narración se convierten en los oponentes.

En los últimos versos de *La iguana* se expresan cuestiones sociales de la migración hacia EEUU, y en este proceso se revelan aspectos políticos e identitarios:

*Iguana mía ¿ahora qué harás?  
Me voy al Norte pa' trabajar.  
¿Será mentira, será verdad, que en esas tierras se gana más?  
Lo que sí es cierto y ya lo verás, que hay un desierto y sueños detrás.  
A la ritangea, sueña y desea.  
Súbete a la bestia, viacrucis te espera.  
Cruza la bardita, rompe las barreras.*

*Ya que estás adentro sigue la pelea.  
A encontrar trabajo y gente verdadera.  
Nunca se te olvide de quién tú eras.* (Castro 2013)

La presencia del desierto, la bestia<sup>15</sup> y la frontera, hacen que la canción adquiera connotaciones claramente políticas. Un ejemplo de esto es que, a diferencia de lo que se puede encontrar en otros sonos del mismo álbum, en *La iguana* el hecho de dejar el lugar de origen no es por la búsqueda del amor, sino por las condiciones económicas y sociales en las que se encuentra el sujeto.

Las piezas discursivas de Cambalache que conformaron el *corpus* hablan de identidad, pero en este caso con fuerte referencia a lo jarocho y no tanto a lo chicano, debido en gran parte a la influencia de Castro como único veracruzano de nacimiento dentro del grupo. Hablan de migración, de la búsqueda de una vida mejor y de la añoranza por el lugar de origen.

Por último, Chicano Son fue un grupo conformado por Marco Amador, Juan Pérez, David Gómez y Fredo Ortiz. Amador, líder de la agrupación, es un activista chicano que lleva a cabo diversos proyectos, principalmente con la comunidad chicana de Los Ángeles. Amador cuenta que el grupo se conformó por músicos que han sufrido situaciones de segregación y mala representación política, que buscan reflejar la historia de la comunidad chicana a través de formas musicales propias y deliberativas (Tewksbury 2013).

La canción *El golpe* comienza con algunos sonidos extraídos de una manifestación pública durante la primavera árabe. La jarana distorsionada<sup>16</sup> de Amador aparece con fuerza y posteriormente se incorporan Pérez y Ortiz en el bajo y la batería, respectivamente. La primera estrofa dice:

*En la lucha de la vida se puede olvidar que todo puede cambiar.  
Que el esfuerzo de un pueblo puede derrotar cualquier tirano.* (Chicano Son 2015)

Observamos que no hay rima en los versos, algo característico e intencional en el grupo como elemento identitario. El mensaje de inmediato hace alusión al empoderamiento del pueblo. A manera de ejemplo, en la segunda estrofa se describe lo sucedido en la Plaza Tahrir:

*En la arena cae la sangre y las voces de un esfuerzo.  
Realizando un sueño popular que sí se puede ganar.* (Chicano Son 2015)

Posteriormente, se aumenta la intensidad y el sonido es muy cercano al punk. Si el instrumento fuera una guitarra eléctrica y no una jarana amplificada, no habría un solo elemento del son jarocho. Líricamente se da un salto contextual de la plaza Tahrir a Los Ángeles. La estrofa tres contiene elementos de dolor y desilusión mezclados con otros como el de la libertad, tópico que también apareció en Quetzal y Las Cafeteras:

15 Así llaman los migrantes al tren que los traslada por México.

16 El video que muestra el uso particular de la jarana se puede consultar en: [https://www.youtube.com/watch?v=Pp\\_J-NLKPFg](https://www.youtube.com/watch?v=Pp_J-NLKPFg).

*No queremos cambio que se puede comprar.  
Ya estamos cansados de los líderes vendidos.  
Y las organizaciones que nos dicen: no.  
Que tenemos que parar.  
Voces de tu hambre.  
Voces de tu rabia.  
Voces de tu vacío.  
Voces de tu hambre.  
Voces de tu rabia.  
Voces de tu libertad. (Chicano Son 2015)*

En la siguiente estrofa aparece el tema de la identidad, tópico central en el discurso general del grupo:

*Otra vez nos vemos aquí preguntando pa' dónde vamos.  
Como una raza, como un destino, será que podamos reflejar. (Chicano Son 2015)*

Por último, la quinta estrofa es una clara manifestación en contra del enemigo, representado en este caso a través de los militares y los policías que rondan por los barrios latinos de Los Ángeles, California:

*Militares y policías infiltrando nuestro pueblo.  
Tratando de matar y robar nuestros hijos.  
¿Hasta dónde vamos a aguantar? (Chicano Son 2015)*

Entre otras cosas, la canción aborda temas de solidaridad internacional y de reclutamiento militar en los barrios latinos de EEUU. Sobre la solidaridad internacional, Amador explica:

Lo que genera la energía es la letra, que estuvo inspirada en las imágenes de la plaza Tahrir con estas miles de personas frente a la policía, recibiendo una paliza y manteniéndose de pie. Ellos desafiaron a todo un sistema, pero lo más importante en este proceso fue que esa resistencia popular logró derrocar al gobierno (KCET 2013).

Este tipo de expresiones de resistencia y protesta contra la opresión y la desigualdad, cobran sentido cuando Amador explica las actividades que se desarrollan alrededor del son jarocho en Los Ángeles:

Esperemos que siga la manifestación de estos grupos culturales de las comunidades, de los centros culturales, de los individuos, donde empiezan a ver la jarana y ver la cultura mexicana como algo cotidiano, porque al final es eso, es una resistencia en contra [de] la supremacía blanca y la cultura americana, y cómo tratan de borrar quien somos... Si hubiera podido ser el son huasteco, el son montuno de Veracruz o cualquier otra música tradicional, pero salió con el son jarocho, en parte porque es popular, porque se puede aplicar (Cardona y Rinaudo 2017: 33).



A lo largo del discurso de Chicano Son que conformó el *corpus*, la resistencia está presente como un soporte discursivo de la identidad, de las formas de entender su arte y de las cuestiones políticas.

#### 4. Conclusiones

Actualmente, la relación entre artistas chicanos y veracruzanos se ha visto fortalecida por la ejecución de diversos proyectos artísticos y sociales alrededor del son jarocho, como el Fandango sin Fronteras y el Encuentro de Jaraneros de Los Ángeles. Este hecho cobra relevancia dentro de un contexto político y social de discriminación y racismo en los EEUU.

Los cuatro grupos presentados articulan lógicas de acción colectiva y de resistencia cultural, a partir de oportunidades que el mismo son jarocho ofrece para la auto-representación y la expresión de cuestiones políticas. De esta manera, es posible observar cómo los grupos subordinados pueden utilizar el arte para invitar a la reflexión acerca de sus propias situaciones, ofrecer vías de acción, crear cohesión, generar debate, fortalecer sus identidades grupales y colocar en el discurso público temáticas que consideran relevantes.

Es ingenuo pensar que determinadas construcciones discursivas de identidad y resistencia político cultural a través de la música, cualquiera que ella sea, puedan ser transformadoras *per se* de las realidades sociales de sus autores. Sin embargo, es posible que estas acciones cobren fuerza y relevancia si surgen de una serie de dinámicas donde las minorías pueden dialogar y construir representaciones poderosas. Todo esto tomando en cuenta que aquellos que se consideran opositores al poder pueden desplegar en un sentido contrario muchas de las estrategias utilizadas por los poderosos (Chilton y Schäffner 2000: 305), que la implementación de este tipo de estrategias tienen la finalidad de influir en los modelos mentales de los receptores, y que se les debe considerar como formas de interacción sociocultural y política (Van Dijk et al. 2000: 255). Este hecho se observó en la gran mayoría de los integrantes de los grupos seleccionados para la presente investigación, quienes llevan a cabo múltiples trabajos y proyectos artísticos como miembros activos de la comunidad chicana de Los Ángeles, California, algunos de éstos, bajo el ritmo del son jarocho que afirma: “yo no creo en fronteras, yo cruzaré, yo cruzaré”.

#### Referencias bibliográficas

ARISTEGUI, C. 2013. [Disponible en línea en <https://aristeguinoicias.com/0804/mundo/censo-revela-que-en-eu-viven-33-6-millones-de-personas-de-origen-mexicano/>]. Censo revela que en EEUU viven 33.6 millones de personas de origen mexicano. [Consulta: 2 de febrero de 2018].

CALSAMIGLIA, H. Y TUSÓN, A. 2007. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

CARDONA, I. 2011. Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural. *Revista de Literaturas Populares* 9, 1: 130-146.

CARDONA, I. Y RINAUDO, C. 2017. Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición “afro” de una práctica transnacional. *Desacatos: Revista de Antropología Social* 53: 20-37.

- CASTRO, C. 2013. *Una historia de fandango*. Los Ángeles, California: Greenham at Infrasonic Sound.
- CHICANO SON. 2015. [Disponible en línea en <http://chicanoson.com/music/>]. El golpe. [Consulta: 5 de marzo de 2015].
- CHILTON, P. Y SCHÄFFNER, C. 2000. Discurso y política. En T. Van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social*, pp. 297-329. Barcelona: Gedisa.
- DUNAWAY, D. 1987. Music and politics in the United States. *Folk Music Journal* 5, 3: 268-294.
- EZLN Y BFZ. 1998. *Quetzal*. San Francisco, California: Son del barrio.
- FIGUEROA, R. 2007. *Son jarocho. Guía histórico-musical*. México: CONACULTA.
- FIGUEROA, R. 2014. *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- FRITH, S. 2011. Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (comp.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, pp. 413-435. Madrid: Trotta.
- GIMÉNEZ, G. 2005. *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA-ICOCULT.
- HALL, S. 2011. Introducción: ¿quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay (comps.). *Cuestiones de Identidad*, pp. 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HERNÁNDEZ-LEÓN, R. 2013. *Cambalache y el intercambio chicano-jarocho. Una historia de fandango*. Los Ángeles, California: Greenham at InfrasonicSound.
- KCET. 2013. [Disponible en línea en [http://www.kcet.org/shows/live\\_at\\_the\\_ford/flores-magon/blog-3/chicano-son.html](http://www.kcet.org/shows/live_at_the_ford/flores-magon/blog-3/chicano-son.html)]. Variedades: the ballad of Ricardo Flores Magón. [Consulta: 2 de mayo de 2015].
- KRÜGER, S. 2008. *Ethnography in the Performing Arts A Student Guide*. Liverpool: Palatine.
- LAS CAFETERAS. 2012. *It's time*. Los Ángeles, California: Bedrock Studios.
- LOZA, S. 1993. *Barrio Rhythm. Mexicanamerican music in Los Angeles*. Illinois: University of Illinois Press.
- MACIEL, D. y BUENO, P. 1975. *Aztlán. Historia del pueblo chicano (1848/1910)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- OGAS, J. 2013. Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip-hop. *Musiker* 20: 275-297.
- PÉREZ, H. 1995. *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- SÁNCHEZ-TELLO, G. 2012. *Jaraner@: Chicano/acculturation strategy*. Northridge: California State University.
- SCOTT, J. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.

TEWKSBURY, D. 2013. [Disponible en línea en [http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/chicano-son-music.html?utm\\_source=Twitter&utm\\_medium=Social&utm\\_campaign=Artbound](http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/chicano-son-music.html?utm_source=Twitter&utm_medium=Social&utm_campaign=Artbound)]. Chicano/Son. *KCET* [Consulta: 2 de diciembre de 2014].

VALENZUELA, J. M. 1998. *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. México: Colegio de la Frontera Norte - Universidad Iberoamericana - Editorial Plaza y Valdés.

VAN DIJK, T. A. 2000. El estudio del discurso. En T. A. Van Dijk (comp.). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*, pp. 21-65. Barcelona: Gedisa.

VAN DIJK, T. A., TING-TOOMEY, S., SMITHERMAN, G. y TROUTMAN, D. 2000. Discurso, filiación étnica, cultura y racismo. En T. A. Van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social*, pp. 213-262. Barcelona: Gedisa.

**DAVID HUMBERTO TORRES GARCÍA.** Comunicólogo y maestro en Estudios de la Cultura y la Comunicación por la Universidad Veracruzana, México. Su trabajo de investigación gira en torno al estudio de la música en resistencia, el son jarocho, el análisis del discurso, la identidad y las dinámicas comunicacionales y culturales en contextos de desigualdad y violencia.

Correo electrónico: [davidtorresgarcia@outlook.com](mailto:davidtorresgarcia@outlook.com)