

Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional

Ishtar Cardona, Christian Rinaudo

▶ **To cite this version:**

Ishtar Cardona, Christian Rinaudo. Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional. Desacatos: Revista de Antropologia Social, 2017, 53, pp.20-37. halshs-01447631

HAL Id: halshs-01447631
https://shs.hal.science/halshs-01447631

Submitted on 27 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional

ISHTAR CARDONA Y CHRISTIAN RINAUDO

El son jarocho, género musical originario de Veracruz, México, durante el siglo XX se ha considerado uno de los componentes originales de la herencia cultural mexicana. A mediados de siglo, el género se alejó de sus formas históricas para favorecer un formato más comercial. El Movimiento Jaranero —llamado así por el uso central de la jarana, una pequeña guitarra de origen barroco— intentó recuperar las bases de la tradición frente a la lógica estilizada con fines comerciales, en práctica desde la década de 1940, para reivindicar las raíces no europeas de esta música "blanqueada". En los últimos 20 años han surgido proyectos de colaboración entre las nuevas generaciones de músicos jarochos y el movimiento chicano en Estados Unidos. El encuentro con las raíces africanas del género constituye un proceso de circulación cultural y de resignificación.

PALABRAS CLAVE: son jarocho, fandango, Veracruz, herencia africana, Los Ángeles, circulación de prácticas culturales

Son Jarocho in-between Mexico and United States: Definition "Afro" of a Transnational Practice

Son Jarocho, a musical genre from Veracruz, Mexico, has been nationally regarded during the 20th century as one of the original components of the Mexican cultural heritage. The recent popularizers of *Son Jarocho* have drifted away from the historic styles in favor of new forms that may be more commercial. The Jaranero Movement —named so after the central use of the *jarana*, a small guitar of Spanish origin—, attempted to recover the tradition of *Son Jarocho* musical style, since it has been exploited for commercial goals since the 1940s. It also tries to recover the roots of the genre, "whitened" or lost to European influences. In the last 20 years the new generation of Veracruz musicians and the Chicano movement in the United States have multiplied their collaborative efforts to recover an authentic version of *Son Jarocho*. In this process, the encounter with the African roots have been occurring in a new way.

KEYWORDS: *Son Jarocho*, *fandango*, Veracruz, African heritage, Los Angeles, cultural practices' circulation

ISHTAR CARDONA
Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
ishtarcardona@yahoo.fr

CHRISTIAN RINAUDO
Université Côte d'Azur, Centre national de la recherche scientifique, Institut de recherche pour le développement, Unité de recherche Migrations et Société, Niza, Francia
rinaudo@unice.fr

Introducción: *It's Movement Time!*

In 1910 it was Mexican men, with Pancho Villa and Zapata,
Fighting for *Tierra, libertad y techo*
With *Adelitas* on the front lines with bullets across their *pecho*.
In the year 1946, it was the Mendez that fought against segregation in schools,
Cause before that, they treated us like fools
Pushing us out into Gangs, Wars and Drugs,
And then they get pissed off at us!
When we become Crips and Bloods,
Traviesos, zoot suiters, *pachucos*, *folkloristas*, punks, *bomberas*,
Jaraneras in the heat, *jaraneros* with a bomb ass beat,
Talking about what's really going on in the streets.
(Las Cafeteras, *It's Movement Time!*)

Esta canción, llamada *It's Movement Time!*, forma parte del disco *It's Time* de Las Cafeteras, grabado en 2012. Fundado en el este de Los Ángeles, el grupo está integrado por hijos de migrantes mexicanos, inspirados en el son jarocho tradicional originario del sur de Veracruz, cuyos "ritmos afromexicanos", zapateado y letras escritas en un *spanglish* característico de la juventud chicana "cuentan las aventuras de una comunidad en busca de amor y de justicia social".[1] *It's Movement Time!* reconstruye dos historias sobre la solidaridad entre las minorías oprimidas a ambos lados de la frontera: la de las luchas anticoloniales, revolucionarias, antiimperialistas y antirracistas, y la historia entre México y Estados Unidos desde el principio del siglo XIX.

En el contexto de lo que se denuncia como "leyes racistas" —en referencia a las leyes sobre la inmigración promulgadas en los estados de Arizona y Alabama—,

1 Disponible en línea: <http://lascafeteras.com>. Consultado el 4 de mayo de 2015. La letra de la canción puede consultarse al final de este artículo.

esta pequeña lección de historia tiene por objeto poner de manifiesto que las luchas pluricomunitarias contemporáneas a favor de la libertad y la justicia social —"*black and brown fighting together*"— no se inscriben sólo en el presente y tienen un pasado del cual es posible describir los principales episodios.

Esta idea de solidaridad entre comunidades, presente en los discursos de Las Cafeteras y otros músicos chicanos que se apropiaron del son jarocho y los fandangos de Veracruz como forma de expresión y movilización social, va de la mano con una definición de esta práctica en tanto que "*Afromexican urban folk*" (PuSh Blog, 12 de enero de 2015). Pone énfasis en la asociación del son jarocho con esta herencia africana en México y las comunidades de cimarrones de Veracruz, que se consideran en el discurso activista fuentes de rebelión y resistencia (Johnson, 2013).

Este encuentro de los músicos-activistas de Los Ángeles con la raíz africana del son jarocho plantea varias cuestiones: ¿cómo se estableció en Estados Unidos esta música de jaranas vinculada durante más de dos siglos a las festividades y celebraciones importantes de la vida de los habitantes del Sotavento veracruzano? ¿Cómo logró afianzarse durante estos últimos diez años como una herramienta que permitió renovar el activismo del movimiento chicano de la década de 1960? ¿Cómo pasó el movimiento chicano de la valorización de la herencia indígena, que denuncia la asimilación de los emigrantes mexicanos para expresar "el orgullo moreno" —*Brown pride*—,[2] a la puesta en relato de una herencia "afro" para organizar la lucha contra la hegemonía del "poder blanco"? ¿Será consustancial a este contexto de relocalización la insistencia sobre la raíz africana vinculada a la historia de la esclavitud? ¿O será un proceso también observable en México con el desarrollo del movimiento jaranero desde finales de la década mencionada?

El movimiento jaranero, con el objetivo de recuperar la tradición inscrita en su lugar de origen, pretendió luchar contra el proceso de blanqueamiento que la representación de la práctica musical sufrió en los años posrevolucionarios. Eso conduce a plantear otras preguntas: ¿cuál fue el impacto del intercambio entre los músicos del movimiento jaranero y los activistas chicanos en las redefiniciones de la práctica? ¿Qué formas de colaboración existen entre practicantes instalados en localidades distintas? ¿Cómo las circulaciones relativas a la práctica del son contribuyeron a configurar de nuevo su espacio social y político multilocalizado? Lejos de estar constituido por grupos de personas aisladas, los colectivos resultantes de los movimientos jaranero y chicano reúnen individuos que radican en comunidades rurales y urbanas altamente conectadas.

Las investigaciones dedicadas a la circulación de esta práctica musical han definido al son jarocho como "música de resistencia afromexicana" (Díaz-Sánchez y Hernández, 2013). El etnomusicólogo y productor del disco *It's Time* de Las Cafeteras, Alexandro Hernández, inscrito en la línea de estudios que buscan incluir la música mexicana en las investigaciones referentes a la diáspora africana en el Caribe (Díaz-Sánchez, 2010; González, 2009; Pérez Fernández, 2003), estudió el son jarocho entre México y Estados Unidos como "una tradición musical afromexicana originaria del sur de Veracruz" (Hernández, 2014). Su trabajo se encuentra en el marco de los *subaltern studies*, en específico, en el estudio de las prácticas de resistencia, como lo propone James C. Scott (1990) a partir del concepto de "texto escondido". Hernández analiza las "historias escondidas" del son como música de lucha durante la Colonia y la manera en que los practicantes imaginan estas resistencias por medio de su compromiso con movimientos sociales contemporáneos

2 *The Philosophy of Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán*. Disponible en línea: <http://www.nationalmecha.org/philosophy.html>. Consultado el 5 de mayo de 2015.

en Estados Unidos y México. El enfoque de los estudios subalternos, en términos de resistencia, está también en el centro de la tesis doctoral de Rafael Figueroa Hernández (2014), referente al son jarocho en Estados Unidos, y de otros estudios cuya característica es que están elaborados por investigadores que también son músicos y activistas.[3]

Estos análisis de las resistencias de grupos subalternos permiten definir momentos y exhumar huellas de estos "textos escondidos". La manera de hacer el relato siempre implica el riesgo de reconstruir, a partir de algunos fragmentos extraídos de la literatura oral o del infratexto de los archivos coloniales (Merle, 2004: 147), una continuidad cultural asociada a una práctica —el son jarocho— que la búsqueda de subalternidad lleva a definir, en este caso, como una forma diaspórica africana contrahegemónica. Más aún, a la manera de algunos relatos activistas, el riesgo de este tipo de enfoque es naturalizar la conciencia subalterna, definida fuera de contexto por un conjunto de características distintivas: insumisión, valentía de las "poblaciones de origen africano", capacidad para constituir espacios de resistencia, como los cabildos de negros y los palenques, los muelles del puerto de Veracruz y los centros culturales "independientes", el carnaval y el fandango jarocho. Pouchepadass destaca:

> [Si esta] representación dicotómica y perfectamente simplista de lo social es inoperante como herramienta de análisis, tiene sentido políticamente, expresando la relación de poder que constituye históricamente el subalterno como tal, es decir, la situación que enfrenta, en un contexto dado, la elite y los dominados: esta situación remite en efecto, desde el punto de vista de lo subalterno, a una relación antagónica entre "nosotros" y "ellos" (2000: 168).

En el presente texto, intentaremos entender cómo estos imaginarios de resistencia se usan en los contextos de implantación de esta práctica cultural, a partir de una oposición —el "mestizaje popular" *vs.* "la hegemonía de las elites", el combate común "black and brown" *vs.* la "supremacía blanca"— para construir un tipo de continuidades y discontinuidades, con base en un tipo de relato de los orígenes. No se trata de una práctica "afromexicana" transnacional y de su inscripción en las redes de una "globalización subalterna" (Figueroa, 2014), sino de las modalidades según las cuales esta inscripción contribuye a producir y legitimar esta definición de la práctica como "afromexicana".[4] Primero se analizarán los procesos de "blanqueamiento" y "desblanqueamiento" del son jarocho ocurridos en México en el marco del nacionalismo cultural y de la aparición del movimiento jaranero. A continuación, haremos hincapié en la circulación de la práctica entre México y Estados Unidos, y en los efectos de su definición. Por último, se examinarán las lógicas sociales y políticas de valorización de la herencia africana asociada a la práctica del son jarocho y de los fandangos en el marco del movimiento chicano contemporáneo.

Este análisis, concentrado en la definición "afro" del son jarocho, se sustenta en una investigación que combina estudios de caso de varios lugares de implantación de estas prácticas —en particular, Veracruz, Ciudad de México, Los Ángeles— entre 2011 y 2015, y un acercamiento a los itinerarios y circuitos de los actores que contribuyeron a su puesta en circulación y su anclaje en nuevos contextos. En este marco, se realizaron entrevistas con músicos, promotores y gestores culturales, así como un trabajo de campo específico acerca de la organización de encuentros de jaraneros y otro tipo de eventos en México, Estados Unidos

3 Para definirse, Hernández usa la expresión *scholar-activist-musician* (2014: 9).

4 Para una descripción más completa de este planteamiento, véase la presentación de este número de *Desacatos*.



Christian Rinaudo ▸ Fandango de lucha. Mural en el Centro Cultural Eastside Café, Los Ángeles, California, 2014.

y Europa, en los que se diseña el nuevo mapa del son y se conforma el campo social transnacional de la comunidad sonera.

Del blanqueamiento al desblanqueamiento

El estereotipo de lo jarocho que hasta la fecha opera en el imaginario nacional mexicano se asienta sobre una especie de tarjeta postal dibujada con un fondo festivo, de música y baile, en la que los participantes lucen trajes "típicos", blancos y ornamentados con detalles heredados del mundo hispano. Esta representación de los jarochos, como tantas otras en el panorama de la identidad nacionalista mexicana, procede de un largo periplo de conformación del discurso de lo mexicano, en el cual jugó un papel fundamental el régimen posrevolucionario emanado del movimiento armado que comenzó en 1910 y se consolidó hacia los años de 1920.

La circulación del estereotipo jarocho entre lo blanco, lo indio y lo negro ha sido tratada por autores como Ricardo Pérez Montfort (2007), quien analiza el cúmulo de rasgos, gestos y conductas que entre los siglos XIX y XX nutrirán la imagen de los habitantes mestizos de la costa atlántica de México. Entre los elementos que señala, en la conformación del jarocho por medio de la mirada de los viajeros y cronistas decimonónicos, se encuentra el carácter "bullanguero y desparpajado" que parece encontrar su origen más en lo negro que en lo indio, mezcla inicial de la denominación de lo jarocho. La proclividad a la fiesta, el sentido musical, la sensualidad y el carácter lenguaraz y malhablado pervivieron como marcaje constitutivo de estos personajes regionales, aun frente al embate de un cierto proceso de blanqueamiento del estereotipo, en el cual los sujetos dejan de ser esos mestizos afroindios de las crónicas de viajes del siglo XIX para transformarse, hacia los años treinta y cuarenta del siglo XX, en

mestizos blancos, elegantes, que pierden su connotación desarrapada para teatralizarse estéticamente en películas y ballets folclóricos. En este proceso, la impronta india fue desdibujándose: su carácter silencioso y soterrado no encajaba con la figura bulliciosa de la "identidad popular veracruzana". Al mismo tiempo, el atuendo típico se ajustó más a una estilización de los trajes aristocráticos de las criollas de Tlacotalpan que a las vestimentas de las campesinas pobres. De la misma forma, la música fue entendida como una derivación de la música española hibridada con ritmos e interjecciones pertenecientes al mundo afro. Todo esto, analiza el autor, con la finalidad de generar un marco de reconocimiento de la identidad nacional sustentada en apropiaciones regionales, la cual conferiría al régimen político una base de legitimidad (Pérez Montfort, 2007: 202).

Si bien el ensalzamiento de lo blanco y la negación de lo indio es común en la gestión de los estereotipos regionales que integran la planta nacionalista cultural mexicana, es la continuidad de lo negro lo que otorga a la representación de lo jarocho su distintivo en el panorama del folclor mexicano, como el mismo autor señala. En este punto, resulta notable el rejuego de herencias que se acomodan frente a las necesidades discursivas de grupos con intereses de orden político y económico. Intereses contenidos en la legitimación de acciones de orden público y de mercado.

Este proceso de blanqueamiento se enfrentará años después a otro proceso, esta vez al de reapropiación del son jarocho por parte de un grupo que ha sido llamado "la generación de rescate del son": músicos, historiadores y antropólogos originarios o ligados a Veracruz que cuestionan la lógica estética nacionalista y folclórica y pretenden, en un primer momento, "rescatar la verdadera tradición". Hacia principios de la década de 1980, el grupo Mono Blanco[5] encabezaba un movimiento en el cual la visibilización de los viejos músicos y la reactivación del fandango como fiesta contenedora de las prácticas tradicionales constituían ejes de acción importantes.

A lo largo de las dos últimas décadas del siglo pasado, el "movimiento jaranero" reconfiguró en su propio entorno el discurso de base del son para establecer un catálogo de resistencia frente al folclor nacional: la música se ejecutaba de forma pausada y menos acelerada, al gusto del público urbano, el zapateado debía corresponder al código de la tarima campesina y no a la coreografía de los ballets profesionales, los trajes blancos dejaban su lugar a la ropa más informal, el fandango reafirmaba su temporalidad de fiesta popular y desechaba la medición de los sones de tres minutos, como si se tratara de canciones para radio o televisión. Al mismo tiempo, se establece un debate sobre los límites de la tradición y la capacidad que ésta tiene de adoptar o rechazar influencias externas, en particular si provienen de demandas ejercidas por "la comunidad". La comunidad como idea, como representación de los detentores de la tradición y depositarios legítimos del uso de la práctica tradicional, se coloca en el corazón de los debates del movimiento jaranero. Gilberto Gutiérrez, director de Mono Blanco, ha afirmado que no es posible hacer música jarocha sin estar en contacto permanente con el lugar de origen de la tradición y sin retribuir a la comunidad: "la tradición para mí es eso, que la comunidad acepta y hace […] porque la nuestra es música de raíz" (entrevista con Gilberto Gutiérrez, 7 de febrero de 2003).

Sin embargo, los debates sobre lo propio y lo ajeno a la tradición se van tornando cada vez más complejos y para la primera década de este siglo desbordan el marco de las referencias regionales. Se habla no sólo de los problemas de la práctica técnica de la música —afinaciones que varían de una

5 Fundado en la Ciudad de México en 1977. Sus primeros integrantes fueron Gilberto Gutiérrez, José Ángel Gutiérrez y Juan Pascoe.

zona a otra, estilos de zapateado—, sino también de las pertenencias identitarias que esgrimen quienes pretenden ejecutar el son. En un primer momento, las discusiones se centran en las influencias estilísticas que los músicos, sobre todo los más jóvenes, han recibido del medio urbano, *rock* y *ska*, pero también de géneros provenientes del estante de las llamadas músicas del mundo, que establecen un intercambio de códigos de ejecución con la música campesina jarocha. Por otra parte, la llegada de músicos y entusiastas del son provenientes del otro lado de la frontera norte, quienes se integran a los talleres que los grupos de son jarocho comienzan a ofrecer en California —que para finales de la década de 1990 se multiplicaron y extendieron a otras regiones de Estados Unidos—, pone sobre la mesa nuevos conflictos: el origen de quien ejerce la tradición no sólo se encuentra ligado al territorio, sino también a la memoria de las luchas asociadas a su raíz étnica.

El proceso de blanqueamiento al que fue sometido el son jarocho estructuró, como hemos visto, un estereotipo en el cual lo blanco primaba sobre lo demás. Si bien el movimiento jaranero trató de incorporar el discurso sobre la herencia indígena y campesina —baste recordar el rescate de sones más indios, como *Los enanos* y *La bruja tuxteca*—, el debate sobre la preeminencia de una raíz cultural sobre las otras no se desarrolló a fondo. En todo caso, la afirmación identitaria del movimiento jaranero se sustentó en un principio en la construcción de una oposición tradición-folclor, comunidad-Estado, que cuestionaba, por supuesto, la imagen de holanes blancos que ahogaba las otras herencias.

Con el lanzamiento en 1989 del programa nacional "Nuestra tercera raíz", cuyo objetivo era estudiar y valorar la presencia africana en México y reconocerla como la tercera raíz de la cultura mestiza, se armó un debate dentro del campo social de los soneros. Algunos músicos del movimiento jaranero conectados con el mundo académico se apropiaron de los temas del afromestizaje, de la inscripción del son jarocho dentro de lo que García de León (1992) llamó "el Caribe afroandaluz" y de la historia de esta herencia cultural en el Sotavento (Delgado, 2004), con el objetivo no de "ennegrecer" esta práctica, es decir, de su definición como "negra", sino de "desblanquear", de reincorporar su herencia africana, junto con la indígena y la española, en los proyectos musicales.

Desblanqueamiento *vs.* resistencia "afro"

No es sino hasta el encuentro de la comunidad de origen mexicano en Estados Unidos, los seguidores del son y músicos de la generación del rescate del son originado en Veracruz cuando se produce un reacomodo del sentido de la pertenencia étnica en el campo del son.

La comunidad chicana de California fue la primera en integrar el son jarocho a su registro de prácticas musicales en Estados Unidos. Desde las colaboraciones musicales con grupos como Los Lobos y los talleres que a mediados de la década de 1980 Gilberto Gutiérrez comenzó a ofrecer en la zona de la Bahía de San Francisco y en Los Ángeles —continuados después por jaraneros de otros grupos, como Chuchumbé, Los Cojolites, Son de Madera—, hasta los viajes que realizan músicos *amateurs* y grupos profesionales como Los Cenzontles, se generó un núcleo en expansión de *mexican-americans* que no buscaban una identidad de la cual apropiarse, sino el reflejo de una herencia susceptible de ser transformada y apropiada de una forma novedosa por parte de actores nuevos.[6]

En este punto se produce una inflexión en los discursos sobre la circulación de las herencias

6 Un registro de entrevistas con los músicos que participan en estos viajes de ida y vuelta en los años de 1990 entre Estados Unidos y Veracruz se puede encontrar en el documental *Fandango. Buscando al Mono Blanco*, de Ricardo Braojos (2006).

correspondientes al son jarocho contemporáneo. En el encuentro con grupos que reafirmaban una identidad heterogénea y exigían una reflexión sobre "los orígenes del origen", algunos jaraneros veracruzanos comenzaron a explorar las posibilidades que ofrece la identificación con la raíz afro, más visible en la hibridación cultural estadounidense que en el panorama nacionalista mexicano. Así, proyectos como El Afrojarocho de Patricio Hidalgo, nieto del legendario Arcadio Hidalgo y músico por derecho propio, encuentran un mayor y mejor espacio de desarrollo en Estados Unidos que en México. Desde su paso por grupos como Chuchumbé y Quemayama, Patricio Hidalgo integró congas en sus grabaciones, género que algunos cronistas veracruzanos han tratado de incluir en la planta tradicional de músicas de la región jarocha. En 2011, con la colaboración en la producción de Jacob Hernández y Gabriel Tenorio,[7] emprende la grabación de un álbum titulado *Afrojarocho. El regreso de la conga*. Este proyecto encuentra su financiamiento fundamental en aportaciones recibidas en una campaña de *crowdfunding*[8] lanzada desde Los Ángeles. Si bien Patricio ha asentado el proyecto del lado mexicano y se ha rodeado de músicos nacionales desde entonces, algunos de ellos bien conocidos en el medio tradicional del son, es innegable que el impulso inicial y el apoyo material, así como la aprobación para la realización del proyecto, se gestaron del otro lado de la *border*, facilitados por los contactos creados en sus idas y vueltas entre Minatitlán y Los Ángeles. Así es como, en sus encuentros con la comunidad chicana jaranera o *jarochicana*, algunos músicos veracruzanos han producido o reforzado un discurso en el que la herencia de origen africano emerge de forma más visible que las demás.

Por otro lado, algunos jóvenes jaraneros en Estados Unidos también han reivindicado la raíz negra por encima de otras raíces en el espectro del son. Esta identificación parece decantarse mucho más por el aspecto de resistencia asociado a las luchas de defensa de los derechos humanos y civiles frente a la esclavitud y la segregación. Así, las narrativas sobre los orígenes del son en cuanto a su triple raíz son mucho más contundentes en relación con una franca decantación por lo "afro". Tomemos lo dicho por Catalina Maria Johnson, locutora y escritora estadounidense, ligada a la promoción de músicas latinas y cercana a colectivos de son jarocho como Son del Viento, en Chicago:

> En Veracruz, el son jarocho nace hace casi 500 años en la fusión de melodías y ritmos africanos, indígenas y españoles. Surge el género a fines del siglo XVI en la misma época en la que en ese estado el africano Gaspar Yanga, supuestamente miembro de la familia real de Gabón, funda un pueblo independiente de esclavos huidos [...]. Hoy día el son jarocho más conocido a nivel internacional es *La Bamba*, que en su título da testimonio de su africanidad [...]. Los jóvenes jarochicanos, además, participan con su música en actividades de justicia social, fieles a la trayectoria del son jarocho que ya desde sus inicios en épocas de rebeliones de esclavos nació con cierto espíritu revolucionario. Por ejemplo, activistas de "Immokalee", quienes han sostenido largas luchas a favor de los derechos de los jornaleros en los campos del jitomate, frecuentemente van acompañados de músicos y jaraneros, y a éstas y otras manifestaciones han asistido los jarochicanos (Johnson, 2012).

Muchos colectivos chicanos articulan hoy un registro afirmativo y categórico en torno al discurso de resistencia asociado a los pueblos esclavos, la huella africana como una herencia directa del son.

---

7 Propietarios de Guadalupe Custom Strings, tienda y marca de instrumentos de cuerdas ubicada en Los Ángeles.

8 Disponible en línea: <https://www.kickstarter.com/projects/1110146892/el-afrojarocho-the-return-of-the-conga/description>. Consultado el 30 de julio de 2015.

Así, participan de otro tipo de crítica del proceso de blanqueamiento que, en lugar de inscribir la práctica del son de nuevo en el marco del mestizaje popular del Caribe afroandaluz, intenta definirla como herramienta de lucha social, de movilización colectiva y de resistencia contra la cultura "blanca".

Fandango sin fronteras y fronteras comunitarias

El encuentro entre los músicos jarochos de la nueva generación y la comunidad mexicano-americana se establece a principios de la década de 1980. California y su población de origen mexicano se convierten en la puerta de entrada de agrupaciones soneras que encuentran en la demanda de los colectivos chicanos una forma de profesionalizarse y ganar dinero con la trasmisión formal del son. En este contexto, el intercambio se establece por medio del reconocimiento en la búsqueda identitaria y de recomposición de la comunidad (Cardona, 2012: 276). Martha González, investigadora universitaria, activista y vocalista del grupo Quetzal, expresó en una reunión para la organización de las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan:

> El acercamiento de los músicos chicanos ha sido con respeto, sin pretender ser jarochos, sino para aprender y hacer intercambios, pues por el trabajo que han desarrollado [los jaraneros chicanos] con el son en su barrio pudieron unir a su comunidad y fue para nosotros una educación total.[9]

El establecimiento de las diferencias identitarias permitió a los grupos emergentes chicanos de son afirmar una construcción propia de estilos y discursos, y a partir de ahí, accionar en la escena de la música jarocha, no como un agregado idéntico al veracruzano, sino como un colectivo con vocación propia, sobre todo en lo referente a sus propias demandas sociales:

> Pero ahora no es para ver lo poco que de mi familia queda en México, sino para aprender, y dialogar con los múltiples movimientos que se llevaban a cabo y repican con lo que vivimos en East L.A. […]. La lírica, en *spanglish*, habla de identidad, del migrante en los EU, de la injusticia, la globalización, del diálogo transnacional entre Chican@s y Jarochos, de la mujer y la esperanza. La transculturalidad resuena más hoy que nunca, con las urgencias sociales presentes […]. Recientemente brindamos este *mix* a una comunidad en Little Tokyo (barrio japonés) en Los Ángeles. En esta misma tocada el grupo jarocho Son de Madera aceptó nuestra invitación y nos acompañó. A ambos ensambles se nos unieron músicos de tambores Taiko […]. Aunque todo por su parte era en sí distinto, a fin de cuentas sentimos un afán, llegamos a un significado común. Y en ese momento se sonorizó una comunidad (González, 2010).

En apariencia, en los últimos años se ha conformado un frente de acción común entre jarochos y chicanos, en el que el sentido se coloca en la defensa de la comunidad, de sus particularidades, lo que genera un catálogo de resistencia en común: el movimiento zapatista, la injusticia hacia los mexicanos en Estados Unidos, la voracidad del sistema de mercado, la corrupción del sistema político. Parece que asistimos a la emergencia de una conciencia subalterna contrahegemónica capaz de hacer economía de las diferencias identitarias entre sus actores y armonizar discursos nacionales-regionales-étnicos diversos.

Sin embargo, bajo la fachada armónica de un fandango que unifica más allá de las fronteras, laten las fragmentaciones en el interior de los colectivos, tanto en los grupos jarochos como en los chicanos.

---

9 Palabras de Martha González, vocalista del grupo Quetzal. Minuta de la reunión llevada a cabo el 13 de enero de 2003 en preparación de la Fiesta de la Candelaria de Tlacotalpan.



Christian Rinaudo ▸ Requintero en lucha. Mural en el Centro Cultural Eastside Café, Los Ángeles, California, 2014.

Como se señalaba páginas arriba, la disposición de los elementos étnicos en la estructura narrativa actual del son jarocho no corresponde a un modelo de fusión, sino a superposiciones que presentan un carácter estratégico. Es decir, como ha señalado Antonio García de León (2006: 115), se trata de la recomposición dinámica de una "cultura de fronteras" que obliga a los actores a encarar nuevas adaptaciones en contextos de fricción e interacción. Al hablar de fronteras, aludimos a la reproducción de dicotomías: lo nacional y lo transnacional, lo rural y lo urbano, la tradición y la modernidad, lo blanco y lo no blanco. Los actores del son jarocho contemporáneo, a ambos lados de la frontera, intentan trasponerla al mismo tiempo que afirman su permanencia. Presenciamos un escenario en el que el "ser jarocho" no se conforma con la mera adscripción a una práctica formal sostenida por un discurso tradicional unilineal, aunque se dibuje un campo de colaboración creativa entre actores con fines semejantes, una "comunidad de intención". En este campo colaborativo, el sentido de la práctica se reproduce de forma alternativa bajo esquemas nuevos: al contrario del primer impulso de los "rescatadores del son", la tradición ya no es el horizonte legitimante de la práctica, sino que se transforma con base en creación que puede ser velada tras la expresión de demandas sociales y económicas. En este sentido, los músicos jarochos se convierten también en actores políticos no constreñidos al papel de garantes de una tradición cultural: el jaranero se transforma en activista. Si la idea de comunidad se encontraba en el corazón del establecimiento de acuerdos entre los jaraneros veracruzanos y los músicos chicanos, es también la idea que organiza hoy la vinculación del sonero con el activismo para construir comunidad, o como advierte Martha González (2009), generar *community building* como una forma de ejercer poder

de cambio en el sistema actual. Esta vinculación se multiplica cuando se articula también con la figura de investigador-profesor universitario.

En entrevista, González explicó que su música está ligada de manera inseparable a su ser *artivista*, mezcla de artista y activista. Con su larga experiencia en el medio profesional de la música, manifiesta su admiración por figuras femeninas poderosas de la industria, como Beyoncé, pero también aclara que no busca ser ese tipo de figura en el medio. Prefiere escribir música con carga política, y no cree que ésta tenga un lugar en la industria musical convencional. Mediante su actividad universitaria, trata de unir los mundos supuestamente separados de la academia y la música para crear un espacio para compartir historias personales e identidades.[10]

La identidad —ya múltiple en sí— se reproduce a sí misma en un juego de espejos que se organiza de acuerdo con la agenda de demandas. La comunidad, sus límites y sus alcances, se manifiesta como el principio integrador o excluyente de sujetos y acciones que pretenden integrarse al núcleo jarochicano.

From Aztlán to Yanga: hacia un marco "afro" del activismo chicano y del son jarocho

El desarrollo del movimiento chicano en el suroeste de Estados Unidos, se ha caracterizado, en primer lugar, por la incorporación de la visión romántica de un Aztlán precolombino en términos de una herencia étnica. Después de la Segunda Guerra Mundial, un gran número de personas de ascendencia mexicana nacidas en Estados Unidos enfrentó la discriminación racial en el acceso a la educación, al empleo y al alojamiento, así como la carga de prejuicios operantes. Al igual que otros grupos racializados, estos ciudadanos tomaron conciencia de su estatus de grupo minoritario estigmatizado dentro de la sociedad estadounidense y se implicaron en una lucha para no dejarse definir de manera negativa por el grupo mayoritario.

En este contexto, las cuestiones culturales y políticas adquirieron cada vez más importancia, junto con acciones sindicales como las realizadas por la United Farm Workers en la década de 1960. Guiado por las luchas contra la pobreza, las brutalidades policiales y la guerra en Vietnam, el chicanismo, nacido a finales del decenio siguiente, intensificó los métodos de acción y construyó un discurso nacionalista centrado en el mito del retorno a Aztlán, es decir, a esta tierra, supuestamente situada en el suroeste del territorio actual de Estados Unidos, desde donde habrían salido las tribus migrantes aztecas antes de establecerse en Tenochtitlan, actual Ciudad de México (García M., 1997). Esta representación de Aztlán permitió al chicanismo construirse una patria mítica y concederse un derecho a la autodeterminación. Por ello, el Plan Espiritual de Aztlán, o sea, el manifiesto defendido por el nacionalismo chicano adoptado en 1969 en Denver, Colorado, anunciaba:

> Nosotros los Chicanos habitantes y civilizadores de la tierra norteña de Aztlán, de donde provinieron nuestros abuelos [...], declaramos el espíritu independiente de nuestra nación mestiza. Somos la Raza de Bronce con una cultura de bronce [...]. Somos una nación, somos una unión de pueblos libres, somos Aztlán.[11]

Con este movimiento, numerosos artistas chicanos exaltaron esta herencia precolombina al incorporar

10 Transcripción de la entrevista con Martha González en la estación de radio KSPC 88.7, Claremont, California, 30 de marzo de 2015. Disponible en línea: <http://kspc.org/an-interview-with-professor-martha-gonzalez/>. Consultado el 2 de agosto de 2015.

11 Explicación sobre el chicanismo, en la exhibición permanente de LA Plaza de Cultura y Artes, Los Ángeles, 2014.

representaciones aztecas en sus producciones de artes gráficas, música y danza. Como destaca Renée de la Torre:

> Las danzas aztecas se convirtieron en un emblema de identidad para los chicanos, tomando lugar fuera de los contextos religiosos, y sirviendo para reivindicaciones culturales y políticas. Las danzas les permitieron asumirse como indígenas, como la raza de bronce, con una visión mitologizada de su pasado y del origen del mexicano (2008: 66-67).

En los años siguientes, con la aparición de organizaciones políticas inscritas en el paisaje nacional estadunidense, como el Nacional Council of el Raza (NCLR), y la expansión de migrantes mexicanos por casi todo el territorio de ese país, el chicanismo centrado en la referencia a Aztlán empezó a perder sentido para las nuevas comunidades chicanas de Seattle, Chicago, Nueva York, Washington, D.C. y Boston, alejadas de la supuesta tierra ancestral de los aztecas.

Las décadas de 1980 y 1990 en Estados Unidos se caracterizaron por el desarrollo de productos *marketing* para los "latinos", que contribuyeron a que existiera esta categoría de consumidores en el mercado (Dávila, 2001) y a su participación en un proceso de mercantilización de la etnicidad, característico del desarrollo del neoliberalismo. En este contexto, las representaciones de la raíz indígena se convirtieron en un argumento de venta en los anuncios dirigidos a los "latinos" (Dávila, 2001) y los artistas chicanos tuvieron que crear un nuevo discurso de resistencia contra la hegemonía "angloamericana", como se observa en la transformación de la escena musical del este de Los Ángeles. Viesca (2004) la analizó y mostró cómo los músicos han contribuido a la aparición de formas novedosas de resistencia para luchar contra los efectos negativos de la nueva economía. En esa época, numerosas agrupaciones destacaban la herencia indígena. Por ejemplo, Ollin, grupo de punk *rock* de Boyle Heights, este de Los Ángeles, creado en 1994, cuyo nombre en náhuatl significa "movimiento"; Ozomatli, fundado en 1995, que interpreta fusión, su nombre también proviene del náhuatl y se refiere al símbolo astrológico del mono en el Calendario Azteca, al dios de la danza y del fuego;[12] Quinto Sol, nacido en 1994, que también toca fusión, su nombre se remite a la quinta etapa de la creación del universo según la cosmología azteca;[13] Quetzal, grupo de *rock* fundado en 1994, que retoma el nombre de su fundador, Quetzal Flores, y es un término náhuatl que designa a un pájaro considerado sagrado por las civilizaciones azteca y maya.[14] En una entrevista para *Kuauhtlahtoa, Journal of Native Resistance*, el líder del grupo Aztlán Underground —grupo de *hip hop* que nació en 1989, cuyo nombre hace referencia explícita al supuesto territorio original de los aztecas— declaraba respecto a este arraigamiento indígena:[15]

> En 1988, cuando primero volteamos hacia a los grupos nacionalistas negros como Public Enemy y BDP (Boogie Down Productions) en *hip hop*, nos dimos cuenta de que no había nada para nuestra gente, y tuvimos que abrazar la cultura dominante. En *Ways of the Iztac*[16] quisimos romper con esta idea de que éramos ilegales, afirmando nuestra identidad y raíz indígena (citado en Viesca, 2004: 729).

En la primera década de este siglo, con los intercambios entre chicanos y jarochos, y la aparición de

12 Disponible en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ozomatli>. Consultado el 15 de julio de 2015.

13 Disponible en línea: <https://www.facebook.com/pages/Quinto-Sol>. Consultado el 15 de julio de 2015.

14 Disponible en línea: <https://en.wikipedia.org/wiki/Quetzal_(band)>. Consultado el 15 de julio de 2015.

15 Disponible en línea: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aztlan_Underground>. Consultado el 15 de julio de 2015.

16 *Iztac* significa color blanco en náhuatl.



Juan Manuel Carrillo/Wikimedia Commons ▸ Mujer cósmica, Chicano Park, San Diego, California. Mural de Esteban Villa. 27 de octubre de 2011.

un nuevo discurso contrahegemónico arraigado en la historia de la esclavitud, el cimarronaje y las resistencias ordinarias en México, los usos del son jarocho y de los fandangos contribuyeron a forjar un nuevo escenario chicano tanto en el este de Los Ángeles como en otras grandes ciudades estadounidenses. En adelante, el activismo chicano de los músicos se pensará a partir de un marco "afro".[17]

Por ejemplo, el grupo Las Cafeteras, fundado en 2008 en el este de Los Ángeles, hace hincapié en la definición "afromexicana de su música",[18] y se presenta en clubes como el Afro Funke' de Santa Mónica. También Jarana Beat, fundado en 2007 en Nueva York, se identifica con el lema "sonidos del México afroamerindio"[19] y con un diseño que mezcla representaciones *kitsch* de México y artefactos que remiten a África en torno a una jarana. El grupo Jarochicanos, fundado en 2008 en Pilsen, "el barrio mexicano por excelencia de Chicago", se presenta en un artículo del *Wall Street International*, en el que aparentan tocar "la música de Gaspar Yanga" (Johnson, 2015).

Si bien el grupo Quetzal se fundó en 1994 con un nombre que hace referencia al mundo precolombino, el discurso de su fundador establece con claridad el vínculo entre su música y las luchas culturales de los esclavos africanos en las Américas:

> Tocamos en el marco de una conferencia académica en Kentucky sobre la influencia que tiene la cultura negra en las Américas […]. Uno de los profesores dijo que, tan maniaca y genocida como era la esclavitud, la cultura negra sobrevivió y prosperó. Ése es el son. Los esclavos tenían tambores; los españoles los eliminaron. Los esclavos dijeron, "chingue su madre. Entonces voy a zapatear fuerte", y se creó esta música maravillosa (Arellano, 2003).

Del mismo modo, César Castro, jaranero nacido en Veracruz y radicado en Los Ángeles desde principios del siglo xxi, fundador en 2011 del grupo

17 Según Goffman (1974), los marcos no son "esquemas mentales", sino operaciones que encuadran y organizan la configuración y el significado de las actividades. Permiten a los individuos percibir, definir y categorizar ocurrencias. Estas operaciones dan sentido a los acontecimientos, organizan la experiencia y guían la acción. En la sociología de la acción colectiva, los marcos han sido tratados como tipos de categorías, argumentos y relatos que dan a los protagonistas la posibilidad de diagnosticar, prever y justificar sus acciones (Benford y Snow, 2000; Cefaï, 2001).

18 Disponible en línea: <http://lascafeteras.com>. Consultado el 15 de julio de 2015. Héctor Flores, uno de los fundadores del grupo, cuenta: "cuando la gente dice ¿qué tocan?, [decimos] música afromexicana, no [decimos] son jarocho, decimos música afromexicana" (entrevista con Héctor Flores y Denise Carlos, Los Ángeles, 20 de julio de 2014).

19 Disponible en línea: <http://jaranabeat.com>. Consultado el 15 de julio de 2015.

Cambalache, analiza en estos términos la aparición del tema "afro" en la narración de los grupos del escenario chicano:

> —Al chicano le interesó muchísimo la historia de Yanga en Veracruz. El chicano, cuando mira al son jarocho, el fenómeno del fandango, mira a este aspecto de resistencia.
> —¿De resistencia de la esclavitud?
> —¡Eso! Eso fue así como "¡ah! Aquí me encaja más este tema", ¿no? Porque se siente aún más identificado, así que no quisiera tocar una música banal […], eso es algo que sí es muy atractivo (entrevista con César Castro, Los Ángeles, 16 de julio de 2014).

Así, lo que hace sentido desde el punto de vista de los músicos chicanos es que esta práctica musical permite, en el contexto actual, enfrentar mejor en el terreno político las pretensiones de la cultura "blanca" o "angloamericana", y se sitúa en una relación de "raza", blanco/no blanco. Como dice Marco Amador, fundador del grupo Chicano Son:

> Esperemos que sigan 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, porque es tan comunitario (entrevista con Marco Amador, Los Ángeles, 27 de julio de 2014).

Cuando Amador deplora que grupos de jóvenes músicos chicanos, como Las Cafeteras, se estén "perdiendo" al acudir con "*managers* blancos" que los explotan comercialmente, lo que prevalece es la inscripción política en esta relación de "raza":

> No hay suficiente conciencia todavía dentro de nuestra comunidad en entender que nuestros procesos culturales, históricos, no se deben vender así, se tienen que proteger, como los tradicionalistas en Veracruz, como ellos están protegiendo sus expresiones tradicionales, nosotros también tenemos que proteger la expresión tradicional. Eso no significa que tenemos que tocar como los jarochos, eso significa que nuestra expresión del barrio, de la comunidad, no se debe de vender a la corporación, a la tele, al *manager* blanco que no es de este barrio (entrevista con Marco Amador, Los Ángeles, 27 de julio de 2014).

En el contexto estadounidense, la polarización racial es una manera eficaz de construir un discurso de resistencia anticapitalista. Como destacaba el líder del grupo Aztlán Underground, no tener una herencia a partir de la cual expresarse es asimilarse a la cultura dominante, es *ways of the iztac*, es decir, ponerse del lado de los "blancos". Mientras la referencia a la Mesoamérica precolombina pierde su potencial contrahegemónico, la herencia africana aparece como una alternativa a partir de los intercambios y de las colaboraciones entre jarochos y chicanos. Reforzado por la eficacia del fandango como herramienta de movilización colectiva, este marco "afro" del activismo chicano consiste en movilizar elementos de la historia del lugar de origen de esta práctica para crear símbolos de resistencia contra la opresión.

Conclusión: "todos somos Ramona"

"*It's Time to Move Y'all, It's Movement Time!*": así termina la canción de Las Cafeteras. Comprometidos desde el este de Los Ángeles con un movimiento

social cuyo objetivo es denunciar las desigualdades económicas y raciales que mantienen a las minorías en posiciones desventajosas frente a las clases medias y superiores blancas (Zamora, 2011: 299), los integrantes de este grupo, al igual que otros activistas chicanos, ven en la práctica del son jarocho y en la organización de fandangos una herramienta de movilización colectiva especialmente conveniente. La participación en las marchas de 2006 para protestar contra la criminalización de los indocumentados —Ley HR 4437—; la organización de fandangos para defender los derechos de los inmigrantes en el contexto de la promulgación de la Ley de Arizona SB 1070 en 2010; la promoción desde 2008 del fandango fronterizo, que tiene lugar en el Parque de la Amistad entre Tijuana y San Diego, son actividades que asocian jarana y protesta social.

En este contexto de articulación del son jarocho contestatario con la lucha social a favor de los inmigrantes, el marco "afro" del activismo chicano aparece en la primera década del siglo XXI. Esto dio una nueva oportunidad al chicanismo, lo inscribió en la historia de la resistencia de los esclavos y descendientes de esclavos durante la época colonial (Hernández, 2014), y en la de la participación en la Revolución mexicana de los "*African-Mexicans*" junto con otros grupos sociales marginados (Malagamba, 1997: 65). También permitió construir alianzas en varias ocasiones con otras minorías "afrolatinas", como ocurre con las presentaciones que han reunido músico-activistas de son jarocho, bomba y plena puertorriqueña,[20] o con la organización de "diálogos de resistencia" en torno a las prácticas de fandango, capoeira y música afroperuana.[21]

Definidas según los casos como una práctica afrodescendiente, etnorregional, producto del mestizaje entre distintos universos culturales, o como una forma de expresión afromexicana, el son jarocho no puede entenderse sin tener en cuenta esta coincidencia entre las lógicas nacionales y transnacionales. Las dinámicas nacionales son omnipresentes, tanto del lado estadounidense —a causa de la articulación de esta práctica con la cuestión de los inmigrantes y las minorías étnicas— como del lado mexicano, con la presencia de los activistas en los movimientos sociales contra la corrupción, los fraudes electorales o las brutalidades policiales orquestadas por los gobiernos mexicanos.[22] Las lógicas transnacionales se desarrollaron desde finales de la década de 1990, con la creación de centros culturales conectados desde México y Estados Unidos a una red de "resistencia anticapitalista" (Sandoval, 2015), y gracias a la circulación de músicos en los lugares de relocalización del son jarocho (Cardona, 2006; Rinaudo, 2016).

En este contexto de coincidencia de lógicas nacionales y transnacionales, de inscripción en movimientos sociales y de circulación de estos músico-activistas, de resistencia a la dominación y de construcción de un marco que permite definir la práctica, la etiqueta "afro" —declinada de distintas maneras— se difundió a ambos lados de la frontera. En Estados Unidos, la fuerte polarización racial y las estrategias de alianza entre grupos minoritarios ante "la hegemonía blanca" llevaron a los músico-activistas chicanos a dejar atrás la referencia a Aztlán para apropiarse del son jarocho, definido como una práctica "afromexicana". En México, luego de los debates fomentados alrededor del programa nacional "Nuestra tercera

---

20 "African Cultural Legacy in Latin America: Mexico/Puerto Rico", California State University, Long Beach, 9 de marzo de 2013.

21 "Dialogs of Resistance and Healing, Fandango, Capueira, Afroperuvian", Fica Seattle de Cajón Project & Seattle Fandango Project, Union Cultural Center, 27 de octubre de 2012.

22 Para señalar unos ejemplos, véanse la participación del grupo Raíces en el conflicto de Oaxaca en 2006 (*La familia Raíces*, ManoVuelta Films, 2009) y el apoyo del Colectivo Altepee a las luchas por la liberación y autodeterminación en Veracruz y a lo largo de México, y su denuncia contra la ola de asesinatos de periodistas en Veracruz (*Ayer, hoy y mañana. Música tradicional de cuerdas*, ManoVuelta Films, 2013).

raíz" del mestizaje y del Festival Afrocaribeño en Veracruz (Rinaudo, 2012), la circulación de los músicos en busca de pago para vivir de su trabajo y la recepción de jaraneros extranjeros deseosos de formarse en la cuña de la práctica favoreció la apropiación de un discurso de resistencia centrado en la herencia africana. Redefinida en primer lugar como tradicional y campesina, en reacción a su folclorización, la música de jarana se convirtió, lejos de los espacios de contención del nacionalismo mexicano, en un "proyecto afrojarocho" —Patricio Hidalgo y su *Afrojarocho*—, en un "*Afro Mexican Beat*" —Las Cafeteras—.

It's Movement Time! (Las Cafeteras)

Your history books got it all wrong
So I come to you with this song.
In 1810 *con el gran grito de pasión*
Se levantaron con razón,
Black and brown fighting together, on a day I'll always remember.
En el 5 de mayo con el grito de gallo,
Black, white and brown bleeding together, on a day I'll always remember.
Cause really, it hasn't been that long,
So just in case Katt Williams has you guessin'
Let me kick y'all down with a little history lesson.
In the 19th Century, while the US promoted degradation, annihilation with its military and US Navy,
México was getting rid of the caste system, voted for its first indigenous president, even getting rid of legalized slavery.
The Underground Railroad also ran south,
Which led black folks to freedom,
With *México* right there, to receive them.
In 1910 it was Mexican men, with Pancho Villa and Zapata,
Fighting for *Tierra, libertad y techo*
With *Adelitas* on the front lines with bullets across their *pecho*.
In the year 1946, it was the Mendez that fought against segregation in schools,
Cause before that, they treated us like fools
Pushing us out into Gangs, Wars and Drugs,
And then they get pissed off at us!
When we become Crips and Bloods,
Traviesos, zoot suiters, *pachucos*, *folkloristas*, punks, *bomberas*,
Jaraneras in the heat, *jaraneros* with a bomb ass beat,
Talking about what's really going on in the streets.
In the 60's in the streets of Oakland California, Black Panthers organized for Answers
Young Lords in New York fought against wars […]
Brown Berets in LA learning how to fight, and doing what's right […].
And today, Arizona and Alabama they don't play,
Carving out Racist laws like it's make out of clay
I stand with Emmitt, Trayvon, Oscar, and Bell,
With my mentor, Mumia up in the cell,
Telling you I'd rather be blind that to stay quiet on a day where my people are hunt down like prey.
Cause my ability to breathe is directly connected to my ability to see,
That it's not about me, never was, never will be,
It's about 'we'
It's Time to Move Y'all,
It's Movement Time!

Bibliografía

Arellano, Gustavo, 2003, "Have Jarana, Will Travel", en *OC Weekly*, 27 de noviembre. Disponible en línea: <http://www.ocweekly.com/music/have-jarana-will-travel-6425430>. Consultado el 15 de julio de 2015.

Benford, Robert D. y Snow, David A., 2000, "Framing Process and Social Movements: An Overview and Assesment", en *Annual Review of Sociology*, vol. 26, pp. 611-639.

Cardona, Ishtar, 2006, "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", en Lourdes Arizpe (ed.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, Cámara de Diputados, LIX Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 393-417.

———, 2012, "De raíces y fronteras: sonoridades afroamericanas en Estados Unidos", en Yerko Castro Neira (ed.), *La migración y sus efectos en la cultura*, Conaculta, México.

Cefaï, Daniel, 2001, "Les cadres de l'action collective. Définitions y problèmes", en Daniel Cefaï y Danny Trom (eds.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans des arènes publiques*, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París (Raisons pratiques, núm. 12), pp. 51-97.

Dávila, Arlene, 2001, *Latinos Inc. The Marketing and Making of a People*, University of California Press, Berkeley.

Delgado Calderón, Alfredo, 2004, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Díaz-Sánchez, Micaela, 2010, *(In)Between Nation and Diaspora: Performing Indigenous and African Legacies in Chicana/o and Mexican Cultural Production*, tesis de doctorado, Stanford University, Ann Arbor.

Díaz-Sánchez, Micaela y Alexandro Hernández, 2013, "The *Son Jarocho* as Afro-Mexican Resistance Music", en *Journal of Pan African Studies*, vol. 6, núm. 1, pp. 187-209.

Figueroa Hernández, Rafael, 2014, *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades*, tesis de doctorado en historia y estudios regionales, Universidad Veracruzana, Xalapa.

Foley, Neil, 2014, *Mexicans in the Making of America*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

García de León, Antonio, 1992, "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.

———, 2006, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

García M., Ignacio, 1997, *Chicanismo: The Forging of a Militant Ethos Among Mexican Americans*, University of Arizona Press, Tucson.

Goffman, Erving, 1974, *Frame Analysis*, Harper & Row, Nueva York.

González, Martha, 2009, "*Zapateado* Afro-Chicana Fandango Style: Self-Reflective Moments in Zapateado", en Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero (eds.), *Dancing Across Borders:* Danzas y Bailes Mexicanos, University of Illinois Press, Urbana, pp. 359-378.

———, 2010, "¿Irás y no volverás? O 'estás que te vas y te vas, y te vas…'", en *Observatorio Cultural Veracruz*, 10 de julio. Disponible en línea: <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.mx/2010/07/iras-y-no-volveras-o-estas-que-te-vas-y.html>. Consultado el 30 de julio de 2015.

Hernández, Alexandro, 2014, *The* Son Jarocho *and* Fandango *amidst Struggle and Social Movements: Migratory Transformation and Reinterpretation of the Son Jarocho in La Nueva España, México, and the United States*, tesis de doctorado en etnomusicología, University of California Los Angeles, Los Ángeles.

Johnson, Catalina Maria, 2012, "¡Jarochicago! El nuevo son de 'la Ciudad de los Vientos'", en *Vívelo hoy*, 17 de febrero. Disponible en línea: <http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/8069486/%C2%A1jarochicago>. Consultado el 30 de julio de 2015.

———, 2015, "¡Fandango estilo Chicago! El son jarocho de la 'ciudad de los vientos'", en *Wall Street International*, 18 de marzo. Disponible en línea: <http://wsimag.com/es/espectaculos/13940-fandango-estilo-chicago>.

Johnson, Gaye Theresa, 2013, *Spaces of Conflict, Sounds of Solidarity: Music, Race, and Spatial Entitlement in Los Angeles*, University of California Press, Berkeley.

Malagamba Ansótegui, Amelia, 1997, "A Note on Chicano-Mexicano Cultural Capital: African American Icons an Symbols in Chicano Art", en *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, pp. 63-84.

Merle, Isabelle, 2004, "Les *Subaltern Studies*. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale", en *Genèses*, vol. 56, núm. 3, pp. 131-147.

Pérez Fernández, Rolando, 2003, "El son jarocho como expresión musical afromestiza", en S. Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin-America: Global Effects, Past and Present*, University of California Los Angeles, Los Ángeles, pp. 39-56.

Pérez Montfort, Ricardo, 2007, "El 'negro' y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX", en Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 175-210.

Pouchepadass, Jacques, 2000, "Les *Subaltern Studies* ou la critique postcoloniale de la modernité", en *L'Homme*, núm. 156, pp. 161-186.

PuSh Blog, 2015, "Las Cafeteras to Close Out Club PuSh in an Afro Mexican Urban Folk Party. A Curatorial Statement by Fiona Black", 12 de enero. Disponible en línea: <http://pushfestival.ca/las-cafeteras-to-close-out-club-push-in-an-afro-mexican-urban-folk-party/>. Consultado el 5 de mayo de 2015.

Rinaudo, Christian, 2012, *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
———, 2016, "*Son jarocho* entre Mexique, États-Unis y Europe. Acteurs, circuits y en jeux de la patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale", en *Autrepart*, núm. 80.
Sandoval Álvarez, Rafael (ed.), 2015, *Pensar desde la resistencia anticapitalista y la autonomía*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Cátedra Jorge Alonso), México.
Scott, James C., 1990, *Domination and The Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven.
Torre, Renée de la, 2008, "Tensiones entre el esencialismo azteca y el universalismo *New Age* a partir del estudio de las danzas 'concheroaztecas'", en *Trace*, vol. 54, pp. 61-76.
Viesca, Víctor Hugo, 2004, "The Battle of Los Angeles: The Cultural Politics of Chicana/o Music in the Greater Eastside", en *American Quarterly*, vol. 56, núm. 3: *Los Angeles and the Future of Urban Cultures*, pp. 719-739.
Zamora, Sylvia, 2011, "Framing Commonality in a Multiracial, Multiethnic Coalition", en Edward Eric Telles, Mark Q. Sawyer y Gaspar Rivera-Salgado (eds.), *Just Neighbors? Research on African American and Latino Relations in the United States*, Nueva York, Russell Sage Foundation, pp. 299-322.

Páginas de internet

Jarana Beat. Disponible en línea: <http://jaranabeat.com>. Consultado el 15 de julio de 2015.
Las Cafeteras. <http://lascafeteras.com>. Consultado el 4 de mayo de 2015.
Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán, 1999, "The Philosophy of MEChA". Disponible en línea: <http://www.nationalmecha.org/philosophy.html>. Consultado el 5 de mayo de 2015.
Quinto Sol. Disponible en línea: <https://www.facebook.com/Quinto-Sol-118623300032/>. Consultado el 15 de julio de 2015.
Tenorio, Gabriel, 2011, "El AfroJarocho: The Return of the Conga", campaña de crowdfunding en Kickstarter. Disponible en línea: <https://www.kickstarter.com/projects/1110146892/el-afrojarocho-the-return-of-the-conga/description>. Consultado el 30 de julio de 2015.
Wikipedia, "Ozomatli". Disponible en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ozomatli>. Consultado el 15 de julio de 2015.
———, "Quetzal (band)". Disponible en línea: <https://en.wikipedia.org/wiki/Quetzal_(band)>. Consultado el 15 de julio de 2015.
———, "Aztlan Underground". Disponible en línea: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aztlan_Underground>. Consultado el 15 de julio de 2015.

Filmografía

Braojos, Ricardo (dir.), 2006, *Fandango. Buscando al Mono Blanco*, Los Cenzontles, México.
Son Altepee y ManoVuelta Films, 2013, *Ayer, hoy y mañana. Música tradicional de cuerdas*, ManoVuelta Films, México.
ManoVuelta Films, 2009, *La familia Raíces*, ManoVuelta Films, Oaxaca.

Discografía

Patricio Hidalgo, *El regreso de la conga*, Cosmica Records, 2012.

Entrevistas

Marco Amador, Los Ángeles, 27 de julio de 2014.
César Castro, Los Ángeles, 16 de julio de 2014.
Héctor Flores, y Denise Carlos, Los Ángeles, 20 de julio de 2014. Disponible en línea: <http://lascafeteras.com>. Consultado el 15 de julio de 2015.
Martha González, KSPC 88.7, Claremont, California, 30 de marzo de 2015. Disponible en línea: <http://kspc.org/an-interview-with-professor-martha-gonzalez/>. Consultado el 2 de agosto de 2015.
Gilberto Gutiérrez, Veracruz, 7 de febrero de 2003.