



ARTIVISTAS CHICAN@S

Música, comunidad y tácticas transfronterizas
en el este de Los Ángeles

MARTHA GONZÁLEZ



Artivistas Chican@s

Música, comunidad y tácticas transfronterizas
en el este de Los Ángeles

Martha González



Artistas Chican@s: Música, Comunidad y Tácticas Transfronterizas en el Este de Los Ángeles

Título original: CHICAN@ ARTIVISTAS. Music, Community, and Transborder Tactics in East Los Angeles

© 2020 by UT Austin Press

Primera edición en inglés 2020

Autora Martha González

Primera edición en español marzo 2023

Interpec, A.C.

Ciudad de México.

Obra publicada bajo la licencia CC BY-NC-ND 4.0. Se autoriza compartir (copiar y redistribuir) el material en cualquier medio o formato bajo los siguientes términos:

Debe otorgar el crédito correspondiente al autor, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se realizaron cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de ninguna manera que sugiera que el licenciante lo respalda a usted o su uso. No puede utilizar el material con fines comerciales, ni se puede remezclar, transformar o construir sobre el material, además, no se puede distribuir el material modificado.

Imagen de cubierta Omar Ramírez

Diseño de cubierta e interiores: Paco Velázquez

Interpec, A.C.

Director ejecutivo: Juan de Dios Escalante Rodríguez

Jefe de producción: Daniel Ávila Martínez

Responsable de edición: Francisco Tapia Velázquez

Vinculación y comunicación: Bárbara Asela Flores Iturbe

Este libro está dedicado a tod@s los *artistas chican@s* de *Eastlos*, especialmente a mi compañero, Quetzal Flores. Aunque este libro lleva mi nombre, fue un esfuerzo colaborativo. Junt@s luchamos, prosperamos y teorizamos estos momentos, junt@s y junto a nuestra comunidad.

Artivistas Chican@s

Música, comunidad y tácticas transfronterizas
en el este de Los Ángeles

Martha González

2024

Contenido

Prólogo.....	9
Martha González, Artivista.....	15
Presentación	19
Introducción.....	23
CAPÍTULO 1. Música Malentendida.....	37
CAPÍTULO 2. Resistencia a los sistemas del mercado de capital y la división mente/cuerpo	59
CAPÍTULO 3. El <i>popular resource center</i> y centro regeneración en <i>highland park</i>	75
CAPÍTULO 4. El Big frente zapatista. Usando el arte como herramienta para el diálogo crítico	87
CAPÍTULO 5. Fandango jarocho como herramienta decolonial.....	131
CAPÍTULO 6. Los guardianes de la convivencia	167
CONCLUSIONES.	
Imaginario El grammy y la estudiante de posgrado	197

Prólogo

Mi amistad con Martha González ha sido un constante en nuestras vidas desde que éramos muy jóvenes, en pleno auge de la música, de la búsqueda, de encuentros y desencuentros. La primera vez nos cruzamos en el Encuentro del Movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el 27 de julio de 1996, en los Caracoles, Chiapas; ahí supimos uno del otro pero no tuvimos contacto directo.

Luego coincidimos en el John Anson Ford Teatro, en el 2002, donde finalmente hablamos. Era la primera vez que Son de madera visitaba Los Ángeles, California para dar un concierto en un espacio importante, alternando con bandas argelinas; recuerdo muy bien cuando llegamos al teatro con nuestras jaranas y guitarra de son en sus estuches ligeros, llevábamos mochilas pequeñas que nos permitían movernos como peces en el agua. Contrario a nosotros, vi llegar a la Banda *Quetzal* con carritos rodantes llenos de amplificadores y muchos instrumentos. Alguien de la organización me había advertido del interés que aquel grupo tenía en convivir con nosotros. Resulta que años atrás habían tratado de conocernos en Veracruz, cuando fueron invitados al Festival Caribeño, en ese entonces dejaron un mensaje en mi puerta del Patio Muñoz, mi vecina me dijo que quien lo dejó era un joven alto y flaco que me estaba buscando; en su manuscrito sólo alcancé a leer *Quetzal*, pero en mi mente lo relacioné con algún ballet folclórico porque para mí ese nombre tendría más relación con alguna ‘estampa de México’ que con una banda de rock digna de conocer.

Nosotros, quienes cultivábamos el son jarocho campesino también éramos seres extraños ante los estereotipos de lo ‘jarocho’ que durante décadas difundían el cine, la radio y la televisión mexicanas, incluso hacia el extranjero. Pero en esa ocasión, en Los Ángeles, al escuchar el nombre de la Banda *Quetzal* supe que se contraponía a los estereotipos, que era una banda que tocaba rock chicano que había adoptado el nombre de una maravillosa ave.

Cuando terminamos la prueba de sonido, Quetzal primero y después Martha, me alcanzaron antes de entrar al camerino para decirme que eran ellos quienes habían dejado el recado en la puerta de mi taller cuando visitaron Xalapa. De inmediato hicimos click... Mientras Rocío Marrón conectaba su violín electroacústico y sucedían demasiadas cosas interesantes al mismo tiempo.

Quetzal y yo abrimos en cinco minutos una plática que se adivinaba interminable, Martha caminaba hacia el escenario para hacer otra prueba de sonido y yo sabía que era mucho lo que necesitábamos intercambiar: para mi sorpresa ellos buscaban al son jarocho. Nunca había conocido rockeros mexicanos interesados en la música tradicional. Ahí mismo me contagiaron y ahora yo estaba interesado en conocerlos, regresé del camerino para ver su prueba de sonido: sonaba “Jarocho elegua” en la que pude identificar la forma ternaria, los familiares acordes del son jarocho, la forma de cantar de Martha y su hermano Gabriel... wow, la bataca de Kiko, el bajo de Dante y las percusiones brasileñas de Edson, la jarana combinada con una guitarra eléctrica que tocaba Quetzal y Ray Sandoval me sorprendía cómo abordaban el rock con los instrumentos tradicionales: chékere, pandero brasileño y la tarima del zapateado jarocho.

Ya en el concierto, los grupos de son jarocho tocamos nuestro set al público conformado mayormente por argelinos de origen mexicano quienes corearon “Jarocho Elegua”, luego la banda *Quetzal* se emocionaba con mis solos y gritaba cuando “El Godo”, Alfredo Herrera bailaba sobre la tarima y tocaba la quijada de caballo. La puesta en escena fue una suma nueva de rock y son jarocho, nueva para nosotros y para el público.

Con el tiempo, la afinidad con Martha y Quetzal creció porque sentíamos mucho en común con los movimientos sociales revolucionarios, musicales: esa fue otra conexión que nos llevaba siempre a pláticas interminables cuando coincidimos o cuando nos visitábamos. Recuerdo cuando los invité a Veracruz a presenciar un fandango en Tlacotalpan, en la casa de la bailadora y maestra Doña Elena. Dicho por ellos mismos, ver un fandango les hizo dar un giro que les cambió su manera de ver la música y el baile, la comunidad.

Quetzal y Son de madera alternamos en muchos festivales por medio de Bill Smith, nuestro *booking* y su agencia *Eyefortalent*. En el escenario, muchas veces, la dinámica era que Martha bailaba o cantaba sones con nosotros y algunos miembros de Son de Madera tocábamos en sus canciones y terminábamos tocando juntos sones como La Bamba.

Martha cantó en *Caribe mar* sincopado, uno de nuestros discos más importantes. Recuerdo bien cómo fue, Rubí Oseguera, bailadora durante algunos años de *Son de Madera*, me dijo un día: “*La Bruja* es un son muy bonito musicalmente”, ella sentía que podía desarrollar el baile por medio de las manos con el reboso, sobre un compás valseado; coincidimos en la idea, sólo que la letra no nos convencía. A raíz de ese comentario recordé un verso que hicimos Martha y yo:

En cada pico portaban
papelitos de un amor,
las palabras de esperanza
que al tiempo pierden calor.
Calor que me da tu nido
entre nubes y suspiros
y llegas cuando te admiro
con palabras, como un río.

Teniendo ese verso como referencia, yo cambié el estribillo que tradicionalmente se canta, el orden de algunas palabras que antes hablaban de una bruja malvada que le chupaba el ombligo a los niños. Ahora la letra narra el encuentro de un amor sublime con magia de brujería, dice:

Me agarra la bruja
Me lleva a su alcoba
Me abraza, me besa
Me chupa, me soba.
Me agarra, me embruja

me lleva a su casa
me vuelve maceta
de una calabaza.
Me agarra la bruja
me lleva al cuartel
me envuelve en sus brazos
de carabanchel.
Ay, dígame y dígame
ay, dígame usted
¿qué rosas bonitas
ha besado usted?
Ninguna, ninguna,
ninguna, no sé
ando en pretensiones
de besarla a usted.

Cuando Martha me pidió escribir de nuestra relación me emocioné mucho de hacer pública nuestra historia de amor y amistad, de crecimiento en todos los sentidos, porque también es cierto que ya pasaron muchos años de reinventarnos, de vernos alrededor de nuestros hijos, de nuestras familias y amigos. Para mí, es dejar un bosquejo de nuestras historias que se parecen tanto: mi padre también fue un cantante y compositor amateur quien nunca consideró ninguna de sus virtudes, lo hacía por gusto. Los momentos más felices de mi papá eran la bohemia con una guitarra tocando boleros y sonos jarochos. Cuando me introduje en los escritos de Martha y leí su relación con su padre, me hizo estremecer al punto del llanto, pero me contuve y suspiré diciéndome a mí mismo: eso ya pasó, ahora estamos felices de leer y aprender de nuestra niñez para tener en el presente vidas más sanas. Lo susurré como si estuviéramos hablando todos de ese sentimiento que da el encontrar la paz interior.

Leer a Martha me hace parte de su lucha, de sus ideales, de su fuerza creativa como artistas, y es una forma de sanar por dentro, de perdonar, de

ser conscientes del engranaje y continuidad de identidad cultural, que no es racial ni territorial, es más bien un aprendizaje sobre nuestra humanidad, nuestra sensibilidad, la posibilidad de no repetir la opresión hacia ningún ser humano.

Gracias Martha González por todos estos años de amistad, de música, de risa, de nostalgia, de tristeza y de la felicidad al saber que conocernos perdurará por siempre.

Ramón Gutiérrez Hernández

Martha González, Artivista

La primera vez que oí la palabra *chicano* fue en Tlacotalpan, Veracruz, como a mis diez años, a razón de que llegaron unos “chicanos” que tenían familia en la ciudad. También oí que les llamaran “pochos”. Todo aquello no tuvo mayor significado para mí; nos acostumbramos a ver a aquellos muchachos, casi siempre con sus familiares y algunos pocos amigos, hasta que un día desaparecieron.

Viviendo en la ciudad de México, justo antes de fundar el Grupo Mono Blanco en el 1977, compañeros de trabajos hacían referencias a *gabachos* y *chicanos*. Me quedó claro de que los chicanos eran los mexicoamericanos, sin poder saber qué tanto significaba el término.

Nunca imaginé que el destino me llevaría a conocerlos de cerca y hasta convivir con ellos. Por razones profesionales interactué con chicanos en Los Ángeles, la zona de la Bahía: San Francisco, Oakland, Richmond y San José, principalmente; Phoenix, San Antonio, Chicago y New York.

No obstante diferencias entre las distintas comunidades, en todos ellos encontré algo en común; la conciencia de ser una cultura en resistencia. Vivían una lucha, que por generaciones se ha llevado, para ganar respeto y derechos en un país que suele ser anti-inmigrante y antimexicano.

Vi que la lucha del pueblo chicano tenía notable fortaleza en el arte: la literatura, las artes gráficas (con especial énfasis en los murales), en el *performance*, la música y el cine. Además del uso de símbolos religiosos, (La Guadalupana), y heroes de la Revolución (Emiliano Zapata), y personajes del arte (Diego Rivera y Frida Kahlo), usaban símbolos y misticismo de las culturas indígenas, aquellas que habitaban las mismas tierras antes de la llegada y dominio de los europeos.

Aquí entra Martha González, *artivista* y *chicana* de primera generación. Es hija de migrantes mexicanos, su padre era oriundo de Guadalajara, Jalisco, y la madre era de Tijuana. Esta mezcla, de alguna manera, delinea a su familia: el Guadalajara del mariachi y la Tijuana de la “border culture” —la

cultura de la frontera. Martha nació en Los Angeles. La suya era una familia con padres migrantes e hijos chicanos. Era una familia de músicos y cantantes subyugada ante los sueños de su padre de “hacerla” como un cantante de época, su adicción al alcohol y su desaparición del núcleo familiar.

La lucha fue parte de la vida cotidiana, en las buenas y en las malas. Martha González desarrolló una conciencia social, una conciencia del otro, a temprana edad. A la vez, desarrollaba su talento en el canto y en la ejecución musical.

Más de una generación le antecedió en el *artivismo*. A diferencia de las anteriores, la generación de ellos, de Martha, su compañero Quetzal y todos los miembros de los colectivos y demás organizaciones que coincidían en las acciones de lucha, dos sucesos impactaron sus vidas: el “movimiento jaranero”, que dio inicio a fines de los setenta del siglo XX y la irrupción del Ejército Zapatista el 1° de enero de 1994.

Estos sucesos, uno musical y el otro armado, le dieron nuevas armas al movimiento chicano para continuar la lucha: *Zapata vive, la lucha sigue*.

Los dos movimientos mexicanos eran posibles gracias a que se sustentaban en una base social y comunitaria.

Este libro empieza con una narración autobiográfica de agradable lectura, que nos ubica en el entorno social de su familia, que podría ser cualquier familia con padres migrantes e hijos chicanos. Nos deja sentir cómo los hijos se van integrando a la vida de un pueblo mexicano, que tiene dos países, rodeado por una sociedad dominante que ignora y desdeña la riqueza de sus raíces.

Cuando estos chicanos se encuentran y entablan amistades profundas sienten que son mexicanos nacidos en tierras que durante la época virreinal era México. Cargan un bagaje cultural fuerte que inculca valores familiares mexicanos, mismos que les pertenecen y que culturalmente conservan.

En lo particular los veo como mexicanos de otros estados más al norte del norte de México.

El texto, de manera sutil, se va convirtiendo en un estudio analítico sobre diferentes aristas del complejo mosaico que representan los chicanos

y su biculturalidad. Nos lleva de la mano por los caminos que han andado entre zapatistas y jarochos, visitando pueblos, conociendo personajes y viviendo los movimietos desde adentro, hasta pasar a ser parte de ellos. A partir de entonces; de muchas maneras, ellos han colaborado en el sostenimiento y desarrollo de los movimientos; siempre respetuosos de los usos y las costumbres comunitarias.

Para un jarocho (lo será para los no jarochos también), resulta por demás interesante conocer los análisis de lo que acontece en los movimientos: su origen e impacto social. La mirada y entendimiento de Martha, nos muestra el camino para entender dos fenomenos de los que somos parte y que nos llevaron a repensar nuestras vidas.

Además, Martha González, pasa a formar parte de la sociedad chicana que ha estudiado y que se dedica a la academia. Mirarse a sí mismo, estudiarse a si mismo, como parte de una sociedad en desarrollo, viniendo de un pueblo migrante que dejó un espacio geográfico para integrarse a otro. Qué mejor que estudiarnos a nosotros mismos. Siempre será buena la mirada que de nosotros hacen los de fuera, pero será mejor la mirada estudiosa, sobre nosotros, por uno de nosotros mismos. Así se puede llegar a otro estado de profundidad.

Gilberto Gutiérrez Silva

Presentación

Gustavo López Ángel¹

Las etnografías densas, esa profundidad en la construcción de sentido de las acciones, son exactamente lo que la autora nos regala, es parte de un complejo ejercicio autobiográfico y al mismo tiempo un recuento histórico y etnográfico de los procesos culturales gestados en un primer momento en comunidades chicanas de California. Más adelante de su recorrido histórico nos llevará por la ciudad de México, comunidades zapatistas de Chiapas, concluyendo el periplo en Seattle, Washington. La música es el hilo conductor de una trama autobiográfica que llevará al lector por distintos espacios sociales, algunos de corte transnacional. A lo largo de cada capítulo, la autora problematizará desde una perspectiva teórica descentrada, el papel de ella en la música, como resultado de una praxis militante. Ello da como resultado un amplio recorrido por propuestas teóricas que buscan dar cuenta de como se ha gestado y opera una arquitectura ideológica dominante. En sentido se desarrolla una constante agenda por parte de diversos actores sociales. Donde el surgimiento del Ejército Zapatista en 1994 será de vital importancia para la construcción de un proyecto político y cultural que rebasará las fronteras de México y Estados Unidos. Se construyen puentes entre el movimiento chicano en California y los zapatistas. La dimensión cultural es parte importante de la conexión entre ambos espacios sociales transnacionales. Una perspectiva crítica surge en medio de la producción estética; la cual no sería posible sin esas constantes interacciones.

El ingreso a la academia fue un hito en la biografía de la autora, por una parte, tenía dudas de la fortaleza de su capital cultural musical como pieza importante para ingresar a una institución educativa como la Universidad

¹ Profesor investigador tiempo completo, asociado C. Licenciatura de sociología, Facultad de ciencias políticas y sociales, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

de Los Ángeles; pero por otra intuía que los cánones tradicionales del medio académico serían un filtro o muro de clase y etnia. Por fortuna la influencia musical de su familia tuvo un impacto positivo en su ingreso. Iniciando una interesante correlación entre formación académica y conciencia de clase, permitiendo su empoderamiento.

Una figura académica, será de vital importancia en sus primeros años de formación en la UCLA: *Blacking*, quien después de una formación académica clásica en la música, se sumerge durante dos años en el reconocimiento de la otredad al vivir con los Venda en Sudáfrica. Su relación de *Blacknig* con la música popular fue un parteaguas, dando como resultado un “reforzamiento selectivo”. Esa experiencia con los Venda le lleva a reflexionar sobre las asociaciones entre personas como detonadores de las habilidades musicales. Eso tendrá una enorme importancia en su autorreconocimiento, y el papel del cuerpo. Punto clave para comprender más adelante el papel del fandango con el zapateado. La relación entre música y corporeidad.

Los diversos momentos de su biografía son espacios de reconstrucción y reflexión, un profundo ejercicio ontológico. El viaje a las comunidades zapatistas con su paso por las ciudades de México y Netza, es parte de ese constante andar. En la estancia en Chiapas se refuerza el tema de las diferencias culturales y sociales. El intento colonial de imponer los símbolos a unas mujeres de una comunidad zapatista, abre un proceso de reflexión sobre el carácter horizontal entre artistas y comunidad.

Ella se asume como “artista” ese juego de palabras que conjuga la condición de activista y artista. En ese momento, de la construcción de espacios recreadores de la cultura popular como el *café Troy* en las afueras de *Little Tokyo*. Al cual le antecedió el *Self Help Graphics and Art* en la década de los setenta del siglo pasada. Sin embargo, la gentrificación del espacio tiene entre sus primeras consecuencias, la salida de la población precaria y la llegada de sectores más privilegiados en su reemplazo. La ciudad de Los Ángeles, California no es la excepción a la regla. En ese sentido, no eran nada extraordinario los procesos de gentrificación que afectaron a esos espacios culturales de resistencia en Los Ángeles.

La autora nos lleva al proceso de reflexión sobre el contexto histórico que genera a los grupos subalternos en Estados Unidos: la esclavitud. Problematizando la diversidad y la otredad en la sociedad receptora. Bakare-Yusuf, una teórica nigeriana que aborda el cuerpo negro y su apropiación material, pero que sin embargo se le opone una agenda. Lo que llama la “contra-memoria, una forma de resistencia, que adquiere su expresión en la danza y la música. Elemento que servirá para repensar una agenda para los descendientes de los migrantes. Para las comunidades chicanas, la música y la danza como expresión de una diáspora en resistencia. Una forma de enunciación de la esperanza de los subalternos, de los poseedores del cuerpo moreno.

H. Puebla de Zaragoza a 22 de enero Facultad

Introducción

Necesitamos teorías que nos permitan interpretar lo que sucede en el mundo, que expliquen cómo y por qué nos relacionamos con ciertas personas de formas específicas. (...) Necesitamos teorías que señalen formas de maniobrar entre nuestras experiencias particulares y la necesidad de formar nuestras propias categorías y modelos teóricos para los patrones que descubrimos. Necesitamos teorías que examinen las implicaciones de las situaciones y observen qué hay detrás de ellas.

GLORIA ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera*

Las circunstancias de nuestras vidas y nuestro trabajo permiten lo que podemos conocer.

PRITI RAMAMURTHY, *conferencia en la Universidad de Washington, 2011*

He viajado por el mundo como música profesional. Experimentar la música desde múltiples frentes, lugares y contextos sociales me ha dejado ver que la música se comprende y se involucra de diversas formas. He tenido experiencias musicales que como intérprete fueron opresivas y han dejado huellas de vergüenza y trauma en mi memoria. Pero también ha habido momentos de esperanza. La música en este sentido fue inspiradora, un conducto de libertad y una herramienta maleable para aquellos que vislumbran un cambio social. Estos momentos, en particular, me han permitido ver cómo la música podría ser un proceso liberador, un acto deliberado de amor y una fuente de empoderamiento para uno mismo y la comunidad.

Mi labor como música a lo largo de los años determina lo que "sé" y, por lo tanto, lo que relato y teorizo en este libro. Es un relato autoetnográfico de diversos momentos musicales experimentados en un escenario profesional, mendigando en las esquinas de la calle y en medio de la vorágine de la organización comunitaria en medio de las numerosas luchas y profundas trincheras del movimiento social. Es importante destacar que las diversas

experiencias que relato y teorizo en este libro cambiaron cómo concibo y practico el oficio en la actualidad. Sobre todo, demuestra cómo con el tiempo un practicante de la música como yo experimentó un cambio fundamental en su filosofía. Teorizar la música a través de una lente autoetnográfica, comenzando con recuerdos de la infancia temprana, elucidará una variedad de métodos, teorías sociales y transformaciones que ocurren a lo largo del camino en diversos entornos sociales. Basándose en las teorías postcoloniales, feministas negras, chicanas y de la performance, *Artivistas Chican@s: Música, Comunidad y Tácticas Transfronterizas en el Este de Los Ángeles* traza un proceso íntimo tanto en lo individual como lo comunitario. Con este propósito, *Artivistas Chican@s* es mi testimonio, desde la música que mi padre me crió para ser, hasta lo que me he convertido por mí mismo y junto a mi comunidad: un "artista", o artista-activista.

Mi desarrollo político y social de principios de la década de 1990 fue moldeado junto a otros artistas Chican@s del Este de Los Ángeles¹. Nuestras experiencias colectivas y diálogos nos impulsaron a identificarnos con el término *artista* no sólo como en el nivel de identidad política, sino como la forma en que nos relacionamos con nuestro oficio y, más específicamente, cómo aplicamos nuestras habilidades en el contexto de un sistema capitalista dominante.

Respetuosamente reconozco el extenso legado de artistas Chican@s que generaron arte y música antes de la década de 1990, especialmente aquellos que han dedicado su trabajo a elevar la cultura, visibilidad y belleza de las comunidades mexicanas y Latin@s, y han participado en esfuerzos de movimientos sociales. En efecto, el arte Chican@, en teoría, podría considerarse "político" por identificarse con las identidades Chican@s, ética o la historia del movimiento Chicano. Los esfuerzos tempranos de artistas-activistas Chican@s llevados a cabo por destacados colectivos, como Asco

1 Para ser fiel a los tiempos que estoy contando, usaré los términos *chican@* y *latin@*, en lugar de los más recientes *chicanx* y *latinx*; los primeros se entendieron en su momento para incluir hombres cis, mujeres cis, así como sujetos gays, lesbianas y queer, como el símbolo @ se parece a una Q.

y la Royal Chicano Air Force², por ejemplo, fueron fundamentales para construir un canon, un repertorio y una trayectoria que ahora celebramos, referenciamos y criticamos. De hecho, colectivos como estos, así como las carreras de artistas individuales que surgieron a partir de estos esfuerzos, fueron en parte una inspiración para la generación de artistas de *East LA* en la década de 1990. Su arte visual, musical y escénico tuvo un impacto tanto en nuestra comunidad como en los mundos “mainstream” del arte y la industria musical.

Aunque tales actividades fueron intervenciones importantes, los sistemas de mercado tienen formas de extraer y apropiarse de estos esfuerzos de las comunidades. Esto a su vez aísla los productos de sus raíces en su concepción. Como resultado, el mensaje arraigado o el esfuerzo comunitario basado en procesos se pierde en la perspectiva del arte en sí. En efecto, los sistemas de mercado aceptan y proliferan cualquier mensaje o artefacto siempre y cuando sea una mercancía próspera. Formar parte de una industria o apelar a ella a menudo significa un mensaje diluido para la venta, o una mercancía tan alejada de su realidad que el consumidor desconoce sus orígenes radicales. Un mensaje político, por más radical que sea, se absorbe así en un sistema que en esencia silencia su potencial atronador.

Entonces, ¿qué sucede con las generaciones de artistas Chican@s después del establecimiento de un canon? ¿Qué ocurre cuando nuestros artistas están tan ocupados que no pueden mantenerse conectados con la próxima generación de artistas-activistas? ¿Cómo podemos sostener este trabajo emancipador para la próxima generación? ¿Cómo podemos mantener este impulso y con qué recursos sociales?

La comunidad de arte Chican@ de la década de 1990, a la que debo mi experiencia, toma sus señales de sus predecesores radicales y, sin embargo, es precisamente distinta por las formas en que los miembros han utilizado sus habilidades artísticas y creativas para desarrollar prácticas artísticas comunitarias basadas en la participación y el proceso, es decir, enfoques

2 Ver Diaz, *Flying Under the Radar*; Sauer, *Accidental Archives*.

para la práctica del arte y la música que se centran en las relaciones y el proceso en lugar de los resultados y productos. Al estudiar, organizar e interactuar con comunidades y filosofía Zapatistas, los activistas Chican@s de la década de 1990 se volvieron cada vez más conscientes de la agenda neoliberal y de cómo la economía política afectaba más allá de nuestros bolsillos y supervivencia económica. Surgió un enfoque y una mayor conciencia que giraban en torno a la aproximación a nuestra expresión creativa y cómo la lógica del mercado capitalista afectaba la creatividad individual y colectiva, específicamente, y con fines de este estudio, las *"relaciones sociales de la música"*.

Me refiero aquí a las relaciones sociales de la música como los sistemas de valores respecto al conocimiento musical, la recepción y las prácticas respaldadas por instituciones sociales. De esta manera, mi estudio se centra en la convivencia como una filosofía estética y moral en torno a enfoques organizativos activistas y la práctica artística. La Convivencia, derivada de las palabras en español "con" y "vivir", es la conciencia de la presencia junto a otros. Estar presente y participar juntos en mente, cuerpo y espíritu a través de la música y la práctica artística participativa, la Convivencia se ha convertido en un código de ética invaluable en la filosofía activista.

Estilo y Enfoque

Este libro oscilará entre la narrativa personal o testimonio, y teoría académica. Ahondará en momentos descriptivos profundos de estar en las trincheras del movimiento social en el Este de Los Ángeles, Chiapas y Seattle, para luego cambiar a una lectura teórica de la matriz del momento. Con el paso del tiempo y con una mayor formación académica e investigación, llegué a darme cuenta de que estos momentos estaban influenciados por diversas intersecciones y sistemas de poder que pueden examinarse para el bien común. A lo largo del libro, las narrativas harán visibles las intersecciones de raza, clase, género y sexualidad incrustadas en el impulso y la

resistencia de una economía política globalizada que todo lo abarca. Es la proliferación de este sistema y su respectiva agenda nacionalista estadounidense xenófoba la que construye una guerra contra los migrantes y la diversidad misma en todas sus manifestaciones. Su lógica social nos aísla mutuamente a través de su cultura mercantil que es inherentemente competitiva y transaccional. Estas realidades vívidas y sus respectivas resistencias son corroboradas, aumentadas y respaldadas por marcos teóricos feministas chicanas y afroamericanas, teoría poscolonial, teoría del desarrollo económico del tercer mundo de Estados Unidos, etnomusicología y estudios de performance. De esta manera, este estudio es una teorización académica de las memorias de una practicante de música y cómo la experiencia vivida transformadora cambia las concepciones de la música con el tiempo.

Comienzo este libro con un vistazo íntimo a la función de la música en mi infancia temprana, el capítulo 1, “Música Malentendida”, considera en primer lugar la comprensión de mi padre sobre la música, que creo que fue moldeada por el nacionalismo mexicano de su época. Mi experiencia temprana en la música y antecedentes breves de vida son relevantes para mi formación y praxis como activista Chican@, ya que examino las ideas subjetivas tempranas sobre la práctica musical en el hogar, informadas por las creencias de mi padre sobre el valor y el significado del “éxito” en la música. Demuestro cómo sus puntos de vista fueron moldeados por ideas de “progreso” y “modernidad” inculcadas por la próspera producción cultural nacional mexicana y la retórica de su tiempo. El trabajo de teóricos culturales mexicanos como Andrea Noble y Juan Pablo Silva Escobar son puntos de referencia importantes en lo que respecta al cine mexicano temprano como herramientas de construcción de la nación posrevolucionaria.³

Además, el concepto de México Profundo de Guillermo Bonfil Batalla y el “México imaginario” son puntos de partida importantes para mi estudio, ya que Batalla articula una formación ideológica sobre el sujeto indí-

3 Noble, “Seeing Through ¡Que Viva México!,” 173-187; Escobar, “Colonista y colonizado,” 63-71

gena como “extinto” y el mestizo como la identidad mexicana dominante.⁴ Aunque Batalla idealiza en cierta medida al indígena, ambas construcciones ideológicas han moldeado sin duda la formación de la identidad temprana del movimiento social Chican@ en los Estados Unidos y, por lo tanto, son importantes para examinar la ideología actual del artista Chican@ y la salida o refuerzo de los artistas en la construcción social y el idealismo del indígena como un sujeto racializado y atrasado.

Basándome en el trabajo de Thomas Lemke y Wendy Larner, imparto su análisis del sujeto neoliberal, la autodisciplina y la gubernamentalidad, y cómo éste último ha desempeñado un papel en las relaciones sociales de la música.⁵ Al teorizar y relatar estas prácticas personales y comunitarias, comenzaré a demostrar cómo los mercados de capital han sido instrumentales en los arreglos más íntimos de la música y las prácticas artísticas, incluyendo la capacidad y autopercepción creativa de uno mismo. Finalmente, la muerte prematura de mi padre no deshizo su obra de vida, sino que más bien solidificó sus apariciones. De la misma manera que nuestra sociedad actual y las narrativas posmodernas de la modernidad son las apariciones de la colonización, las enseñanzas de mi padre y su espectro en general continuaron acechando mi comprensión de la música.

Capítulo 2, “Artistas Chican@s: Resistencia a los Sistemas de Mercado Capitalista y la División Mente/Cuerpo”, examina la primera investigación que cuestionó la relación de la sociedad occidental con la música. Centro la atención en la economía política y su influencia social en la práctica y concepción de la música occidental. Basándome en el trabajo de musicólogos, etnomusicólogos y teóricos de la música, como John Blacking, Christopher Small, Thomas Turino, Marisol Berríos-Miranda y Susan McClary, demuestro cómo estos autores destacados han hecho afirmaciones similares en lo que respecta a las relaciones sociales de la música.⁶ Me baso en su erudición mediante la

4 Bonfil Batalla, *México Profundo*.

5 Larner, “Neoliberalism?”; Lemke, “Foucault, Governmentality, and Critique,” 509.

6 Blacking, “How Musical Is Man?”; Small, “Musicking”; Turino, *Music as Social Life*; Berríos-Miranda, “Is Salsa a Musical Genre?”; McClary, *Feminine Endings*.

profundización del capitalismo como fuerza social. También examino la literatura sobre el colonialismo, los estudios poscoloniales y la teoría feminista del desarrollo con el objetivo de rastrear cómo se han utilizado herramientas sociales y culturales para la consolidación del poder del Estado-nación, social e ideológico, que es en última instancia cómo se construyen y mantienen las relaciones sociales de la música.

Es importante en el trabajo de las feministas del tercer mundo de Estados Unidos, y por extensión en un análisis feminista Chicano, rastrear las prácticas materiales en la historia colonial para entender el legado de la división mente/cuerpo, lo que permite deconstruir mejor las ideologías relacionadas con el cuerpo que en última instancia dan vigencia a las estructuras sistémicas. Comienzo esta exploración examinando la investigación que analiza las herramientas sociales y políticas imperiales derivadas de la colonización, específicamente las herramientas de tortura y terror durante la esclavitud. Me preocupa cómo estas técnicas continúan prosperando y moldeando nuestras percepciones en relación con nuestros trabajos creativos. Las estudiosas feministas negras Bibi Bakare-Yusuf y bell hooks argumentan que la colonización concibió y prosperó gracias a la extracción de capital de los cuerpos negros y su “carne”⁷. Argumento que aunque los Chican@s no tienen una historia arraigada en la esclavitud estadounidense, la empresa económica de extraer trabajo de los cuerpos es una práctica multisituada. Las culturas coloniales tempranas en las Américas y en otros lugares, también utilizaron las herramientas de tortura y terror para dar forma a mentalidades y percepciones racializadas y de género en pos del control social, económico y político.⁸ Al comprender y relacionar esta lógica sistemática mente/cuerpo con la expresión creativa, se puede entender mejor las actuales relaciones sociales de la música.

La literatura feminista sobre el desarrollo ha sido una herramienta útil para comprender las relaciones sociales de cualquier sociedad, desde los aspectos más íntimos hasta los sistémicos globales. Una de las intervencio-

7 Bakare-Yusuf, “Economy of Violence”; hooks, *Ain’t I a Woman*.

8 Roy, *Gendered Citizenship*, 38-77; Stoler, “Making Empire Respectable,” 634-660.

nes más importantes en el campo de los estudios de desarrollo es “*Reversed Realities: Gender Hierarchies in Development Thought*” de Naila Kabeer. Kabeer traza una historia y discurso intelectual sobre las mujeres en el desarrollo. Una “perspectiva estructuralista” de las prácticas de desarrollo insta a un análisis de las relaciones sociales que extiende una comprensión interconectada de la posición de un sujeto en la sociedad. Las relaciones sociales, como articula Kabeer, son importantes para una comprensión completa de las “condiciones concretas” en la vida de las mujeres y los hombres.⁹ En relación con el género, por ejemplo, las instituciones sociales pueden informar sobre el alcance del acceso, movilidad y oportunidades de una persona en la sociedad. Kabeer identifica las instituciones sociales como mercados, estados, religión y parentesco/familia, concluyendo que estas instituciones sociales se intersecan e informan a las sociedades para afectar a diferentes sujetos. Esto conduce a la organización de la vida social y política mediante la “creación y regulación de ideologías”, que a su vez dan lugar a prácticas sociales específicas con efectos concretos.¹⁰

Concebir los mercados del capital como instituciones sociales da vigencia a mi estudio sobre los artistas Chican@s. Argumento que las prácticas participativas de música y danza son raras en las sociedades capitalistas debido a que los mercados del capital, como instituciones sociales, han organizado la forma en que pensamos, interactuamos y, por lo tanto, nos relacionamos con la música en general. Importantemente, y como un primer paso para desentrañar este dilema, vuelvo a experimentar la música encarnada a través de mi introducción en la comunidad de artistas Chican@s y mis primeros años en la banda de rock Chican@ Quetzal, con sede en el Este de Los Ángeles.

Capítulo 3, “El *Popular Resource Center* y Centro Regeneración en *Highland Park*”, es un relato autoetnográfico de mis primeras interacciones con el *Popular Resource Center*, o Centro Regeneración. El *Popular Resource Center* era una organización sin fines de lucro que operaba en un antiguo

9 Kabeer, *Reversed Realities*, 65.

10 Kabeer, *Reversed Realities*, 49.

almacén en el vecindario de *Highland Park*, en el noreste de Los Ángeles. Narro cómo el humilde almacén se convirtió en un lugar importante para que los artistas se reunieran y tuvieran diálogos importantes, y cómo un pequeño colectivo activista Chican@ interdisciplinario finalmente coorganizó el encuentro cultural más innovador de su época, el Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.

El capítulo 4, “El Gran Frente Zapatista: El Uso del Arte como Herramienta de Diálogo Crítico”, continúa la discusión sobre el importante trabajo generado en el *Popular Resource Center* y específicamente la organización en y alrededor del Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), su filosofía y pedagogía tuvieron un profundo impacto en los métodos y epistemologías de los activistas Chican@s, lo que sentó las bases para visiones que moldearon e inspiran proyectos dentro de las comunidades del Este de Los Ángeles. Al examinar este importante encuentro entre setenta activistas del Este de Los Ángeles y la comunidad indígena maya zapatista de Oventic, demuestro cómo la música y el arte sirvieron como herramientas dialécticas y cómo el proceso de participación comunitaria colectiva sacó a la luz múltiples subjetividades entre los participantes Chican@s y mayas. A través de procesos artísticos comunitarios, se destacaron y deconstruyeron subjetividades diversas, aunque existentes de múltiples maneras interseccionales en nuestras vidas cotidianas. Como resultado del encuentro, los activistas Chican@s comenzaron a generar trabajo colectivo y creativo utilizando las técnicas sociales aprendidas en el diálogo translocal con las comunidades mayas.

Un análisis de la literatura de estudios de performance, particularmente el trabajo de la teórica de performance Diana Taylor, invoca el importante trabajo performático que llevan a cabo l@s artist@s mayas y Chican@s. En su obra “*The Archive and the Repertoire*”, Taylor llama a una reorientación de las formas en que tradicionalmente se ha estudiado la memoria social y la identidad cultural en las Américas. En su perspectiva, la escritura ha

llegado a representar, y a oponerse, a la encarnación.¹¹ Como Taylor insta, una gran cantidad de significado e introspección en las historias, luchas y recuerdos pueden residir en la práctica performática.

Siguiendo los métodos de construcción de comunidad que se generaron en el encuentro de 1997, el capítulo 5, “Fandango Jarocho como Herramienta Decolonial”, es una exploración de los diálogos translocales y redes comunitarias que se desarrollaron a través de la praxis del fandango jarocho, la música y danza participativa de Veracruz, México. Es importante destacar que este capítulo rastrea el ejercicio liberador que el fandango ha servido para varias comunidades en Veracruz, California, y Seattle. Proporciono un breve resumen histórico del fandango, dando significado a la importancia del resurgimiento de principios de la década de 1980 iniciado por el movimiento jaranero (en sí mismo un rechazo a la retórica modernista del Estado-nación mexicano) en las comunidades mexicanas y cómo el diálogo con las comunidades Chican@ y Latin@ finalmente se manifestó como el diálogo translocal al que me referiré como “fandango sin fronteras”. Observo este movimiento translocal y la necesidad urgente de iniciar un compromiso de prácticas de música y danza participativas por parte de los activistas Chican@s como un reflejo de las pedagogías indígenas que provienen de la filosofía Zapatista y su enfoque en la construcción de comunidad a través del encuentro. Aunque el fandango puede ser considerado una práctica efímera, sigue adhiriéndose a la política del espacio y la identidad en la vida Chican@ en “*Eastlos*”, o *East Los Angeles*, donde el despojo y la globalización han tenido un efecto en las economías locales y los servicios sociales. En una ciudad como Los Ángeles, donde el espacio escasea y la tierra bajo asedio se vuelve “extinta”, el espacio se convierte en uno de los muchos problemas de poder y acceso al intentar construir comunidad.¹² Por lo tanto, este capítulo marca cómo los activistas Chican@s llegan a entender que el fandango es una práctica y fenómeno comunitario que puede manifestarse y desaparecer.

11 Taylor, *Archive and the Repertoire*, 18.

12 Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies*.

A pesar de su cualidad efímera, el fandango inculca en los participantes la sociabilidad de la comunidad. En este sentido, los artistas Chican@s y los fandangueros siempre están “in situ: inteligibles en el marco del entorno inmediato y los problemas que los rodean”¹³. Como demuestro, el fandango se convierte en la herramienta perfecta para formar y mantener una comunidad que puede adaptarse a los volátiles problemas del espacio en la vida de *Eastlos*.¹⁴ Además, el fandango “amplía el marco espacial y temporal” del rendimiento para interconectar lo que puede parecer “áreas geográficas y políticas separadas”.¹⁵ La “perspectiva hemisférica” de Taylor se adhiere a los diálogos translocales de los artistas Chican@s tanto con las comunidades mayas en Chiapas como con las comunidades jarocho en Veracruz.¹⁶ En este sentido, las prácticas encarnadas como el fandango son “una episteme y una praxis, una forma de conocimiento y una forma de almacenar y transmitir conocimiento cultural e identidad, que no se adhiere a las fronteras políticas o de los Estados-nación”.¹⁷

El Capítulo 6, “Los Guardianes de la Convivencia”, es un relato autoetnográfico y análisis de varios proyectos que resultaron de los esfuerzos generados por la ética del fandango sin fronteras. Discuto el proyecto Entre Mujeres, que se llevó a cabo en Veracruz desde el otoño de 2007 hasta junio de 2009, así como los orígenes y el surgimiento del *Seattle Fandango Project*. Ambos proyectos basados en la comunidad son ejemplos de cómo la praxis artista, a través del diálogo y la experiencia translocales, se ha implementado en comunidades para producir un cuerpo sustancial de trabajo que es colectivo, liberatorio y, lo más importante, auto-sostenible.

El proyecto Entre Mujeres puso de manifiesto las formas en que las tradiciones de grabación excluyen a las mujeres de la grabación y la parti-

13 Taylor, *Archive and the Repertoire*, 3.

14 Grindon, “Breath of the Possible,” 21.

15 Taylor, *Archive and the Repertoire*, 2.

16 Taylor, *Archive and the Repertoire*, 2. El término coloquial jarocho se refiere al pueblo, música y cultura de la zona sur del estado de Veracruz, México. Las raíces del son jarocho, el estilo musical del sur de Veracruz, son indígenas, españoles y africanos.

17 Taylor, *Archive and the Repertoire*, 277.

cipación en la composición musical debido a la forma en que se sitúan y se implementan las instalaciones de grabación. Relato cómo las opciones de grabación portátil de bajo costo, como la interfaz *Digi 001* y *Pro Tools*, facilitan diálogos musicales transnacionales entre músic@s Chican@s y Latin@s con base en Los Ángeles y músic@s jarochas en Veracruz. En última instancia, las nuevas tecnologías de grabación utilizadas por mujeres a través de las fronteras obligan a replantearse el “quién, qué y dónde” de la producción musical, específicamente los cambios pedagógicos que ocurren cuando se recontextualiza la cabina de sonido con el espacio de la cocina.

Aunque había experimentado previamente el proceso de composición colectiva de canciones en el encuentro de 1997, fue durante el proyecto *Entre Mujeres* que las epistemologías fundamentales de convivencia, testimonio, confianza, sanación y producción de conocimiento se hicieron visibles para mí como participante. A través del encuentro y *Entre Mujeres*, he presenciado una y otra vez cómo el método de composición colectiva de canciones en proceso crea espacio, construye comunidad, desafía múltiples sistemas patriarcales y produce conocimiento que es accesible más allá de la academia. Las canciones como textos, o lo que yo llamo “teorías cantadas”, son archivos accesibles que pueden comunicar importantes teorías de conocimiento encarnado a lo largo del tiempo, las disciplinas, las fronteras, las generaciones y otras formas de conocimiento.

Termino este capítulo con un breve relato del *FandangObon*, un evento anual multirracial y multicultural en Los Ángeles que fusiona la tradición budista *bon odori* de música y danza con el fandango. La legendaria cantante, bailarina y activista cultural Nobuko Miyamoto y la organización sin fines de lucro con sede en Los Ángeles, *Great Leap*, han liderado la programación del *FandangObon*. A través de *Great Leap*, una organización de artes multiculturales fundada por Miyamoto, el evento anual ha encarnado la ética de la convivencia a través de la unión de dos prácticas participativas diferentes. Reconocido por el *Smithsonian Folklife Festival* en 2016, fue uno de los muchos ejemplos de prácticas comunitarias musicales y de danza participativas, intergeneracionales e interraciales elegidas para represen-

tar el estado de California en la serie “*Sounds of California*” curada por la *Alliance for California Traditional Arts*.

La conclusión, “*Imaginaires: los Grammy y la estudiante de posgrado*”, comienza con un análisis lírico de la canción principal del álbum ganador del Grammy de Quetzal en 2011, “*Imaginaires*”. La canción y el álbum fueron inspirados por “*The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*” de Emma Pérez, y la conclusión es una consolidación de las variadas metodologías discutidas a lo largo de este libro. Utilizo las letras de “*Imaginaires*” como punto de partida para demostrar cómo los esfuerzos de los artistas Chican@s, aunque imperfectos, continúan desafiando ideas sobre el espacio, la construcción de comunidad, la producción de conocimiento y la mentoría. Aunque muchos se han mantenido arraigados a las prácticas centradas en la relacionalidad y las prácticas de música y arte participativas, los desafíos persisten, especialmente con una nueva generación. En este sentido, este capítulo es un epílogo de las actividades y formas en que el impulso artista Chican@ continúa prosperando, pero también una ventana a cómo las diversas técnicas sociales están siendo desafiadas, distorsionadas o mejoradas por una generación más joven de artistas Chican@s.

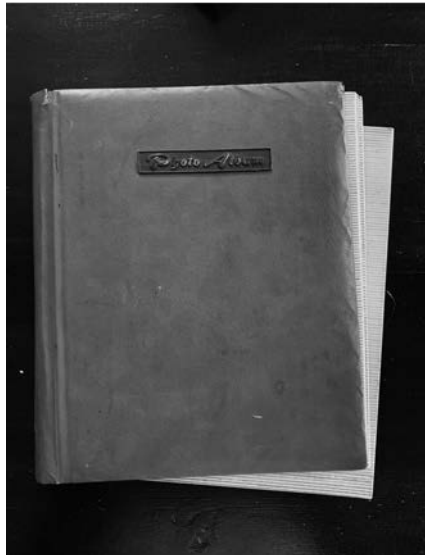
CAPÍTULO 1

Música Malentendida

Mientras rebuscaba en una vieja caja de cartón llena de fotografías, encontré el álbum rojo de recortes de los años 70 de mi padre. Está encuadrado con alambre, con superficies marrones y pegajosas, y cada página está cubierta de celofán amarillento. La acidez ha dañado algunas de las imágenes, y el tiempo que pasó abandonado en cajas durante docenas de mudanzas ha difuminado otras. Es una parte importante de la historia de mi familia, por lo que lo he conservado. No sé por qué terminé con él. Mi hermano mayor, Gabriel, está en la mayoría de estas fotos. El álbum de fotos está lleno de recortes de periódicos, fotos promocionales, instantáneas de Polaroid, volantes de conciertos y entradas. Mi padre solía guardar casi todo lo que llevaba el nombre o la imagen de mi hermano. Recuerdo vagamente cómo solía sentarse en la mesa de la cocina y pasaba horas armando álbumes como estos. Numeraba meticulosamente las páginas y etiquetaba las fotografías. Y aunque las páginas están llenas de los éxitos de mi hermano, el álbum me recuerda principalmente la tristeza perpetua y la insatisfacción de mi padre. Sin embargo, hay un profundo significado colectivo en la historia de mi familia en la música directamente relacionado con este álbum de fotos. Es una huella material del anhelo de mi padre, su deseo de respeto, fama y fortuna como resultado de una carrera musical que nunca logró, sino que vivió vicariamente a través de los éxitos de mi hermano. También es un relato histórico de la historia de mi familia en medio de un momento único en la escena musical mexicana a finales de la década de 1970.

Mi padre adoraba la música y siempre soñó con ser un cantante ranche-ro profesional. Imagino que como inmigrante recién llegado de México a finales de la década de 1960, convertirse en cantante podría ser una empresa valiosa. En su mente, un cantante profesional sin duda aseguraba respeto, riqueza y prestigio, o al menos era una forma de escapar de la pobreza. Pero los sueños de mi padre de llevar una vida profesional en la música murieron

con el nacimiento de su familia. Se casó con mi madre cuando descubrieron que ella estaba embarazada. Según él, esto obstaculizó en gran medida sus perspectivas. Su vida soñada en la música no involucraba responsabilidades familiares: Sin chamacos mocosos corriendo, sin horarios de cama tempranos, sin niños enfermos ni esposa que considerar. A pesar de la paternidad y las presiones de la vida de inmigrante, siguió esforzándose por lograr una carrera musical durante un tiempo.



.....
IMAGEN 1.1: El álbum de fotos rojo de mi padre encuadrado con alambre.

En uno de sus múltiples intentos, mi padre participó en un concurso de canto amateur con la esperanza de ser “descubierto”. Este concurso en particular se transmitía desde el ahora histórico centro comercial “El Mercadito” en Boyle Heights, Los Ángeles, a través de la popular estación de radio mexicana FM KWKW Radio 13. El día de la competencia, mi madre buscó la esta-

ción en una antigua radio transistor portátil. Cuando comenzó el programa, todos nos acercamos para escucharlo. Pasamos por varios cantantes antes de que le llegara el turno a mi padre. Finalmente, el locutor lo presentó, y cuando el mariachi empezó a tocar, contuvimos la respiración.

Habíamos escuchado a mi padre cantar muchas veces en la ducha, en reuniones familiares o en nuestra sala de estar. Tenía una maravillosa voz al estilo de Javier Solís. Era una inflexión intencional, ya que sabíamos que modelaba su timbre y su interpretación según el famoso cantante mexicano de la década de 1950, Javier Solís. Pero ese día, los nervios se apoderaron de él. A medida que mi padre comenzaba a cantar, su voz temblaba y tropezaba con la letra. Logró terminar la canción, y el locutor lo entrevistó después, como había hecho con los otros artistas. Nuevamente, podíamos escuchar el miedo en su voz mientras respondía cortésmente a las preguntas del locutor.

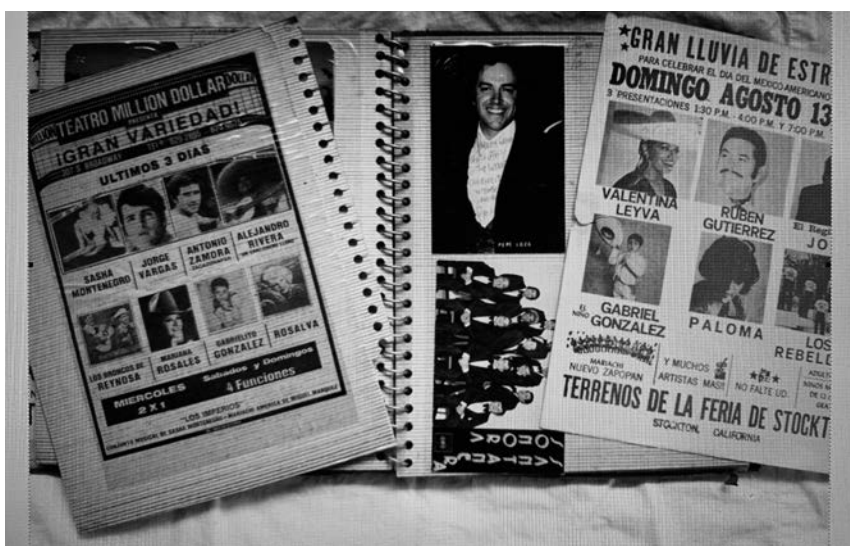


IMAGEN 1.2: Portada interior del álbum de fotos de mi padre encuadrado con alambre.

Mi padre había estudiado y aprendido la gran etiqueta y elegancia con la que todos los artistas de su época se expresaban. Después de todo, La Época de Oro, la era dorada del cine mexicano, aún resonaba en los corazones y mentes de la cultura popular mexicana a finales de la década de 1970, y mi padre se enorgullecía de ser un profesional. Era meticuloso en cuanto a su presentación general y su imagen, prestaba especial atención a sus trajes y presencia en el escenario, así como al lenguaje que utilizaba al dirigirse al público. Tenía una manera especial de expresarse, y su entrevista salió bien.

Mi padre obtuvo el segundo lugar en el concurso de KWKW Radio 13. Aunque esto habría sido considerado un logro significativo para la mayoría, sabíamos que no era suficiente. Mientras esperábamos que él regresara a casa, creamos un letrero que decía “¡Felicidades!”. Cuando entró por la puerta, corrimos a felicitarlo. Abrazados a él, luchaba por contener las lágrimas. Es difícil decir por qué se emocionó tanto. Creo que todos nos sentimos tristes por él, porque conocíamos la profundidad de su anhelo. En retrospectiva, esta fue la primera vez que empecé a sentir que éramos un estorbo y que no estaba contento con su vida y situación actual. Mi padre mantuvo sus sueños y su cordura durante algunos años antes de sumirse en sus momentos más oscuros. Pero su anhelo por la música lentamente lo alejó de nosotros. Nada ni nadie podía ocupar el lugar de sus sueños.

Los Sueños y Aflicciones de Mi Padre

Mi padre nació como Carlos Xavier González en 1946 en Guadalajara, México. Inmigró a los Estados Unidos alrededor de 1962. Siguió a su madre, quien había emigrado algunos años antes en busca de trabajo. Mi abuelo dejó a mi abuela con cuatro hijos. Catalina Pérez Sánchez vio la migración

a los Estados Unidos como la única forma de proveer a sus hijos¹. Mi padre y sus hermanos y hermanas quedaron al cuidado de mis bisabuelos, que no eran la pareja más cariñosa.

Una vez viviendo en Los Ángeles, mi padre asistió a la preparatoria Belmont a los diecisiete años, pero nunca obtuvo su diploma de secundaria. Un año después, conoció a mi madre en el centro de Los Ángeles, en el Alexandria Ballroom. El centro de Los Ángeles era un lugar próspero para la juventud migrante en ese momento. Mi madre recuerda que mi padre la invitó a bailar y luego nunca se separó de ella. Como en muchos matrimonios, el suyo fue una “boda por necesidad”. Cuando mi madre descubrió que estaba embarazada, regresaron a Guadalajara, se casaron y regresaron a Los Ángeles para tener a mi hermano Gabriel. Poco después, nací yo y luego mis hermanas, Claudia y Karla María.

Cuando no estaba trabajando, la vida de mi padre giraba en torno a la música. Escuchaba, cantaba y hablaba de música constantemente. Tenía un piano de pared negro brillante y una guitarra, ambos de los cuales no sabía tocar. Solía dejar partituras de música abiertas en el piano, como si él o alguien en la casa las hubiera tocado recientemente. Creo que la mera presencia de estos instrumentos lo hacía sentirse cerca de la música, y creía firmemente que en algún momento de su vida tomaría el tiempo para aprender. Mi madre también era creativa. Tenía una voz maravillosa y era una gran bailarina de mambo. Mi madre nos inculcó la música a través de canciones de cuna. Las canciones de cuna de Francisco Gabilondo Soler (“Cri-Cri”) y Libertad Lamarque eran constantes en nuestro hogar. Las canciones de cuna acompañadas de sus divertidos gestos y bailes fueron los momentos más memorables y pacíficos para mí.

Un fin de semana, la familia de mi padre se reunió en un carnaval anual en el Parque Whittier Narrows. A menudo nos reuníamos en este parque, que

1 Como se menciona en el libro “I’m Neither Here nor There: Mexicans’ Quotidian Struggles with Migration and Poverty” de Patricia Zavella, la Ley de Inmigración de 1965 permitió la entrada de veinte mil inmigrantes y “familiares inmediatos” a Estados Unidos (Zavella, *I’m Neither Here nor There*, 31). Mi padre emigró en ese momento, con la ayuda de mi abuela. Mi abuela paterna había emigrado antes para trabajar como empleada doméstica.

se encontraba a unas veinte millas al este del centro de Los Ángeles. Había entretenimiento de mariachi, y mi padre decidió inscribir a mi hermano, Gabriel, en un concurso de canto amateur que se llevaba a cabo. Mi padre instruyó al mariachi para que interpretara un famoso estándar de ranchera titulado “El Rey” de José Alfredo Jiménez. Era una tarde de otoño y el sol se estaba poniendo mientras el mariachi completaba la introducción de la canción. Mi hermano de siete años abrió la boca y cantó. Aunque era un niño, interpretó la canción como si fuera un artista experimentado. El público aplaudió asombrado al presenciar a un niño de siete años interpretando con tanta pasión. Junto con los aplausos, gritos y ánimos, el público comenzó a arrojar monedas y billetes de dólar al escenario. Hombres y mujeres lanzaron monedas mientras mi hermano sonreía y miraba a mi padre, quien lo instaba a inclinarse y recoger el dinero. Esa tarde, mi hermano regresó a casa con un trofeo de primer lugar. En un instante, mi padre redirigió sus sueños de ser músico profesional hacia la formación de su hijo mayor, mi hermano, Gabriel González.

Fernando Hernandez and My Brother's Career



IMAGEN 1.3: Mi tío, Fernando Hernández, y mi hermano, Gabriel González, en la Ciudad de México.

Fernando Hernández y la carrera de mi hermano.

Fernando Hernández era mi tío político. Era un hombre llamativo y seguro de sí mismo al que le encantaba pasar tiempo con artistas mexicanos que pasaban por California en Variedades, o en circuitos de espectáculos de variedades.² Pronto se convirtió en un promotor de música y agente de reservas en Los Ángeles. Era una economía próspera para los inmigrantes mexicanos. Girar por el circuito mexicano de Variedad era una buena forma para los cantantes de compartir gastos de viaje y comida. Múltiples artistas giraban juntos con un mariachi que los acompañaba a todos. Cantantes como un joven Vicente Fernández, Lucha Villa, Aida Cuevas, Mercedes Castro y Juan Gabriel fueron algunas de las figuras más destacadas que pasaron por el circuito de Variedad, lo que les proporcionó una exposición significativa ante la comunidad mexicana en los Estados Unidos. Mi tío ayudaba a promover los eventos y organizaba fiestas para los artistas en su casa.

Tío Fernando era una figura hiper masculina. Vestía de manera llamativa con camisas de poliéster que dejaban ver cadenas de oro en su pecho velludo. Siempre llevaba fajos de dinero y hacía chistes constantemente. Tío Fernando se interesó por mi hermano después de escucharlo cantar en una fiesta familiar. A pesar de la reticencia de mi madre, mi padre aceptó que mi tío impulsara la carrera de Gabriel. Pronto, Tío Fernando lo introdujo en concursos y actuaciones en todo California a través del circuito de Variedad.³

Tras una rigurosa preparación en la tradición de la música oral por parte de mi padre, Gabriel pronto estaba apareciendo en carteles junto a algunos de los artistas mexicanos más respetados de la época. Frecuentemente, los espectáculos de Variedades hacían una parada en el histórico Million Dollar Theater en el centro de Los Ángeles. Más tarde, mi hermana Claudia y yo fuimos alentadas a unirnos a mi hermano cantando armonía,

2 He escrito previamente sobre el lucrativo circuito de Variedades en “apateado Afro-Chicana Fandango Style: Self-Reflective Moments in Zapateado.

3 Como Michelle Habell-Pallán articula en *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*, formábamos parte de una larga historia de actuaciones en el centro de Los Ángeles en Broadway.

o “segunda”, con él. Nuestro acto se hizo conocido como “Gabrielito González, ‘La Actuación Infantil’”. Tuvimos el privilegio de abrir el espectáculo para Lucha Villa, Mercedes Castro, Aida Cuevas, Vicente Fernández, Federico Villa y Yolanda Del Río, por nombrar solo a algunos artistas. Todavía recuerdo explorar el Million Dollar Theater en el centro de Los Ángeles, corriendo por el suelo pegajoso entre las alas del backstage mientras esquivábamos trampas para ratones. El olor a palomitas de maíz rancias y nachos se quedaba en el aire mientras escuchábamos al mariachi calentando en el sótano. El mariachi residente en el Million Dollar Theater era el Mariachi América de Miguel Márquez, y en el mejor interés de mi hermano, mi padre solía llevarles una botella de tequila a los ensayos. Mi padre creía que este gesto era necesario como muestra de agradecimiento y respeto hacia los mariachis, que trabajaban toda la noche acompañando a los cantantes. Él descubrió que los artistas que respetaban y trataban bien a los mariachis recibían el acompañamiento más entusiasta.

Habiendo nacido en Los Ángeles, al principio se ocultó el lugar de nacimiento de mi hermano. La compañía discográfica que pronto lo reclutó pensó que su lugar de nacimiento alejaría a los fanáticos mexicanos que eran aficionados a la música ranchera. Sin leyes de protección laboral infantil en México y con el permiso ebrio de mi padre, Tío Fernando hizo que mi hermano trabajara sin descanso desde los nueve hasta los once años; a menudo faltaba a la escuela, viajaba, hacía conciertos nocturnos y filmaba. Gabrielito González pronto fue conocido como “La Sensación Infantil, con el Auténtico Sentimiento Mexicano”.⁴ A pesar de las protestas de mi madre, la palabra de mi padre siempre era definitiva. Aunque se preocupaba mucho por mi hermano, tenía que ocuparse de sus otras tres hijas. Mi madre se encargaba principalmente de nosotras, peinándonos, maquillándonos y cosiendo nuestras faldas para las actuaciones.

Es triste pensar en esos tiempos, porque aunque esas experiencias estaban llenas de música y cultura, sabía que mi familia se estaba desmorono-

4 Gabrielito González con el auténtico sentimiento mexicano fue el título del álbum debut de mi hermano en 1978 en El Rey Recordings.

nando. El alcoholismo de mi padre empeoró y se volvió extremadamente abusivo con todos nosotros. Después de muchos años de una vida doméstica turbulenta, sin hogar y viviendo en casas de familiares y remolques, mi madre finalmente lo dejó cuando yo tenía once años. Después de su divorcio, mi padre intentó mantenerse en contacto con nosotros, pero pronto perdió su batalla contra el alcoholismo y desapareció en las calles del Este de Los Ángeles. Fue mi madre quien tuvo que criar a cuatro hijos, sola.

El Artista Vagabundo

A pesar de años de ruegos para que mi padre dejara de beber, visitas intermitentes a centros de rehabilitación y problemas con la ley, mi padre finalmente se convirtió en un vagabundo sin hogar. De vez en cuando pasaba a vernos. Durante algunas de sus visitas, llegaba visiblemente ebrio y sucio. El alcoholismo lo había vuelto delirante y se desahogaba, describiendo grandes planes que tenía con algún famoso compositor mexicano. Otras veces desaparecía durante largos periodos. Cuando esto sucedía, mi hermano salía a las calles para buscarlo. Su nombre transitorio era El Artista. Mi hermano finalmente lo rastreaba bajo este nombre, con la ayuda de otras personas sin hogar. Esta era la única manera en que sabíamos que nuestro padre, El Artista, seguía vivo. Estos eran tiempos especialmente difíciles, ya que veíamos cómo su salud y apariencia se deterioraban con cada visita. Lentamente, comenzó a perder todos sus dientes y se volvió cada vez más delgado y frágil. A pesar de su situación, mi padre nunca abandonó la idea de que algún día “triunfaría” en la música.

En retrospectiva, su anhelo por la música siempre estuvo algo distorsionado. Algunos de mis primeros recuerdos de la infancia son de mi padre sentado en el suelo, ebrio, mirando el tocadiscos y dirigiéndose a músicos y cantantes imaginarios. A veces nos obligaba a sentarnos con él y

aprender sus rancheras mexicanas o baladas clásicas favoritas. Aunque mi padre estuvo ausente el resto de nuestras vidas, heredé la mayor parte de mi influencia musical de él. Después de que desapareció para siempre, sus ideologías, creencias y enseñanzas en la música continuaron persiguiéndome. Su fantasma persistió durante un tiempo. Como recuerda la socióloga Avery Gordon: “Escribir historias de fantasmas implica que los fantasmas son reales, es decir, que producen efectos materiales”⁵. De esta manera, esta es una historia de fantasmas. Las creencias de mi padre tuvieron efectos materiales en sus hijos, y su realidad fue un “encantamiento sistemático” de la “violencia de la modernidad”. Todo lo que yo estaba destinada a aprender de nuevo en una nueva comunidad lentamente exorcizaría sus enseñanzas de mi psique. Como reconoce Gordon: “Solo el horror consciente de la destrucción crea la relación correcta con los muertos: unidad con ellos porque nosotros, como ellos, somos víctimas de la misma condición y la misma esperanza frustrada”.⁶

Las relaciones sociales de la música

*Nuestro pensamiento ha sido sobredeterminado por
la mercantilización.*

PRITI RAMAMURTHY, conferencia
del curso de Desarrollo Económico Internacional
de las Mujeres, Universidad de Washington,
invierno de 2010

Cuando reflexiono sobre el impacto sociocultural que los mercados de capital han tenido en todas las áreas de la vida e interacción humana, las “rela-

⁵ Gordon, *Ghostly Matters*, 17.

⁶ Gordon, *Ghostly Matters*, 215.

ciones sociales de la música”, para mí, son las más profundas. Me refiero a las relaciones sociales de la música como los sistemas de valores relacionados con el conocimiento musical, la recepción y las prácticas mantenidas por las instituciones sociales. Las instituciones sociales, como naciones, estados, familiares y parentesco, regulan la cultura y la interacción humana de las formas más íntimas. La cultura occidental posterior a la Ilustración, y en particular la industrialización de la música bajo el capitalismo, ha tenido el mayor y más significativo impacto en todas las prácticas musicales. Al considerar las relaciones sociales de la música en mi familia, puedo entender mejor los tormentos de mi padre, sus luchas internas y el sistema de valores que impuso en nuestra familia. Como afirma la teórica feminista del desarrollo económico Priti Ramamurthy, la lógica capitalista dicta gran parte de lo que vivimos. La naturaleza misma de cómo solemos funcionar en la sociedad estadounidense gira en torno al capital económico y su constante proliferación de mercancías. Mi padre, como muchos otros, llevó esta creencia a la música y a la práctica musical. Hago la distinción aquí entre el oyente ávido y aquellos que buscan elevar la música a un nivel más íntimo.

En la actualidad, ser “descubierto” por una compañía discográfica, un agente o un manager, y ganarse la vida en el mundo de la música profesional, es la progresión naturalizada y por excelencia de lo que significa ser un “éxito” en la comprensión de las sociedades occidentales sobre la música. Las perspectivas occidentales sobre la práctica musical están inextricablemente infundadas con ideas de profesionalización y movilidad económica y social ascendente. Puedo ver cómo el poder y el prestigio de ser un “cantante profesional” era la única forma en que mi padre podía visualizar su participación en el mundo de la música.

No asumo que el anhelo de mi padre de vivir la vida de un músico profesional fue lo que lo llevó a convertirse en alcohólico. Cito a mi padre como ejemplo de lo que creo que es una ideología común en la práctica musical occidental. Desglosar e identificar la complicidad de naciones, estados, familiares y otras instituciones sociales como factores importantes en la consolidación del orden capitalista de mercado en las estructuras sociales

más íntimas y comportamientos, es importante para comprender la experiencia vivida. La globalización y el neoliberalismo son fuerzas sociales significativas que no se limitan estrictamente a un ámbito económico. Independientemente de los términos que usemos para significar el orden económico de capital a escala global o local, las teóricas feministas del desarrollo se niegan a desarraigar la lógica económica de sus fundamentos sociales. Wendy Larner ha examinado la popularidad del “neoliberalismo” y la forma en que los académicos en diversas disciplinas articulan esta fuerza social.⁷ Larner sostiene que el neoliberalismo ha “usurpado” la globalización como el concepto utilizado para describir las formas contemporáneas de reestructuración económica global.⁸ Larner afirma: “Aunque el neoliberalismo puede tener un origen intelectual claro, llega de diferentes maneras a diferentes lugares, se articula con otros proyectos políticos, toma múltiples formas y puede dar lugar a resultados inesperados”.⁹ El neoliberalismo opera realmente a múltiples escalas.¹⁰ Es decir, “no solo es un proyecto supranacional (globalización neoliberal), involucra proyectos políticos de estados nacionales y locales (particularmente urbanos)”.¹¹ Larner nos alienta a obtener los detalles y complejidades de los procesos involucrados, en particular los “nuevos dominios de análisis”, como los cuerpos, los hogares, las familias, las sexualidades y las comunidades, y, según lo veo, las relaciones sociales de la música.¹² Las fuerzas económicas neoliberales afectan cómo nos relacionamos con la música, el papel que desempeña en nuestras vidas y nuestra relación final con ella, ya sea transaccional u otra. Del mismo modo, Michel Foucault aborda de manera importante cómo la “gubernamentalidad” hace visible la “gubernamentalidad de los demás”, pero lo más importante, una “gubernamentalidad de uno mismo” No diríamos mejor autogobernación?¹³

7 Larner, *Neoliberalism?*, 509–512.

8 Larner, *Neoliberalism?*, 510.

9 Larner, *Neoliberalism?*, 511.

10 Larner, *Neoliberalism?*, 509.

11 Larner, *Neoliberalism?*, 509.

12 Larner, *Neoliberalism?*, 512.

13 Michel Foucault quoted in Lemke, *Foucault, Governmentality, and Critique*, 2.

El gobierno del yo, o de las tecnologías del yo, (autogobernación) resuenan en mi intento de comprender los sistemas de valores, los deseos y las acciones de mi padre en relación con la música en su vida. Cuando considero el grado en que el capitalismo ha organizado la interacción y la relación de los sujetos individuales con la música, puedo entender mejor el sistema de valores de mi padre. No se puede negar que la autodisciplina es central para la dominación social de la disposición de los mercados de capitales sobre las relaciones sociales de la música y las comunidades.

Como Foucault ha afirmado: “Creo que si uno quiere analizar la genealogía del sujeto en la civilización occidental, debe tener en cuenta no solo las técnicas de dominación general, sino también las técnicas del yo”.¹⁴ De hecho, mi padre se disciplinó a sí mismo y, por extensión, a su hogar e hijos para identificar y buscar la música a través de la búsqueda de una carrera profesional en ella. Los matices de este poder se constituyeron a través de diversos medios. Considero el equilibrio de poder visible y versátil, con sus complicidades y conflictos, coerciones y procesos, y la forma en que nos construimos a nosotros mismos en el proceso.

La Época de Oro del Cine Mexicano: Modernidad y Profesionalización como Herramientas de Autodisciplina

“Existe un orgullo circunstancial en un pasado que de alguna manera se asume como glorioso, pero que se experimenta como algo muerto, asunto de especialistas y una atracción irresistible para los turistas. Sobre todo, se asume que es algo aparte de nosotros mismos, algo que ocurrió hace mucho tiempo en el mismo lugar donde vivimos nosotros, los mexicanos, hoy.”

GUILLERMO BONFIL BATALLA, *México Profundo*

¹⁴ Michel Foucault quoted in Lemke, Foucault, Governmentality, and Critique, 2.

Considerando los modelos teóricos del sujeto neoliberal, la autodisciplina y la gubernamentalidad como catalizadores fundamentales del cambio desde una perspectiva de música comunitaria hacia un sentido neoliberal, puedo ver cómo mi padre fue un producto de su tiempo. Es importante situar la formación social de mi padre, sin embargo, el período histórico en el que creció, fue lo que tuvo un impacto en el sistema de valores que promulgó como adulto. Después de todo, mi padre creció en la cúspide de La Época de Oro del Cine Mexicano. A través del medio cinematográfico, La Época de Oro fue una herramienta clave en la creación y mantenimiento de la identidad nacional moderna de México. Desde 1939 hasta 1969, las películas de esta era dorada a menudo retrataron diversos temas relacionados con la vida mexicana y la historia de México a través de relatos de valentía, amor y guerra. Directores como Fernando de Fuentes y Emilio Fernández fueron figuras clave durante este importante y próspero período para el cine mexicano y las artes en general. Estas películas romantizaban un pasado mexicano que típicamente retrataba las formas y personas indígenas como históricamente significativas pero “extintas” para justificar un proyecto modernista. El proyecto nacional también perpetuaba un discurso masculinista.

Como argumenta el científico social mexicano Guillermo Bonfil Batalla en *“México Profundo: Reclamando una Civilización”*, la romantización de un “pasado mexicano” generalmente involucraba la construcción del sujeto indígena como extinto. Haciendo referencia a intelectuales mexicanos desde José Vasconcelos hasta el antropólogo Manuel Gamio, Bonfil Batalla demuestra las bases sociales, políticas e ideológicas, desde la conquista temprana hasta el presente, para describir las formas en que aquellos en el poder han tratado el “problema indígena” en México. La ideología del indio como extinto se estaba articulando a través de varios medios.

La teórica de cine mexicana Andrea Noble destaca la importancia de los cineastas en el México posrevolucionario, específicamente el trabajo del cineasta soviético Sergei Eisenstein, conocido principalmente por su trabajo en ¡Que Viva México! Aunque ¡Que Viva México! no se completó durante

la vida de Eisenstein, de todas formas transmitió una ideología y técnicas de representación visual, especialmente el montaje, que cambiaron la cara de la cinematografía. Como señala Noble, “Eisenstein contó con el apoyo y la amistad de algunos de los principales artistas e intelectuales del país en ese momento, incluyendo a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard, Jean Charlot y Gabriel Fernández Ledesma”, por nombrar algunos.¹⁵ Como resultado, la película de Eisenstein ¡Que Viva México! dejó un legado duradero pero controvertido, ya que la representación visual de Eisenstein de sujetos indígenas, paisajes y vida cotidiana a través del montaje ha sido vista por algunos como una mirada voyeurística al “otro”.

A través de ¡Que Viva México! surgió el nacimiento de las “excesos eisenstenianos” de la representación, que aunque fueron exaltados en su tiempo, desde entonces han sido criticados por su esencialismo.¹⁶ Noble nos recuerda que la representación visual de Eisenstein de las personas indígenas y sus culturas, aunque inquietante en la actualidad, estaba de acuerdo con el discurso indigenista de su época. Más bien, “como un autor de vanguardia de renombre internacional”, su visión “convergía convenientemente” con la política gubernamental oficial.¹⁷ Como Noble explica, “La paradoja radica en el hecho de que, aunque el indigenismo surgió de la Revolución como un concepto cultural crucial y definitorio de la nación, la Revolución misma no se libró en nombre de la raza. En cambio, el conflicto se expresó en términos de clase”.¹⁸

Por lo tanto, el indigenismo fue, como lo había sido en los siglos anteriores, un “discurso de élite desplegado en nombre de un estado-nación que luchaba por consolidar y legitimar su identidad”.¹⁹ Hasta la fecha, “Eisenstein es frecuentemente invocado como una influencia perdurable, para bien

15 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 176.

16 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 176.

17 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 178.

18 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 177.

19 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 177.

o para mal, en la cultura visual mexicana en general”.²⁰ Más recientemente, el antropólogo Alex E. Chávez introduce el concepto del "cronotopo ranche-ro". El cronotopo ranche-ro, como una representación racista y necesaria, ha sido ejercido tanto por el estado-nación mexicano como por el imperio estadounidense en sus respectivos intereses de dominación y explotación laboral de los sujetos mexicanos en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos.²¹ Chávez relata un sujeto que habita “en la periferia espacial de la modernidad y siempre en un tiempo pasado”.²² El ranche-ro, su rancho, sus costumbres y sus formas son románticos y pintorescos pero prescindibles. El cronotopo ranche-ro se invocaba entonces y sigue teniendo significado y valor en la actualidad.

Por lo tanto, la cultura popular o el arte apoyado por el gobierno mexicano de 1920 a 1940 tenía un carácter nacionalista centrado en artefactos indígenas, formas de vida y códigos de vestimenta. Como construcción social, el mestizo era necesario para poner orden al caos provocado por la Revolución Mexicana que comenzó en 1910. Para todos los efectos, era una identidad imaginada en relación con la realidad y la verdadera naturaleza plural del país.²³ Es decir, a pesar de la realidad de que México tiene una multitud de poblaciones y culturas indígenas, el sujeto indígena fue concebido como “extinto” en las narrativas del estado-nación. La construcción del mestizo sirvió como una forma de consolidar el poder y reunir la imaginación pública bajo una sola identidad. Esto fue una tarea más fácil que evaluar la realidad material y las poblaciones indígenas existentes dentro de México. No obstante, “la Revolución de 1910 ha otorgado a la imagen del indio un privilegio especial, el de servir como uno de los principales

20 Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 175.

21 Chávez, *Sounds of Crossing*, 45.

22 Chávez, *Sounds of Crossing*, 46.

23 No estoy argumentando que el mestizo o el mestizaje no existan. En lugar de la idea biológica de mestizaje, me centro en el discurso del mestizaje que fue utilizado por los gobiernos en diferentes momentos de la historia de México. Busco demostrar cómo el término fue una herramienta importante creada por el gobierno mexicano para captar la imaginación del público y, así, consolidar el poder político en los años del Porfiriato.

símbolos oficiales del nacionalismo”.²⁴ Bonfil Batalla afirma que ha sido una “exaltación ideológica del indio, que ha hecho visible su presencia en la esfera pública bajo el control del Estado”.²⁵ Además, es en la música, la danza, la literatura y otras artes donde el tema del indio proporcionó los elementos básicos para dar forma a una vasta corriente nacionalista bajo el patrocinio del gobierno.²⁶

Los poderes estatales ejercen el control ideológico de múltiples maneras. Bajo el capitalismo, los estados construyen productos que son beneficiosos para su causa. Se podría decir que la mayor mercancía durante La Época de Oro fue la nostalgia. La moneda emocional del indio se basaba en la nostalgia, que intrínsecamente implicaba un “avance”.²⁷ Como afirma poderosamente Bonfil Batalla: “A través de una astuta alquimia ideológica, ese pasado se convirtió en nuestro pasado, el de los mexicanos que no son indios. Sin embargo, es un pasado inerte, una simple referencia a lo que existía como una especie de premonición de lo que México es hoy y será en el futuro. No tiene una conexión real con nuestra realidad contemporánea y nuestro futuro colectivo”.²⁸

El cine, la música y los artefactos culturales tuvieron éxito al articular el indigenismo como una mercancía para afirmar un mestizaje cultural. De esta manera, la extracción de la imagen indígena, los artefactos y la vestimenta fue un desprendimiento de la fuente, es decir, de las personas indígenas. El proyecto modernista del indigenismo fue un “levantamiento” de artefactos culturales mientras se despojaba la multitud de historia, prácticas, sistemas de creencias y formas de vida que los habían engendrado. El etnomusicólogo Thomas Turino también ha explicado las diversas formas en que los estados-nación y los grupos sociales minoritarios competidores utilizan la música y la emoción para la consolidación del poder, señalando

24 Bonfil Batalla, *México Profundo*, 53.

25 Bonfil Batalla, *México Profundo*, 53; mi énfasis

26 Bonfil Batalla, *México Profundo*, 53.

27 El sujeto indígena fue retratado en su mayor parte como leal pero atrasado en su pensamiento.

28 Bonfil Batalla, *México Profundo*, 55..

que “el nacionalismo es básicamente emocional y debe ser sucedido”.²⁹ En este sentido, la modernidad siempre implica un reemplazo de lo “viejo” por lo “nuevo”. Turino afirma: “Como símbolo clave en esta ideología, el término moderno se usa sin reflexión para afirmar un ‘presente’ omnipresente, mientras que lo ‘tradicional’ se relega a un pasado histórico inferior”.³⁰ Naila Kabeer articula ideologías similares desde el punto de vista de la teoría feminista del desarrollo: “Mientras que los teóricos de la modernización utilizaron diferentes combinaciones de factores sociales y económicos para explicar el proceso de cambio, generalmente compartieron un énfasis común en los cambios en los valores y actitudes como un requisito crítico para la transición hacia la sociedad moderna”.³¹ Como indica Kabeer, debe haber “cambios en los valores y actitudes como un requisito crítico para la transición hacia la sociedad moderna”.³² Las normas y costumbres del llamado tercer mundo se oponen al interés propio racional en aras de lograr un estatus moderno.³³ Tal fue el caso en el México posrevolucionario. El uso

29 Nathan Shamuyarira citado en Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music*, 172. En este texto crucial, Turino explica cómo las emociones fueron un elemento importante a considerar para el Partido Democrático Nacional (NDP) en Ghana. El NDP representaba un nuevo cambio en el discurso nacional que abogaba por la idea de que los africanos deberían gobernarse a sí mismos en lugar de negociar una “asociación” con el poder colonial. Irónicamente, el NDP inició esta ideología a través del nacionalismo cultural. El secretario de publicidad, Robert Mugabe, fue abierto acerca de su uso de sentimientos emocionales para ganar el apoyo del partido nacionalista. Turino cita a los biógrafos de Robert Mugabe que declaran: “[Mugabe] tenía como objetivo inyectar conscientemente emocionalismo en el pensamiento de los nacionalistas... Para ganar un amplio apoyo entre todos los africanos en Rodesia, la lucha debía convertirse en parte de la vida diaria de las personas. Apelaba a sus emociones y a sus valores espirituales y culturales. Los alentaba, a través de la publicidad del partido, a valorar su patrimonio”. Citado en Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music*, 171.

30 Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music*, 163.

31 Kabeer, *Reversed Realities*, 16.

32 Kabeer, *Reversed Realities*, 16.

33 La racionalidad es un concepto fundamental en las teorías económicas liberales. Se asume que los sujetos siempre toman las elecciones más “racionales” en las prácticas económicas. Los teóricos feministas del desarrollo encuentran esto problemático, ya que lo “racional” es subjetivo. Los sujetos consideran o están restringidos al tomar decisiones. Lo que es racional para un sujeto podría ser irracional para otro. Por lo tanto, la idea de elecciones racionales como una cualidad humana universal es irrelevante cuando se consideran otras subjetividades importantes, como el género, la raza, la clase y la sexualidad.

del indio como “cifra de una identidad proto-nacional” fue importante para la formación general de un yo criollo, distinto de la “identidad peninsular española” del mestizo.³⁴ La identidad colectiva del mestizo, sin embargo, abrazó significativamente la muerte conceptual del indio al concebir al indio como extinto para abrazar con éxito las premisas de la modernidad.³⁵

Mi punto es que la nación, la modernidad y el género se han naturalizado de tal manera que pasamos por alto cómo han impactado tanto el comportamiento social público como el privado. La modernidad como ideología puede ser utilizada por quienes están en el poder bajo cualquier institución económica, ya sea el capitalismo o el socialismo. La modernidad como condición y como ideología siempre implica una progresión lineal a la que las naciones deben aspirar. Rara vez se comprende que la modernidad, como una idea propuesta por Occidente, no tiene un fin real. Es decir, no hay un determinante, no hay un final, no hay forma de evaluar si un país ha alcanzado el estatus de “moderno”. Lo más importante es que el proyecto modernista implica un “nosotros” y un “ellos”. La ideología occidental establece el estándar y el resto del mundo debe seguirlo o ser considerado “no moderno” y necesitar “desarrollo”.

La Época de Oro, su música, proyectos cinematográficos e ideologías, fue una poderosa herramienta para mantener la retórica mexicana del mestizo como ciudadanos principales de la nación mexicana y, al mismo tiempo, logró comunicar ideas de progreso y modernidad. La construcción de México como una sociedad homogénea, especialmente después de la revolución, fue atractiva para los mercados, los turistas y los inversores. Como Noble afirma: “En última instancia, el indigenismo no se trataba realmente de incorporar una noción compleja y pluralista de las múltiples etnias indígenas dentro de la cultura nacional”.³⁶ Más bien, “el objetivo último y paradójico del indigenismo oficial en México fue liberar al país del lastre de su

34 Noble, *Seeing through ¡Que Viva Mexico!*, 177

35 Bonfil Batalla, *México Profundo*; Escobar, “Colonista y colonizado”; Noble, “*Seeing through ¡Que Viva México!*”

36 Noble, *Seeing through ¡Que Viva Mexico!*, 178.

pasado nativo o, para decirlo más claramente, finalmente destruir la cultura nativa que había surgido durante el período colonial. El indigenismo era, por lo tanto, un medio para un fin. Ese fin era el mestizaje cultural".³⁷

Sin duda, La Época de Oro del Cine Mexicano logró inculcar el valor de la modernidad y el progreso y, al mismo tiempo, inculcar el valor de la profesionalización del músico mexicano. Las películas y las ideologías incorporadas en ellos fueron significativas a la hora de definir la concepción de la música de mi padre. Historias de meritocracia y triunfo individual alimentaron la economía ideológica del mestizo en el cine.

El Cómo y el Porqué

Estos recuerdos yacen en silencio en mi regazo. El deteriorado álbum de fotos rojo me recuerda cómo solía entender la música. Al igual que mi padre, yo también empecé a buscar una vida profesional en la música a finales de mi adolescencia. Me uní a grupos cuyo único propósito era alcanzar la fama en la música. Para algunos proyectos, mi hermano, mi hermana y yo trabajamos juntos como mi padre nos enseñó. Estos fueron largos días y noches lidiando con gerentes y productores corruptos que explotaban nuestro trabajo. Como joven cantante, a menudo me presionaban y esperaban que usara muy poca ropa en las actuaciones o me decían que mostrara "más piel". En otras ocasiones, me despidieron por no "vestir adecuadamente". Dejé muchos más proyectos por ser acosada sexualmente. En algún momento de mi adolescencia tardía, me retiré por completo de la práctica musical.

Durante un tiempo, odié la música ranchera porque me recordaba a mi padre. Cuando creces creyendo que la música sólo existe de una manera en la sociedad, y los mercados sociales y comerciales refuerzan estas ideas, es

37 David Brading citado en Noble, *Seeing through ¡Que Viva México!*, 178.

difícil romper con ellas o imaginar otros modelos de cómo puede funcionar la música en la vida de un amante de la música. Enfrentaría muchos más desafíos en la música como joven mujer antes de tener un cambio de corazón. El cambio en mi perspectiva ha sido principalmente en el cómo y el porqué. A pesar de que mi padre inculcó su sistema de creencias con respecto a la música, el destino tenía un camino diferente para mí.

Ahora entiendo que el concepto de música de mi padre estaba directamente relacionado con el “entorno cultural” de la época en que vivió. Cuando una ideología se promueve a través de múltiples corrientes culturales y sociales, hay una reducción inevitable de posibilidades y otras formas de ser. Esto se puede decir de cualquier país que impulsa un sentimiento ideológico de control del estado-nación. Creo que las posibilidades materiales de mi padre eran limitadas. Toda su formación en música giraba en torno a la profesionalización. No importa que el país en el que nació tuviera muchas otras concepciones de la práctica musical a través de la multitud de culturas indígenas vivas dentro de sus fronteras. Estos ejemplos no eran propicios para el orden moral o el proyecto político/económico del momento. Los tiempos habían hablado. Su mundo se había cerrado a posibilidades alternativas. Después de muchos años y con esta nueva comprensión, he podido perdonarlo, y perdonarme a mí misma. A pesar de la ira y el desprecio que sentía hacia mi padre, y de todo el abuso que infligió a nuestra familia, entiendo el orden económico y gubernamental más grande que impulsó y moldeó su sistema de creencias y, por defecto, mi infancia turbulenta.

CAPÍTULO 2

Resistencia a los sistemas del mercado de capital y la división mente/cuerpo

Tenía veinte años y me reunía con el profesor Steven Loza para hablar sobre la posibilidad de unirme al departamento de etnomusicología de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Era 1993 y estaba emocionada ante la perspectiva de ser estudiante en la UCLA, pero también nerviosa e incrédula de que pudiera haber un lugar para mí en el departamento. Para empezar, no tenía lo que consideraba “habilidades musicales”. Entendía la música “real” como la experiencia clásica occidental y, como muchos, había sido imbuida con la idea de que las estructuras, epistemologías y estéticas generales de la música occidental eran superiores a cualquier otra forma de música. Además, nunca había considerado que mi experiencia fuera de interés para nadie, y mucho menos para una universidad.

Para mi sorpresa, el profesor Loza me aseguró que la formación informal pero rigurosa en la música popular mexicana de mi padre era más que válida. Dijo que mi presencia, mis ideas y mi experiencia como mujer de color eran muy necesarias en el campus, y me animó a hacer una audición. Caminar por el Salón Schoenberg el día de mi audición fue aterrador. A pesar de mi nerviosismo, durante la audición hablé de mi extensa formación de experiencia musical “informal” con autoridad. Interpreté dos canciones rancheras a capella. Dos semanas después, recibí la noticia de que había sido aceptada en el programa. ¡No podía creerlo! Estaba emocionada pero me preguntaba qué vendría a continuación. Inicié mis estudios en el departamento de etnomusicología en el otoño de 1993. En retrospectiva, los cursos, el plan de estudios y el material de lectura de mi primer año en el programa son un borrón, excepto el libro “*How Musical Is Man?*” de John Blacking.

“*How Musical Is Man?*” es un texto clásico de 1973 en el campo de la etnomusicología y es el resultado de la estadía de dos años de Blacking en

el pueblo Venda en Sudáfrica, desde 1956 hasta 1958. Blacking, un pianista clásico entrenado en las rigurosidades y el repertorio de Bach, Chopin y Mozart, entendía que la música era un sistema de orden con un conjunto de reglas y patrones inventados y desarrollados por destacados músicos europeos. Sin embargo, su trabajo de campo en África, en particular su estudio de la práctica musical en la cultura Venda, le brindó una nueva perspectiva sobre cómo otras culturas concebían la música, la habilidad musical, la práctica musical y la función de la música en la sociedad. En el curso de su investigación, Blacking no solo desmonta su mirada elitista, sino también la relación de su propia cultura (occidental) con la música. Es decir, él despertó a una "comprensión más profunda" de su propia relación con la música en conversación con los Venda.¹

En sus primeras etapas de estudio, Blacking llega a la conclusión de que su relación con la música fue resultado de un "reforzamiento selectivo"². Por otro lado, las experiencias con los Venda le enseñaron a Blacking que la música "nunca puede ser una cosa en sí misma, y que toda la música es música popular, en el sentido de que la música no puede transmitirse ni tener significado sin asociaciones entre personas".³ Blacking se da cuenta de que "las funciones de la música en la sociedad pueden ser los factores decisivos que promueven o inhiben la habilidad musical latente, así como afectar la elección de conceptos culturales y materiales con los que componer música".⁴ Blacking se humilla ante la posibilidad de que toda la música tenga procesos esenciales que se pueden encontrar en la constitución del cuerpo humano, particularmente "en los patrones de interacción de los cuerpos humanos en la sociedad"⁵. Su comprensión de que la música nunca puede ser una cosa en sí misma enfatiza la importancia de cómo una cultura posiciona la música, la práctica musical y la interacción con la música. De hecho, su comprensión de

1 Blacking, *How Musical Is Man?*, 6.

2 Blacking, *How Musical Is Man?*, 6.

3 Blacking, *How Musical Is Man?*, x.

4 Blacking, *How Musical Is Man?*, xi.

5 Blacking, *How Musical Is Man?*, xi.

la música es una consecuencia de su entorno social y cultural.⁶

Un pasaje clave que se repite a lo largo del libro de Blacking ejemplifica lo que más me interesó de su proyecto: “Debemos preguntarnos por qué las habilidades musicales aparentemente generales deberían estar restringidas a unos pocos elegidos en sociedades que se supone que son culturalmente más avanzadas. ¿Representa el desarrollo cultural un avance real en la sensibilidad humana y la capacidad técnica, o es principalmente una distracción para las élites y un arma de explotación de clases? ¿Debe hacerse ‘ámusical’ a la mayoría para que unos pocos puedan volverse más ‘musicales’?”.⁷ Blacking cuestiona nuestra comprensión occidental de las “habilidades” musicales y reconoce las “relaciones sociales de la música” al expresar el deseo de involucrarse en un análisis de las dinámicas culturales, históricas y políticas que han dado forma al afecto, la comprensión, la práctica y la producción de la música en la sociedad occidental.

El descubrimiento personal y la nueva comprensión de la música por parte de Blacking resaltaron algo que había sentido toda mi vida. Mi experiencia en la música, aunque conscientemente informal, irregular y alejada de una crianza elitista, fue, no obstante, el resultado de mi experiencia como inmigrante mexicana. Mi experiencia no me juzgó por ser “ámusical”. De hecho, debido a que a mis hermanos y a mí nos dijeron que teníamos “habilidades musicales”, nos empujaron hacia una vida de profesionalización. Como se discutió anteriormente, las ideas de mi padre sobre la música y el éxito musical estaban fuertemente ligadas al nacionalismo mexicano. A pesar de la diversa cultura musical participativa de México, en

6 Las críticas a “How Musical Is Man?” fueron pocas pero significativas, y una en particular de Charles Keil señala cómo Blacking no revela los “etnocentrismos” a lo largo de su libro. De hecho, la conclusión de Blacking es condescendiente, ya que “el pensamiento y los criterios occidentales siguen bajo control” (Keil, reseña de “How Musical Is Man?”, 81-82). Estoy de acuerdo con la crítica de Keil, pero no puedo culpar a Blacking por lo que su proyecto no buscó descubrir. En última instancia, el proyecto de Blacking es uno que examina la cultura musical Venda como objeto de estudio y no como una forma de deconstruir porqué las concepciones occidentales de la música están vinculadas a intereses de capital. En este sentido, está cargado con la mirada clásica occidental.

7 Blacking, *How Musical Is Man?*, 4.

ese momento no había alternativa en el ámbito mainstream para el orden musical ideológico del país. El discurso nacional en México, al igual que en muchos otros lugares de América Latina, privilegiaba el progreso y la modernidad, y la profesionalización del músico mexicano era el llamado al orden a través del cine y otras producciones culturales.⁸ La sugerencia de Blacking de que las dinámicas sociales y culturales son influencias importantes en la comprensión de la música y la práctica musical validó mi propia experiencia. Sin embargo, mientras que Blacking llama la atención sobre las diferencias sociales entre la práctica musical occidental y la de los Vendedores, yo he llegado a ver las diferencias de manera más específica en términos de cómo la economía política ha estructurado y naturalizado estos valores.⁹ A continuación, describo mi propio cambio en la comprensión de la música y el arte, basado en mi introducción al mundo de los artistas Chican@s en el Este de Los Ángeles. Mi transición a la adultez en esta comunidad marca la manera en que comencé a experimentar otra forma de relacionarme con la música y la expresión creativa.

Quetzal del Este de Los Ángeles

Después de la prematura muerte de mi padre, mi relación con la música se correlacionó con sus sueños perdidos, dolor y sufrimiento. A pesar de mi experiencia en la infancia, continué participando en trabajos de estudio de grabación y proyectos musicales con mi hermano y hermana. Experimenté importantes problemas legales, así como dinámicas de género difíciles y

8 Pascoe, *La mona*; Cardona, *Los actores culturales*; M. Gonzalez, *Zapateado Afro-Chicana*.
9 El comercio de la música ha perpetuado un sistema económico que requiere que lo “musical” y lo “no musical” construyan un sentido común en nuestras concepciones de la música. No estoy afirmando que no exista algo llamado “musical” o “no musical”; simplemente deseo señalar cómo esta concepción está vinculada a la interacción y el comportamiento general en la música, y cómo estas concepciones giran en torno al comercio.

acoso sexual flagrante en varios proyectos de grabación. Cuando llegué a UCLA como estudiante de música, estaba convencida de que había terminado con la práctica profesional de la música. Con el tiempo, llegué a la conclusión de que la industria musical era explotadora y a veces peligrosa para las mujeres. Sin embargo, me sentía satisfecha sabiendo que ser parte del departamento de etnomusicología aún me permitiría estar cerca de la música de alguna manera. Poco después conocí a Quetzal Flores, el fundador de la banda Quetzal. Como fundador y director musical, Flores comprometió el nombre de la banda y sus recursos con un movimiento de artistas y músicos preocupados por la justicia social. Mi experiencia en la banda y en esta comunidad cambiaría para siempre mi visión de la función de la música y el arte.

Antes de conocer personalmente a Flores, había visto a la banda Quetzal actuar en el café Troy un año antes. El Troy Café era un pequeño café y lugar de encuentro de artistas Chican@s en las afueras de *Little Tokyo*. Ahora extinto, el café se había convertido en un refugio para artistas y músicos Chican@s después de que el histórico espacio *Self Help Graphics and Art* cerrara sus puertas a eventos musicales.¹⁰ Como recuerda el influyente artista y miembro de *Asco*, Willie Herrón, la creación del club *Vex* en *Self Help Graphics* estaba destinada a fomentar la música experimental en relación con su arte en *Asco*.¹¹ Formado a principios de la década de 1970, *Asco* era un grupo de jóvenes artistas callejeros, visuales y de performance Chican@s renegados que creaban arte como medio para criticar e incitar al diálogo dentro de la comunidad. Miembros destacados fueron los artistas Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón y Patssi Valdez. Aunque *Asco* fue prácticamente ignorado por las instituciones de arte convencionales a fines de los años setenta, ahora se les considera uno de los colectivos de artistas

10 *Self Help Graphics and Art* estaba ubicado en la esquina de César Chávez y Gage. Desde entonces, se ha trasladado a un lugar cerca de First Street. Fundado por la Hermana Karen Bocalero, *Self Help Graphics* se convirtió en un espacio donde los artistas podían aprender el arte de la impresión. Sin embargo, el espacio también servía como lugar donde los músicos, especialmente del escenario punk, podían dar conciertos abiertos al público.

11 Habel-Pallán, *Style Council*, 336-345

Chican@s más innovadores de su época, ya que su innovador trabajo multimedia ha sido presentado en varias prestigiosas instituciones de arte en todo el país. También han sido discutidos en publicaciones académicas. Su trabajo más notable se presentó en *Asco: Elite of the Obscure; A Retrospective, 1972–1987*, publicado en 2011 en colaboración con el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y el Museo de Arte de Williams College.¹²

El Troy Café se convirtió en un lugar importante para estar, y fui invitada allí por un amigo para escuchar a Quetzal. Recuerdo estar cautivada por la entonces cantante Lilia Hernández, así como por Rocío Marrón, que era una impresionante violinista. Una de las canciones que llamó mi atención fue “Agua de la manguera”. Las letras ingeniosas hablaban de días calurosos de verano en el este de Los Ángeles:

Cielos azules. Ojos soleados.

Caminando por la calle de la vida.

Edificios desgarrados, calles rotas.

Cuerdas de ropa secándose en el calor...

Comiendo raspados, haciendo globos de agua, bebiendo agua de la manguera.

De repente, sentí una sensación de nostalgia y orgullo. Me podía identificar con esta canción. Yo también había vivido esos calurosos días de verano cuando era niña. El asfalto caliente en pleno verano es común en el Este de Los Ángeles. Y el agua de la manguera era la experiencia más gratificante después de un día de juego. El título, el tema y el uso de *Spanglish* (alternancia entre español e inglés) me hicieron sentir como en casa. Me podía identificar con la experiencia y la descripción de la pobreza. La energía de Quetzal llenó el pequeño café. No había un sentimiento de lástima, ya que el sentimiento general en la canción era de dignidad, orgullo y esperanza.

¹² Chavoya and Gonzalez, *Asco*.

Troy Café en *Little Tokio*



IMAGEN 2.1: Edificio Troy Café en Little Tokyo en la esquina de Alameda y *First Street*. Este espacio ha sido demolido para una nueva entrada de Metro.

El Troy Café a principios de la década de 1990 era un lugar importante para encontrarse y discutir sobre la función y relevancia social de la música, el arte y la cultura.¹³ El cofundador y propietario, Sean Carrillo, era un veterano de la generación anterior de movimientos de artistas Chican@s y un ex miembro de *Asco*. La reputación de Carrillo como artista, así como sus amistades con artistas Chican@s, poblaba el pequeño café. Quetzal

¹³ Viesca, *Battle of Los Angeles*, 719–739

Flores recuerda pasar bastante tiempo allí y afirma que su formación como guitarrista y compositor fue el resultado de la gran cantidad de artistas Chicana@s, músicos, poetas e intelectuales que se reunían en este espacio para discutir, criticar y apoyar el trabajo de los demás. El Troy Café era un espacio pequeño. La mayor parte de la sala era un pasillo largo y estrecho con un pequeño escenario en una esquina y paredes de ladrillo rojo que a menudo exhibían obras de artistas locales. Puertas de vidrio con marcos negros marcaban la entrada al Troy Café que daba a la *First Street*. Si mirabas desde afuera, podías ver la barra donde los baristas servían café y productos horneados. Un largo pasillo conducía a un pequeño patio empedrado que daba a una vista de Alameda, *Little Tokyo* y un estacionamiento lleno de baches. Aunque el Troy Café servía café y otras comidas, la comida no era lo que atraía a las multitudes. Era la música, el arte y las actuaciones.

La parte más interesante para mí sobre el Troy Café eran los clientes. Los artistas, músicos e intelectuales orgánicos que frecuentaban el lugar eran fascinantes. Su estilo de vestir, el único peinado y maquillaje Chicano, creaban una atmósfera de creatividad. Pero, sobre todo, las conversaciones eran estimulantes e interesantes de presenciar. En cualquier noche dada, había alguna banda o grupo de teatro utilizando el espacio para actuar o ensayar. Siempre había música sonando en el sistema de sonido o en vivo en el escenario. La gente se apoyaba mutuamente y conversaba sobre sus trabajos en progreso, hacían planes para colaborar o simplemente se sentaban en las muchas mesas pequeñas en la sala en forma de V para idear sus próximas movidas. Entre los grupos musicales que tuve la fortuna de escuchar en el Troy Café estaban Las Tres, *Goddess*, Lysa Flores, Sol, *Brown Eyes* y Boca de Sandía. Recuerdo haber conocido a las legendarias músicas de punk rock Chicano Alice Bag, Angela Flores y Teresa Covarrubias, quienes juntas eran conocidas como Las Tres. Nunca antes había visto a tres Chicanas sentadas una al lado de la otra con sus guitarras en mano. Me quedé asombrada por su capacidad para componer canciones y su talento.

La teórica musical feminista Chicana Michelle Habell-Pallán señala cómo el Troy Café tuvo un impacto importante en un momento histórico

de “reducción de espacios públicos”.¹⁴ El Troy Café eventualmente cerraría, y aunque su cierre ralentizó la corriente de trabajo creativo, no mató la voluntad de una comunidad que pronto se reagruparía y surgiría en otro lugar. Sin embargo, el desplazamiento es una crisis con la que las comunidades se enfrentan repetidamente, especialmente en mercados inmobiliarios altamente codiciados como *Little Tokyo*, el centro de Los Ángeles y *Boyle Heights*. Esto todavía plantea preguntas: ¿Podemos pensar en una salida del espacio físico como una variable esencial necesaria para generar un movimiento social? ¿Cómo podemos construir impulso y relaciones entre nosotros sin espacios públicos para reunirnos? ¿Y qué pasa con el cuerpo? ¿Qué pasa con nuestro sentido de sí mismos y nuestro trabajo creativo? ¿Existen los artistas sin mercados de capital para proliferar su trabajo? ¿Qué es un artista sin un público o un mercado al que vender? El Troy Café logró crear un espacio para reunir a una comunidad de artistas. Pero las ideas que fluían desde ese espacio exaltaban, como reconocía Quetzal Flores, “una compleja y continua dependencia del capitalismo y las ideas de movilidad ascendente”.¹⁵ En última instancia, bajo las actuales relaciones sociales de la música, estamos atrapados ideológicamente en lo transaccional, donde todo lo que el cuerpo produce puede potencialmente estar a la venta, el cuerpo como capital. Nuestro trabajo, nuestra creatividad, nuestra espiritualidad son todos una venta potencial.

Según Linda Tuhiwai Smith, una de las muchas tareas poscoloniales es un análisis de “la penetración del imperialismo” en nuestras mentes.¹⁶ En este sentido, Smith sugiere que debemos “descolonizar nuestras mentes, recuperarnos, reclamar un espacio en el cual desarrollar un sentido de humanidad auténtica”.¹⁷ Lo siguiente pretende abrir una discusión sobre el cuerpo en relación con el capital. Después de todo, el cuerpo es el vehículo material desde el cual operamos y nos movemos en la sociedad, y el imperio

14 Habel-Pallán, *Loca Motion*, 6.

15 Quetzal Flores, interview, May 23, 2019, El Sereno, CA.

16 Smith, *Decolonizing Methodologies*, 6.

17 Smith, *Decolonizing Methodologies*, 3.

se constituye en relación con su sujeto colonial. Además, las divisiones y binarios impuestos en el cuerpo humano como cuerpo político/cuerpo del estado se organizan en torno al género, el color, la clase, la sexualidad, la capacidad y la nación.

El cuerpo y el capital

“Comprender el cuerpo moreno y la regulación de sus movimientos es fundamental en la recuperación de la narrativa y el desarrollo de proyectos radicales de transformación y liberación.”

CINDY CRUZ, *Hacia una epistemología del cuerpo moreno*

Como señala la feminista Chicana Cindy Cruz, uno debe entender el cuerpo moreno y la regulación de sus movimientos, lo cual es “fundamental” para la “transformación y la liberación”.¹⁸ De esta manera, todas las delincaciones y abstracciones se constituyen en relación entre sí y en beneficio de los intereses del estado-nación. La esclavitud africana fue fundamental para la riqueza y la fundación de los Estados Unidos. Además de las atrocidades inimaginables de violencia física, ideológica y laboral que los africanos y sus descendientes han tenido que soportar, el trabajo esclavo también ha dejado un legado duradero en nuestra forma de pensar sobre el cuerpo en general. Todos los cuerpos producen algún tipo de trabajo. Todos los cuerpos deben ofrecer algo en venta en nuestra sociedad hiper-capitalista.

La teórica africana Bibi Bakare-Yusuf argumenta que la práctica material de la violencia fue una herramienta utilizada por la economía esclavista para producir dos tipos de cuerpos: el cuerpo del conocimiento y el cuerpo

¹⁸ Cruz, *Epistemology of a Brown Body*, 657–669

del trabajo. Como forma de extraer capital y riqueza a través del trabajo esclavo, las herramientas de tortura y violencia eran formas de inducir terror y horror en el cuerpo. La tortura era una “deconstrucción activa y sistemática” del cuerpo africano.¹⁹ Bakare-Yusuf aclara que el objetivo no era destruir el cuerpo, sino “deconstruir el cuerpo en dolor” ya que la tortura se convertía en una “imitación de la muerte” o un “equivalente sensorial”.²⁰ Continúa diciendo: “La violenta sumisión de los esclavos era una forma de transformar sus cuerpos en una entidad que podía producir y reproducir la propiedad necesaria para acumular riqueza”.²¹ De esta manera, el esclavizador y el victimizador “necesita a la víctima para crear verdad, objetivando la fantasía en el discurso del otro”.²² El objetivo final era deconstruir todas las huellas de humanidad, civilización y libertad, lo que garantizaba la sumisión de los esclavos pero al mismo tiempo creaba la subjetividad de los esclavizadores. Se necesitaba garantizar una desencarnación, una “deconstrucción activa y sistemática” del cuerpo africano para asegurar la extracción de capital.²³

Aunque Bakare-Yusuf articula esta práctica en el contexto de la esclavitud africana, se puede inferir de otros relatos colonialistas que las herramientas de tortura han sido una práctica multisituada y antigua.²⁴ “El uso del terror fue un deporte nacional durante el período de la esclavitud” y el colonialismo latinoamericano, afirma Bakare-Yusuf, señalando que “fue la lógica que sustentó la creación de la realidad y la identidad coloniales”;²⁵ por lo tanto, “sirve como el mediador por excelencia de la hegemonía colonial”.²⁶ Basándose en el análisis de Bakare-Yusuf sobre la deconstrucción del cuerpo negro en dolor, se puede inferir que la base de conocimiento construida en torno a las consecuencias materiales de la tortura y la esclavi-

19 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 178-179.

20 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 178-179.

21 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 179.

22 Michael Taussig citado en Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 179.

23 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 179.

24 Bonfil Batalla, *México Profundo*; Taylor, *Archive and the Repertoire*.

25 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 177.

26 Michael Taussig citado en Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 177.

tud continúa reproduciendo la objetivación de los cuerpos negros y morenos tanto de manera sistemática como por consentimiento. También se puede inferir que estas prácticas han estructurado y han tenido un impacto en el comportamiento societal hasta el día de hoy.²⁷

El análisis de Bakare-Yusuf sobre la materialidad del cuerpo negro no carece de agencia o esperanza. A pesar de la problemática historia de la esclavitud, nos recuerda que la “carne” que se transforma en “cuerpo como propiedad” nunca es aniquilada. Está “oculta de la violación del cuerpo”.²⁸ La “contra-memoria” permite “a los esclavos y sus descendientes construir un tipo diferente de historia, un tipo diferente de conocimiento, un tipo diferente de cuerpo que está fuera del control de la historia dominante y la producción de conocimiento”.²⁹ Bakare-Yusuf invoca la importancia de la producción cultural como una voz y una herramienta en la articulación de la “contra-memoria”: “Lo que no puede expresarse en lenguaje se evoca a través de otras representaciones culturales como la danza”.³⁰ Luego cita el trabajo del erudito Paul Gilroy, afirmando que “si bien la experiencia del pasaje intermedio y la lucha diaspórica pueden resistirse al lenguaje (verbal), no se resiste a la representación”.³¹ “La expresión más elemental” de esta experiencia traumática “se encuentra en la música y la danza de la diáspora negra[,] que produjo nuevos significados culturales del pasado, presente y futuro africano”.³²

27 La académica feminista negra bell hooks ha escrito extensamente sobre el trato brutal y la explotación sexual de las mujeres negras esclavizadas. hooks sostiene que debido a la raza y el sexo, las mujeres negras esclavizadas recibieron el trato más severo y brutal. Es importante destacar que hooks no solo revela esta historia, sino que afirma que ha “llevado a una devaluación de la feminidad negra que impregnó la psicología de todos los estadounidenses y moldeó el estatus social de todas las mujeres negras una vez que terminó la esclavitud” (hooks, *Continued Devaluation*, 217). Tanto Bakare-Yusuf como hooks descubren las prácticas materiales que continúan influyendo en el conocimiento y el comportamiento en la actualidad. Ambas académicas descubren una historia raramente contada cuya huella material todavía se siente.

28 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 182.

29 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 193.

30 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 193.

31 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 193.

32 Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 175.

Bakare-Yusuf obtiene más ayuda de la escritora afroamericana Toni Morrison, quien articula la agencia, o el “sitio de la memoria”, a través de la metáfora de un río, afirmando que aunque los humanos enderezan los ríos para crear tierras habitables, las inundaciones ocurren de vez en cuando.³³ Morrison argumenta que la “inundación” de estos espacios es precisamente el acto de recordar por parte del río. El agua, al tener una “memoria perfecta”, siempre intenta “volver a donde estaba”.³⁴

Para los cuerpos negros y morenos, nuestra “avalancha de imaginación”, o nuestra “inundación”, es precisamente el rastreo de nuestra humanidad, comunicándola completa e inquebrantada. La “avalancha de imaginación” es lo que ocupaba a tantos artistas que frecuentaban el Troy Café a principios de la década de 1990, con los numerosos eventos de música, poesía y arte que tenían lugar. A través de su arte, los participantes abordarían muchos problemas relacionados con las comunidades Chican@s y mexicanas, desde las prácticas racistas del gobernador Pete Wilson hasta las políticas neoliberales y su comprensión general de la opresión en este país.

La economía política como institución social

*Gran parte del comportamiento humano
no es el resultado de preferencias individuales.
Más bien, se rige por reglas, normas y convenciones
institucionales que tienen poderosos efectos
materiales en la vida de las personas.*

NAILA KABEER, *Incorporación de la perspectiva de género en la erradicación de la pobreza y los Objetivos de Desarrollo del Milenio*

33 Toni Morrison citado en Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 182.

34 Toni Morrison citado en Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 182.

Las economías neoclásicas liberales desempeñan un papel central en la evolución del pensamiento y las prácticas de desarrollo, donde el objetivo y el significado primordial se centran en el crecimiento económico.³⁵ La economía, como la “ciencia” que estudia el comportamiento humano como una relación entre fines en competencia y medios escasos, asume que todos los agentes dentro de la sociedad universalmente tienen los mismos intereses, que es maximizar sus utilidades individuales.³⁶ En “*Reversed Realitiess: Gender Hierarchies in Development Thought*”, la teórica feminista del desarrollo Naila Kabeer traza una historia y un discurso narrativo intelectual sobre las mujeres en las prácticas de desarrollo. El proyecto de Kabeer en “*Reversed Realitiess*” se convirtió en una forma útil de comprender cómo las desigualdades de género adquieren significados diversos en el mundo del desarrollo. Kabeer instó a examinar las estructuras sociales en la vida de las mujeres. Una perspectiva estructural sobre las mujeres en el desarrollo se adhiere a un análisis de relaciones sociales que extiende una comprensión interconectada de la posición de género en cualquier sociedad dada. En lugar de un análisis estrictamente sobre mujeres o hombres como categorías aisladas, Kabeer insta a examinar las relaciones interconectadas que incluyen otras desigualdades sociales, como clase, raza y sexualidad, como importantes para comprender las “condiciones concretas” en las vidas tanto de las mujeres como de los hombres.³⁷ La conciencia de las estructuras sociales, económicas, culturales y de parentesco que permiten o niegan la movilidad de las mujeres, y por lo tanto su acceso a las finanzas, ha sido una intervención importante en los procesos de pensamiento de los profesionales del desarrollo. Además, la comprensión de que existen diferencias regionales en cultura, idioma y prácticas sociales ha hecho que los profesionales y teóricos del desarrollo sean más conscientes de las condiciones concretas que experimentan las mujeres en sus respectivas culturas.

Son elevantes para mi proyecto relacionado con la música las categorías por las cuales Kabeer identifica las instituciones sociales como componen-

35 Kabeer, *Reversed Realitiess*.

36 Kabeer, *Reversed Realitiess*, 14.

37 Kabeer, *Reversed Realitiess*, 65.

tes clave en la naturalización de roles de género y patriarcados variables, y cómo varían según el espacio. Kabeer identifica las instituciones sociales como mercados, estados, sociedad civil, religión y parentesco/familia. Concebir los mercados (políticas económicas) y los estados como aspectos sociales resalta la humanidad que se ve afectada por las prácticas y la historia de estas instituciones. Ella concluye que estas categorías se intersecan e informan las reglas sociales que finalmente afectan a los sujetos individuales y las decisiones que pueden tomar. Después de todo, las instituciones sociales organizan la vida social y política al “crear y regular ideologías”,³⁸ lo que lleva a prácticas sociales que tienen efectos concretos en los sujetos. De esta manera, las instituciones sociales informan sobre el alcance del acceso, la movilidad y las oportunidades de una persona en la sociedad.

Una de las disposiciones más comunes que las sociedades han instituido en todo el mundo es, por supuesto, el género. Aunque varían de una región a otra, “mujeres” u “hombres” son roles y significados que las instituciones sociales otorgan a la diferencia biológica visible. Ahora se sabe que el género en este sentido es una actuación que describe cómo las identidades, específicamente las de “mujer” y “hombre”, deben moverse en la sociedad y en relación entre sí. Con este fin, las identidades de género se describen, mantienen y disciplinan hasta el punto de naturalizarse en la sociedad. Además, muchos reconocen ahora que estos roles son relacionales, en el sentido de que a menudo se construye a los hombres como superiores a las mujeres, más capaces y más “lógicos”.³⁹ “Mujer” y “hombre” también pueden describir derechos y privilegios, dependiendo de la sociedad. Kabeer

38 Kabeer, *Gender Mainstreaming*, 42.

39 La crítica de la construcción social al determinismo biológico se puede demostrar mostrando (1) variaciones en una región a lo largo del tiempo, (2) variaciones en el espacio (entre diferentes regiones) y (3) variaciones en una región al mismo tiempo. La presencia de variaciones de género en cualquiera de estas categorías desacredita el determinismo biológico. Desarrollado por Priti Ramamurthy, es un ejercicio de autorreflexión que se basa en la forma en que se establece la investigación empírica para demostrar que las cosas cambian al compararlas en el espacio y el tiempo. Ramamurthy, clase magistral del curso *Women and International Economic Development* (Mujeres y Desarrollo Económico Internacional), Universidad de Washington, invierno de 2010.

afirma que las instituciones sociales definen las “reglas del juego”.⁴⁰ Luego afirma: “Las reglas pueden estar escritas o no escritas, explícitas o implícitas, codificadas en la ley, ordenadas por la política, santificadas por la religión, respaldadas por la convención o incorporadas en los estándares de la familia, la comunidad y la sociedad”.⁴¹ En última instancia, Kabeer sostiene que las reglas de género “desempeñan un papel poderoso en la formación del comportamiento humano, tanto en lo que está permitido como en lo que está prohibido”.⁴² El género es un ejemplo familiar de cómo las instituciones sociales (mercados, estados, religión y parentesco/familia) crean y demarcan diferencias para regular y controlar el comportamiento.

Al igual que las concepciones de género y su lógica, nuestra relación con la música también ha sido organizada a lo largo del tiempo y por medio de las instituciones sociales, principalmente a través del impulso del capitalismo de mercado. A través de la fuerza o el consentimiento, en la mayoría de las sociedades “modernas”, la música se ve principalmente como una mercancía. Las prácticas participativas son prácticamente inexistentes según la mayoría de las cuentas sociales, y la práctica musical se considera ya sea un pasatiempo incidental o una práctica profesionalizada. Rara vez la sociedad concibe la música como una práctica comunitaria participativa. En los próximos años, mi participación en el *Popular Resource Center*, así como en el Big Frente Zapatista, comenzaría a cambiar esa concepción.

40 Kabeer, *Gender Mainstreaming*, 43.

41 Kabeer, *Gender Mainstreaming*, 47.

42 Kabeer, *Gender Mainstreaming*, 47.

CAPÍTULO 3

El *popular resource center* y centro regeneración en *highland park*

En 1996, corría el rumor de que el Troy Café cerraría definitivamente sus puertas. La escena de Troy se desvanecía y parecía que, una vez más, un acogedor espacio creativo sucumbía a las dificultades económicas. Pero justo cuando Troy estaba cerrando, otros espacios se habían ido gestando poco a poco y habían empezado a organizar eventos. Entre ellos se encontraba la *Aztlan Cultural Arts Foundation*, en la antigua cárcel de la ciudad, y el *Peace and Justice Center*, en el centro de Los Ángeles; incluso *Self Help Graphics* en el este de LA había empezado a reabrir sus puertas a las bandas tras un breve paréntesis. Los clientes del Troy Café y los jóvenes se dispersaron por estos diferentes espacios, y aunque tocamos o asistimos a eventos en todos los otros espacios, Centro Regeneración fue el lugar que hicimos la mayor parte de nuestra organización. Quetzal Flores, del grupo Quetzal, afirma que la primera persona que le invitó al Centro Regeneración fue Mark Torres. Torres acababa de desarrollar y comenzar a presentar *Travel Tips for Aztlan* con Pacifica Radio en 90.7 KPFK. Torres estaba comprometido a exponer las ondas a los grupos locales chican@s y estaba buscando nuevos talentos artísticos chican@s y latin@s.

Habiéndose conocido durante los primeros días de Troy, Torres invitó a Flores a un concierto de música en Regeneración para escuchar a una banda emergente de reggae chicano llamada Quinto Sol.

Para ser claros, Regeneración era el espacio físico. El *Popular Resource Popular* (PRC) era la organización sin ánimo de lucro que trabajaba en el almacén de Regeneración. Los miembros de la comunidad se referían al espacio como el PRC o Regeneración, pero independientemente de cómo se refiriese a la almacén, uno terminaba en 110 S. Avenida 58 en *Highland Park* de Figueroa Street, en el noreste de Los Ángeles. Regeneración debe su nombre a un periódico radical mexicano publicado durante y después del Porfiriato

anterior a la Revolución. Ricardo Flores Magón y sus hermanos fundaron el popular periódico que defendía las ideas revolucionarias de su época. Los organizadores de este nuevo espacio eligieron el nombre de Regeneración en admiración y solidaridad con los esfuerzos de Flores Magón. Era bien sabido que Zack de la Rocha, líder y *MC* de la prometedora banda de hip-hop rock *Rage Against the Machine*, fue cofundador del Centro Regeneración.



.....
IMAGEN 3.1: Popular Resource Center (PRC) en la Avenida 58

Rage había firmado recientemente con una discográfica importante y estaba de gira intensa por todo el mundo. Por esta razón, de la Rocha visitaba el lugar esporádicamente pero fue lo suficientemente generoso como para cubrir el alquiler cuando era necesario.

El lugar en sí no era gran cosa. Era un almacén desmantelado con una pequeña cocina y un baño. Había una habitación lateral que albergaba a un

artista residente que supervisaba el lugar y se aseguraba de que las personas que entraban y salían fueran respetuosas con el espacio. No se permitían drogas ni tonterías, y el artista residente se aseguraba de ello. Muchas personas compartieron esta responsabilidad a lo largo de los años, pero la persona que recuerdo que estuvo allí por más tiempo fue Rudy “Rude” Ramírez. También era músico, Rudy Rude era baterista de una banda de rock/hip-hop chicano llamada *Aztlán Underground*. Era un tipo tranquilo con rasgos fuertes y atractivos. Siendo uno de los fundadores, estaba dedicado al bienestar de Regeneración. Ramírez no bebía ni fumaba. Si veía a alguien desconocido en el espacio, se aseguraba de preguntar qué estaban haciendo allí y con quién habían venido. Los artistas que utilizaban el espacio tenían que limpiar después de sí mismos y abstenerse de hacer cualquier cosa ilegal o peligrosa que pudiera causar daño a ellos mismos u otros en el espacio. Después de todo, estas acciones podrían representar un riesgo para Regeneración y resultar en su cierre o en ser acosado por la policía. Las cosas eran bastante pacíficas, pero sabías que no debías infringir las reglas, no fuera a ser que tuvieras que lidiar con Rudy, y si alguna vez te pedía que te fueras, lo mejor era moverte rápidamente.

En general, había un espíritu de la época que giraba en torno a la música, la comunidad y el arte. Quetzal Flores se inspiró inmediatamente por el espacio y la energía la noche en que Quinto Sol tocó.¹ Poco después, Flores se acercó a Rudy “Rude” y de la Rocha para utilizar el espacio y organizar un colectivo de artistas. Flores también había estado asistiendo a reuniones y grupos de estudio organizados por la Comisión Nacional para la Democracia en México (NCDM), centrados en el reciente levantamiento zapatista. El padre de Flores, Roberto González Flores, era una figura central en estos grupos de estudio. El propósito de las reuniones de la NCDM era estudiar los comunicados y enseñanzas zapatistas. Quetzal Flores pronto invitó a Aida Salazar, Zack de la Rocha y Rudy Ramírez al grupo de estudio.

Flores afirma que las reuniones de la NCDM fueron algo decepcionantes en el sentido de que abordaron a los zapatistas únicamente como un movi-

¹ Quetzal Flores, entrevista, Enero 6, 2012, Los Angeles, CA.

miento político. Él sostiene que el enfoque de la NCDM era una forma canonizada de organización, bajo la apariencia de los primeros días del Movimiento de la década de 1970, donde se priorizaba el discurso intelectual formal sobre el arte, la música y la cultura. Algunos miembros del colectivo de artistas sintieron de manera similar que este enfoque era estancado y que no lograba tener un alcance significativo ni un impacto en la comunidad local. Flores agrega: “Estábamos armados con arte y queríamos abordar y explorar el neoliberalismo, el gobierno y el imperio a través de las herramientas del arte y la producción cultural”.² Aida Salazar afirma que, a través de este nuevo espacio, comenzaron a planificar eventos para la NCDM y atraer la participación de tantos artistas como fuera posible.

Entre *In the Red* y *Caught between a Whore and an Angel*

Aunque nunca nombraron oficialmente su grupo, la primera manifestación del colectivo de artistas consistió en José Quetzal Flores, Rudy “Rude” Ramírez, Patricia Valencia, Antonio Willie García, Joe “Peps” Galarza y Aida Salazar. Las discusiones giraban en torno a la música, el arte y la cultura más allá de las ganancias financieras. Según Quetzal Flores, “Algunas de las conversaciones trataban sobre el tipo de impacto que queríamos tener como artistas. Estábamos lanzando ideas iniciales sobre el arte y la participación comunitaria”.³ Con el tiempo y la energía de la juventud, en 1999 el grupo organizó su primer espectáculo, titulado “*In the Red*” (En el Rojo).

“*In the Red*” consistió en música, arte escénico, poesía y arte visual que desafiaban las ideas sobre raza, clase y sexualidad. El espectáculo se presentó en formato de variedades. Un carismático presentador llamado Humberto, conocido como “El Hache”, fue el anfitrión del espectáculo. El

² Quetzal Flores, entrevista, Enero 6, 2012, Los Angeles, CA.

³ Quetzal Flores, entrevista, Enero 6, 2012, Los Angeles, CA.

A lo largo del espectáculo, miembros del colectivo de artistas, así como muchos miembros del público, se acercaron al Cristo dorado y bebieron del tubo que sobresalía de la ingle de Galarza. Luego tomaban mazos y destruían los televisores que estaban en el suelo. Sugiero que esta instalación de arte interactiva tenía poco o ningún antecedente, pero estaba claramente inspirada por la época de *Asco*. Las innumerables imágenes y gestos simbólicos que citaban la religión y los medios de comunicación como herramientas del imperio y la opresión generaron importantes diálogos en la audiencia esa noche. En resumen, “*In the Red*” fue un éxito. Flores recuerda: “A partir de ahí, comenzó toda la loca organización”.⁴

Poco después de “*In the Red*” vino un espectáculo titulado “*Caught between a Whore and an Angel*” (Atrapadas entre una Prostituta y un Ángel). Esta noche fue un poderoso testimonio de la fuerte presencia artística femenina dentro de la comunidad. También fue un testimonio de las emergentes discusiones de género que se estaban llevando a cabo dentro del colectivo de artistas. El cuerpo como un sitio de desprecio, sacralidad y deseo dentro de la cultura mexicana y chicana fue el tema fundamental. Artistas chicanas como Rachel Salinas, Patricia Valencia y Aida Salazar, así como otros músicos, poetas y artistas, se reunieron nuevamente en un formato de espectáculo variado para debatir los conceptos de “prostituta” y “ángel”. El tema del espectáculo provocó discusiones sobre cómo estos títulos nos disciplinaban, como mujeres, a través de diversos medios.

Las enseñanzas zapatistas fueron una fuente importante de inspiración para los organizadores del colectivo de artistas que fomentaron constantemente el diálogo comunitario basado en raza, clase, género y sexualidad.⁵ Un momento poderoso en el espectáculo que reflejaba esta influencia fue una obra colaborativa entre Aida Salazar y Patricia Valencia. Su pieza se titulaba “*A Tribute to Comandante Ramona*” (Un Homenaje a la Comandante Ramona). Esta pieza estaba dedicada a Ramona, una destacada coman-

4 Quetzal Flores, entrevista, Enero 6, 2012, Los Angeles, CA.

5 Gonzalez Flores, *Chicano Artists and Zapatistas Walk Together*; Speed, Hernández Castillo, y Stephen, *Dissident Women*; Zavella, *I’m Neither Here nor There*.

dante zapatista que se había enfermado de cáncer cervical. Salazar relata: “Ella fue la figura que realmente nos habló. Nos pareció irónico... su lucha... su lucha por la equidad de las mujeres en su comunidad... en el mundo, en realidad... pero estaba muriendo de una dolencia cervical cuando ni siquiera había tenido hijos”.⁶ Salazar había escrito un poema sobre Ramona, mientras que Valencia había construido una caja torácica de metal con muñecas de cera balanceándose a los lados. Mientras Salazar recitaba su poema, ambas, vestidas con camiones, arrojaban vísceras y órganos animales por el escenario. Valencia también martillaba ocasionalmente un corazón de vaca. Salazar afirma que muchas personas tuvieron que abandonar la sala debido a la naturaleza gráfica de la actuación. Recuerdo claramente la pieza. Se sintió violenta. Hubo un silencio profundo o suspiros mientras los espectadores atravesaban la pieza. Nunca antes había visto a mujeres representar un personaje tan fuerte.

Como parte de este espectáculo, interpreté una canción relacionada con el tema junto al violinista de Quetzal en ese momento, Rocío Marrón. *Caught between a Whore and an Angel* tuvo una gran asistencia. Sacó a relucir a muchas artistas dentro de la comunidad y promovió un diálogo importante entre todos los artistas, especialmente las mujeres. Lo más importante es que “*Caught between a Whore and an Angel*” inspiró a otros colectivos de artistas femeninas, como Mujeres de Maíz (MdM), que continúan organizando exposiciones de arte multimedia y diálogos hasta el día de hoy.

⁶ Aida Salazar, entrevista, Abril 13, 2011, Los Angeles, CA.

El cuerpo como conocimiento y lugar ideológico y físico

De acuerdo con Chela Sandoval, los modos de teorización chicana sobre epistemologías, prácticas y estilos de resistencia tienen una trayectoria histórica (es decir, colonización, sexismo, racismo) que ha dado lugar a formas de ser y pensar necesarias no solo para sobrevivir, sino para prosperar en medio de una hegemonía eurocéntrica.⁷ Como demuestran los ejemplos artísticos anteriores, las activistas chicanas centran el cuerpo en el discurso artístico comunitario. El “cuerpo moreno” como fuente de conocimiento se realiza a través de una estrategia que Sandoval llama “conciencia diferencial”.⁸ Influenciada por la académica chicana queer Cindy Cruz, reconozco que la comprensión del “cuerpo moreno” y las regulaciones de sus movimientos son “fundamentales en la recuperación de la narrativa y el desarrollo de proyectos radicales de transformación y liberación”.⁹ El arte permite que el cuerpo articule “aquello que está vinculado a lo que no es expresable a través de palabras”.¹⁰ Este modo de conciencia es precisamente la forma en que las activistas chicanas involucran su arte para provocar el diálogo comunitario. *Caught between a Whore and an Angel* creó una noche de diálogo en torno a los discursos que preocupaban la recepción de los cuerpos de las mujeres. El almacén del PRC se convirtió en un espacio seguro para la introspección, el diálogo y la crítica. El trabajo artístico absorbió la incomodidad asociada con “prostituta” y “ángel” y permitió que las personas reflexionaran sobre el arte y discutieran el poder de las piezas.

7 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*.

8 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*.

9 Cruz, *Epistemology of a Brown Body*, 657.

10 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*.

El Cuerpo y el Espacio

A través de diversos medios de expresión creativa, las artistas y académicas de color han logrado articular cómo se constituye el poder en relación con los cuerpos. La apropiación del espacio a través del arte y la poesía es una estrategia común para las mujeres de color en la deconstrucción del poder. Una de las teóricas más prolíficas en este sentido es Gloria Anzaldúa, quien utilizó eficazmente la poesía para imaginar y reclamar el espacio espiritual, físico e ideológico en la academia y en otros lugares. Anzaldúa introdujo la “conciencia fronteriza” en su obra revolucionaria de 1987 *“Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza”*. La conciencia fronteriza como espacio físico e ideológico articula una experiencia encarnada para los chicanos. Este concepto ha sido una incorporación importante al vocabulario teórico chicano y una teoría innovadora que articula los efectos psicosociales y materiales de ser chicano en medio de una hegemonía eurocéntrica.¹¹ En este sentido, la realidad chicana experimentada a través del cuerpo moreno dio lugar a una teoría social completa metafóricamente vinculada al sitio geopolítico: la frontera entre Estados Unidos y México. El cuerpo moreno fue el impulso que rodea un campo completo que catapultó una herramienta analítica feminista chicana teóricamente innovadora: la conciencia fronteriza.

El discurso y la trayectoria inspirados por la conciencia fronteriza son un ejemplo destacado de cómo el conocimiento encarnado chicano puede generar un espacio teórico desde el cual contrarrestar los paradigmas eurocéntricos de una dicotomía mente/cuerpo. De esta manera, las inscripciones poéticas de Anzaldúa y la correlación de una conciencia mestiza con la frontera física entre Estados Unidos y México como “una herida abierta” o “el espacio liminal” han sido una intervención importante en la academia.¹² Aunque el proyecto intelectual de Anzaldúa ha sido objeto de críticas por

11 El término “mestizo” indica una persona de ascendencia mixta, con sangre española e indígena, históricamente relacionada con la colonización de América por parte de los españoles.

12 Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera*, 10.

no cumplir con los paradigmas académicos, ella rompió las reglas tradicionales de epistemología y metodología al introducir un proyecto que rechaza un marco positivista o una dicotomía mente/cuerpo. *Borderlands / La Frontera* de Anzaldúa crea un espacio desde el cual elaborar una existencia encarnada. El cuerpo moreno se coloca en el centro y se convierte en un lugar donde pueden tener lugar modos alternativos de teorización. Hasta la fecha, la conciencia fronteriza es una contribución poderosa a los vocabularios teóricos que desde entonces se han utilizado en disciplinas académicas y artísticas.

Con toda la actividad en el PRC, Troy Café se había convertido en un recuerdo lejano. Aquí estábamos, en un nuevo espacio, poniendo en práctica nuevas visiones. Mary Pat Brady teoriza sobre la creación discursiva del espacio en *“Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space”*. Específicamente, Brady profundiza en la intención del lenguaje capitalista en referencia a la geografía y las descripciones del paisaje, afirmando que los espacios geopolíticos a través de fronteras, estructuras arquitectónicas, proyectos de desarrollo capitalista y viviendas desplazan a las personas y sus recuerdos. Brady registra estos cambios como “performativos”, concluyendo que el espacio es procesual y “se extingue”.¹³ Brady sugiere, citando a Doreen Massey, que “el espacio depende de la noción de articulación”.¹⁴ La idea de que el espacio se “produce” lingüísticamente desafía la suposición de que el espacio es simplemente algo ligado a un “terreno natural”.¹⁵ Brady continúa, “El proceso de producción del espacio, por muy cotidiano o grandioso, oculto o visible que sea, tiene un enorme efecto en la formación de sujetos, en las elecciones que las personas pueden hacer y en cómo se conciben a sí mismas, entre sí y el mundo”.¹⁶

Así fue en el PRC donde comenzaron los eventos transformadores que arrojaron luz sobre discusiones más amplias. De esta manera, las artivis-

13 Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, 6.

14 Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, 6.

15 Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, 6.

16 Brady, *Extinct Lands, Temporal Geographies*, 6.

tas chicanas reclamaron un espacio a través de su arte. Y la programación innovadora habló a diversos modos de comprensión. La académica feminista chicana Chela Sandoval afirma que una “conciencia diferencial” se accede a través de “modos poéticos de expresión: gestos, música, imágenes, sonidos, palabras que se sumergen o se elevan a través de la significación para encontrar algún vacío, algún no-lugar, para reclamar lo que les corresponde”.¹⁷ El arte alimentó, de manera bastante literal, las discusiones intelectuales que impregnaron todas las áreas de nuestras vidas. Las reuniones de estudio de filosofía zapatista de los domingos por la tarde seguramente generarían algún tipo de interpretación creativa que eventualmente se compartiría con un público, provocando una reflexión adicional. El antiguo almacén era como una colmena de ideas que eran artísticas, intelectuales y llenas de esperanza. En lo que sigue, se discute la importancia de la pedagogía indígena en el trabajo creativo de las activistas chicanas, así como el proceso y la organización de uno de los encuentros transnacionales más importantes y formativos de su tiempo.

17 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 139.

CAPÍTULO 4

El *Big* frente zapatista. Usando el arte como herramienta para el diálogo crítico

La cultura musical chicana/o y su trabajo político nos ofrecen perspectivas invaluable desde abajo sobre el terreno de la contrapolítica y la creación cultural en el principios del siglo XXI.

VICTOR HUGO VIESCA, *La Batalla de Los Ángeles*

En octubre de 2018, organicé un panel para “*Regeneración: Three Generations of Revolutionary Ideology*”, una exposición en el Museo de Arte Vincent Price en el *East Los Angeles College*. La exposición fue comisariada por Pilar Tompkins Rivas, quien se había comunicado conmigo meses antes para que escribiera un ensayo relacionado con la muestra. El objetivo de “*Regeneración*” era trazar tres generaciones de redes activistas transnacionales en el área del este de Los Ángeles, comenzando con los hermanos Flores Magón. La exposición luego cubrió la publicación y actividades clásicas de Asco *Regeneración* de la década de 1970 y terminó con la red de artistas-activistas de la década de 1990 que tuvo lugar en el Centro *Regeneración* y en el almacén del *Popular Resource Center* (PRC) en *Highland Park*.

Aunque las secciones sobre los Flores Magón y Asco fueron lo suficientemente informativas, la sección de la exposición sobre el Centro *Regeneración* y el PRC fue una representación subteorizada y simplificada de lo que los jóvenes artistas del vecindario podrían hacer si se lo proponían. No me sorprendió ver el nombre e imagen gratuitos de Zack de la Rocha en las paredes, como si él fuera el único motor que impulsaba el movimiento y la política en el espacio. En honor a Tompkins Rivas, ella revisó el material lo mejor que pudo, pero un museo no podía contener todo lo que realmente había sucedido en el almacén vacío. A lo largo de los años, ha habido muchos intentos de narrar lo que realmente sucedió a través de sitios web,

menciones académicas dispersas del espacio y cosas por el estilo. La organización que tuvo lugar en el PRC había sido bastante conflictiva después de muchos años, ya que la primera crisis y el eventual cierre del espacio fueron generados por provocaciones hostiles de personas fuera de la comunidad, en detrimento de las diversas relaciones y grupos de trabajo que se organizaron en él. En retrospectiva, siento que hubo de hecho una infiltración: una toma de control calculada con el objetivo de frenar el impulso y eventualmente aniquilar el trabajo transformador que se estaba llevando a cabo. Las consecuencias siguen resonando en la comunidad y entre algunos compañeros. Sin duda, hay muchas versiones sobre lo que sucedió en el PRC y qué grupo o individuo fue más significativo. Algunos artistas se sintieron estafados y realmente ofendidos por cómo algunos autores y académicos recuerdan el espacio y si fueron mencionados o no en la narración histórica. Aunque algunas narrativas pueden estar marcadas por el ego y cosas por el estilo, creo que todas las cuentas son en última instancia válidas, ya que todas expresan el mismo sentimiento. Comparten la esperanza y la pasión de la juventud por un pasado que, aunque subjetivo, ha sido impactante. Ya sea que hayamos producido arte por el bien de vanguardia, organizado una marcha, emprendido una acción o curado una exposición de arte o un concierto, todos creamos en este tiempo y espacio en el Este de Los Ángeles y más allá. Todos nuestros recuerdos son significativos a su manera.

Cuando salí de la exposición, consideré la evidente ausencia de los esfuerzos del Gran Frente Zapatista, pero no me sorprendió y me niego a culpar a Tompkins Rivas. El espacio de Vincent Price, como todos los museos, enfatiza los artefactos congelados en el tiempo, organizados de tal manera que cuenten una especie de historia romántica idealizada que tiene poco o ningún impacto en el presente o en un futuro lejano. Pero, ¿qué sucede cuando tu trabajo comunitario se encuentra en el corazón de prácticas basadas en procesos que continúan evolucionando e informando a nuevos movimientos? ¿Qué sucede cuando nunca te has quedado lo suficientemente quieto como para ser capturado? Tal vez tu trabajo sea ilegible para instituciones como los museos precisamente porque no se basa en productos o artefactos.

Para 1996, Quetzal estaba actuando regularmente. Trabajábamos incansablemente pero no necesariamente ganábamos dinero. “Trabajar” generalmente significaba actuaciones gratuitas y presentaciones en toda la ciudad de Los Ángeles. Quetzal fue una de muchas bandas que tocaban en cualquier lugar por poco o ningún pago. En muchos sentidos, los activistas chicanos eran parte de una vasta red de músicos que se convirtieron en un recurso para organizadores y organizaciones comunitarias que podían contar con ellos para recaudar fondos y eventos. El contenido del trabajo musical de Quetzal se adhería a las luchas de nuestras comunidades. Siempre nos pedían tocar en manifestaciones contra legislaciones locales y federales perjudiciales para las comunidades inmigrantes y latinas, como la Proposición 187. Tocamos en conciertos benéficos y actuaciones para *Bus Riders Union* (Sindicato de Conductores de Camión), *Justice for Janitors* (Justicia para Conserjes), Democracia Nacional para México, *Self Help Graphics, Office of the Americas*, PRC, KPFK 90.7 FM, organizaciones estudiantiles como MEChA locales y nacionales, Rigoberta Menchú y la lucha zapatista, por nombrar solo algunas de las causas locales, nacionales e internacionales que apoyamos y en las que participamos.

La red de activistas chicanos también dependía mutuamente para obtener apoyo. Activistas que trabajaban en todos los géneros y medios donarían su tiempo para recaudar fondos grupales o futuros proyectos de grabación. Este acuerdo se hacía con la comprensión de que el beneficiario eventualmente devolvería el favor. Ozomatli, *Aztlan Underground*, Ollin, Quinto Sol, Quetzal, Lysa Flores y *Blues Experiment* son solo algunos de los grupos musicales que se apoyaron mutuamente. También central en esta red estaban poetas, artistas de graffiti, pintores, muralistas, cineastas y grupos de teatro, incluyendo Teatro Chusma, José Ramírez, Omar Ramírez, Nuke, *Smoking Mirrors* (un colectivo de cineastas), *In Lak Ech*¹ y el recién formado Mujeres de Maiz. La energía social que giraba en torno al arte se podía sentir en el PRC y en toda la ciudad.

1 In lak ech significa en Náhuatl “Tu eres mi otro yo”

Victor Hugo Viesca es uno de los pocos académicos que han escrito sobre la escena activista chicana en *East LA*. Viesca se centra en el trabajo histórico y sociopolítico que desencadenó el movimiento de base, particularmente en la escena musical de la década de 1990. Aunque no utiliza el término “artistas chicanos”, destaca repetidamente cómo la música, tanto en contenido como en producción, fue una herramienta en la lucha por la justicia social. Viesca hace referencia a las formas en que la música también fue una herramienta relacional entre los grupos y resalta las formas en que se compartieron los recursos dentro de la comunidad. Reconoce la escena del este de la ciudad, una que se basa en las “nuevas relaciones espaciales y sociales generadas en Los Ángeles en la era transnacional”, como un “sitio flotante de resistencia, un mecanismo para convocar a una comunidad opositora a través del performance”². De hecho, la comunidad de artistas fue igualmente un producto y una forma de contrarrestar “el impacto de la globalización en los trabajadores mal remunerados y las poblaciones racializadas agraviadas”.³

Es importante para el trabajo de los artistas considerar los muchos espacios físicos que permitieron a artistas y músicos reunirse para crear música, arte y cultura juntos. Estos espacios, aunque efímeros, incluyeron *Candelas Guitars* en *Boyle Heights*, *Troy Café* en *Little Tokyo*, *Luna Sol* en *Pico Union*, el *Eastside Café*,⁴ el Centro de Paz y Justicia en el centro de Los Ángeles, el Centro Regeneración en *Highland Park* y la Fundación de Artes Culturales Aztlán en *Lincoln Heights*.⁵

Una discusión en curso y preguntas sobre modelos sostenibles de construcción y organización comunitaria continuaron resurgiendo mientras Quetzal Flores preguntaba: “¿Cómo [puedes] crear una identidad como

2 Viesca, *Battle of Los Angeles*, 720.

3 Viesca, *Battle of Los Angeles*, 720.

4 Fundado por Roberto González Flores, el *Eastside Café* originalmente se conocía como el *Westside Café*. Estos encuentros y conciertos se llevaban a cabo en la Universidad Loyola Marymount y otras partes de la ciudad. Ha sido rebautizado como el *Eastside Café*, y su espacio permanente se encuentra actualmente en El Sereno, California.

5 Viesca, *Battle of Los Angeles*, 722.

una forma de construir una base para que puedas comunicarte y colaborar con otras comunidades?”⁶ La pregunta de Flores resuena con un ejercicio de autorreflexión que reconoce la importancia de lo que Shawn Wilson se refiere como “relacionalidad”. Los esfuerzos académicos de Wilson han intentado mantener, transmitir y aclarar formas indígenas de hacer y ser en el mundo y en la academia. Con la comprensión de que no podemos separarnos de nuestras realidades para examinar el mundo, las relaciones y la relacionalidad se vuelven centrales en los métodos de investigación indígena. Como dice Wilson: “Los conceptos o ideas no son tan importantes como las relaciones que contribuyeron a formarlos. Nuevamente, una epistemología indígena tiene sistemas de conocimiento contruidos sobre relaciones entre cosas, en lugar de sobre las cosas mismas. Es importante reconocer que la epistemología incluye sistemas completos de conocimiento y relaciones”.⁷

La relacionalidad es parte integral de la filosofía zapatista, que inspiró la praxis artivista *chican@*.⁸ No es sorprendente que los zapatistas enfatizaran la importancia de construir relaciones con otras comunidades agraviadas en todo el mundo, y nos convertimos en una de las muchas comunidades que respondieron al llamado.

6 Viesca, *Battle of Los Angeles*, 730.

7 Wilson, *Research Is Ceremony*, 14.

8 “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona,” Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Enero 1, 1996, http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_01_01_a.htm.

Zapatista + Artista = Zapartista

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), comúnmente conocido como los Zapatistas, fue la primera revolución posmoderna que no buscaba el poder gubernamental.⁹ El 1 de enero de 1994, el día en que el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) iba a entrar en vigor, las comunidades indígenas mayas en Chiapas, México, tomaron el control de cuatro municipios en el estado, incluida la ciudad de San Cristóbal de las Casas. Las comunidades mayas alegaron agravios con el gobierno mexicano y las fuerzas neocoloniales de la globalización. Su levantamiento fue un intento de centrar la atención en su lucha. Sus tácticas también dependieron significativamente de la construcción de alianzas con otras comunidades en lucha en todo el mundo.¹⁰

Lo más inusual fue la forma en que los Zapatistas siempre aparecían enmascarados en los medios de comunicación. Ocultos por pasamontañas, pañuelos y paliacates, nunca permitieron que se mostraran completamente sus rasgos faciales en público. Los Zapatistas expresaron al mundo sus luchas. El lenguaje que eligieron para comunicarse no era el jerga política convencional. Era prosa poética y a menudo expresaban sus reclamos a través de dichos, como “¡No tenemos que pedir permiso para ser libres!” y “¡Detrás de nosotros estamos ustedes!”.¹¹ Estos tipos de dichos intentaban expresar desafío y ontologías indígenas. Además, declararon audaz y repetidamente que su mal gobierno era corrupto. En este sentido, evitaron el discurso tradicional del poder y hablaron al corazón y desde el corazón.

9 “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona,” Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Enero 1, 1996, http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_01_01_a.htm.

10 Speed, Hernández Castillo, and Stephen, *Dissident Women*.

11 Estos tipos de frases se han utilizado comúnmente en toda América Latina en diferentes luchas, protestas y otros contextos políticos. En resumen, ciertamente no son únicas de los Zapatistas; sin embargo, el levantamiento Zapatista ocurrió concurrentemente con el tiempo y la energía de los activistas jóvenes. De manera significativa, los Zapatistas utilizaron los medios de comunicación pertinentes para los jóvenes, como el Internet. También se empeñaron en citar otras luchas actuales y pasadas, y se dedicaron a traer la memoria, el enfoque y la comunidad entre todas ellas como parte integral de su propia lucha.

Entre la comunidad de comandantes indígenas se encontraba un hombre que se hacía llamar Subcomandante Marcos. El frenesí mediático pronto se centró en este carismático portavoz. Todos se preguntaban, ¿quién era Subcomandante Marcos? En un intento de desacreditar y avergonzar a los Zapatistas, el frustrado gobierno mexicano publicó especulaciones de que Marcos era un hombre gay de San Francisco. Los Zapatistas respondieron de la siguiente manera:

Marcos es gay en San Francisco, negro en Sudáfrica, asiático en Europa, chicano en San Ysidro, anarquista en España, palestino en Israel, indígena maya en las calles de San Cristóbal, chavo banda en Neza,¹² un roquero en la Universidad Nacional, judío en Alemania, defensor del pueblo en el Ministerio de Defensa, comunista en la era post-Guerra Fría, artista sin galería ni portafolio, pacifista en Bosnia, ama de casa sola un sábado por la noche en cualquier vecindario en cualquier ciudad de México, huelguista en la CTM (Confederación de Trabajadores de México), reportero escribiendo noticias secundarias para las páginas traseras, una mujer sola en el metro a las diez de la noche, un campesino sin tierra, un trabajador desempleado[,],... un estudiante infeliz, un disidente en medio de la economía de libre mercado, un escritor sin libros ni lectores y, por supuesto, un zapatista en las montañas del sureste de México. Así que Marcos es un ser humano, cualquier ser humano, en este mundo. Marcos es todas las minorías explotadas, marginadas y oprimidas, resistiendo y diciendo: “¡Basta!”¹³

La declaración poética pero políticamente cargada llegó a la imaginación pública. Comprendiendo cómo podrían ser interpretados por los medios de comunicación y en un intento por involucrar al mundo a imagi-

12 “Neza” se refiere a Ciudad Nezahualcóyotl, un barrio mexicano ubicado en las afueras de la Ciudad de México, famoso por su pobreza y delincuencia.

13 Eichert, Rowley, and Sandberg, *Zapatista*.

nar más allá del sujeto indígena enmascarado, los zapatistas emitieron la declaración anterior. Detrás de los pasamontañas, Marcos era y podría ser “cualquier ser humano en el mundo”.¹⁴

Al articular múltiples momentos y sujetos globales variados en medio de la opresión, el “palestino en Israel”, el “gay en San Francisco”, el “negro en Sudáfrica”, los zapatistas evocaron una lucha común contra el neoliberalismo. Además, al articular la opresión común a través de la prosa poética, los zapatistas invocaron la humanidad en todos nosotros. Lo más importante detrás de la máscara era el “ser humano marginado y explotado en este mundo”.¹⁵ Los zapatistas dejaron claro que no permitirían que los medios de comunicación controlaran su resistencia colectiva y señalaran a “el único” líder carismático. En cambio, declararon audazmente: “¡Todos somos Marcos!”.

El mundo se daría cuenta de que este tipo de prosa se convertiría en una táctica importante para los zapatistas. Los zapatistas abordaron sin disculpas una exploración de subjetividades y discusiones sobre la opresión económica y social a través de múltiples diálogos, poesía, encuentros y otras tecnologías sociales.¹⁶ Además, haciendo hincapié en una vista cósmica de la relación, los zapatistas solicitaron un compromiso y un diálogo con otras comunidades en lucha de todo el mundo. Llamaron a las personas y lugares de resistencia a sentarse a la mesa para dialogar sin el lenguaje y el discurso falso del gobierno. Con un nuevo lenguaje, los zapatistas creían entonces, como lo hacen ahora, que los encuentros eran ejercicios importantes de autorreflexión que generaban la construcción de comunidades e incitaban a la conciencia crítica.

14 “Marcos Is Gay,” Green Left Weekly, Noviembre 5, 1997, <https://www.greenleft.org.au/content/marcos-gay>.

15 “Marcos Is Gay,” Green Left Weekly, Noviembre 5, 1997, <https://www.greenleft.org.au/content/marcos-gay>.

16 Los zapatistas celebraron reuniones o encuentros tanto locales como “intergalácticos” para fomentar el diálogo con el propósito de construir comunidad.

Zapatismo en el Popular Resource Center

Aprendí sobre los Zapatistas a través de mi participación en el PRC y en conversaciones con otros en la comunidad activista de East Los Angeles. Lo que inicialmente me llamó la atención fue cómo repetidamente utilizaban expresiones poéticas para comunicar sus ideas. Pero la subjetividad es una realidad encarnada y tanto lo consciente como lo subconsciente se articulan de manera más efectiva a través de la expresión creativa. Según Laura E. Pérez, la poesía y la escritura son, desde la perspectiva de Gloria Anzaldúa, por ejemplo, “prácticas de creación de imágenes que pueden dar forma y transformar lo que imaginamos”, lo que “somos capaces de percibir” y lo que “somos capaces de dar forma material”.¹⁷

La historiadora Lisa Lowe también ha enfatizado la importancia de la producción cultural: “Esto no significa argumentar que la lucha cultural pueda ser el único sitio para la práctica; más bien se trata de argumentar que si el Estado reprime el disenso gobernando a los sujetos a través de los derechos, la ciudadanía y la representación política, es sólo a través de la cultura que concebimos y llevamos a cabo nuevos sujetos y prácticas en antagonismo con el locus regulador del ciudadano-sujeto, es a través de la cultura que podemos cuestionar estos modos de gobierno”.¹⁸ Y, ciertamente, estábamos comenzando a cuestionar cada vez más a medida que los eventos crecían en participantes y asistentes en el PRC y el Centro Regeneración. La producción de arte y cultura como medios para articular la identidad y las luchas chicanas fue una importante fuerza política en los tiempos del Movimiento.¹⁹ Pero el arte o el trabajo cultural a veces no se centralizaba o se tomaba tan en serio como el “trabajo político”. De hecho, se pueden pensar en productores de arte público, como muralistas, músicos comunitarios, compositores y el grupo por excelencia El Teatro Campesino, como

17 L. Pérez, *Chicana Art*, 317

18 Lowe, *Immigrant Acts*, 13.

19 El movimiento social chicano de la década de 1960 a menudo se conoce como El Movimiento.

ejemplos destacados.²⁰ Incluso en los tiempos del Movimiento, todavía existía una división predominante entre intérpretes y audiencia.

El levantamiento Zapatista fue un momento inspirador en la escena artística de East LA Chicana por razones que involucraban tanto sus métodos como sus tácticas. Las tácticas Zapatistas eran poco convencionales, llenas de preguntas convincentes y abiertas a posibilidades. La música no tenía que ser la “banda sonora” del movimiento, sino que se convirtió en una táctica del movimiento en sí. De esta manera, un artista podía incluir a otros en el proceso, no solo a aquellos que seguían las últimas tendencias políticas o teóricas.

El enfoque Zapatista también centraba a la comunidad y el conocimiento encarnado a través de los encuentros. En lugar de concebir nuestras comunidades como carentes de recursos, comenzamos a reconocer y valorar las relaciones y formas de ser que ya habitábamos. Una evaluación basada en activos de nuestras comunidades cambió nuestra perspectiva y resaltó las herramientas que podríamos haber pasado por alto.

Lo que fue único en el movimiento Zapatista fue el grado de intimidad que pudimos tener con las comunidades. Aunque Marcos se desempeñó como portavoz y aprovechó casi todas las oportunidades para hablar sobre la lucha Zapatista, el poder nunca se centralizó en él. En cambio, la organización Zapatista se realizaba a través de comandantes en diversas regiones. Quetzal Flores comenta que “a diferencia de otros movimientos indígenas, teníamos una relación directa con los Zapatistas. No con Marcos, sino con las comunidades directas y la comandancia local... Elegimos a los Zapatistas porque resonaba con nuestra lucha. Sus ideas de no tomar el poder estatal sino construir un mundo nuevo eran completamente nuevas para nosotros”.²¹ Como afirmó Gustavo Esteva, “No son un pez que nada en el mar del pueblo, como Che Guevara definiría a un guerrillero. Son el mar, no el pez: el levantamiento fue la decisión colectiva de cientos de comunidades que no estaban interesadas en el poder. Y no son un grupo revolucionario en busca

²⁰ L. Pérez, *Chicana Art*.

²¹ Quetzal Flores, interview, April 9, 2013, Los Angeles, CA.

de apoyo popular para tomar el poder”.²² Empezamos a ver el Zapatismo como una esencia, una “actitud”, una forma de ser y ver el mundo.

Además de los comunicados de circulación mundial que los Zapatistas publicaban a través de Internet, también había varios miembros de la comunidad que formaban grupos de estudio para discutir la filosofía Zapatista. Una de las figuras más importantes en mi proceso de aprendizaje fue Roberto González Flores. El director de la Comisión Nacional para la Democracia en México (NCDM), Lydia Brazón, también fue una figura central, pero sus actividades con la NCDM le impedían participar regularmente con nosotros.

En 1996, González Flores recibió la beca de investigación *Fulbright* para estudiar los métodos de organización de los Zapatistas, en particular el movimiento de género dentro de él. González Flores era un ávido lector de la filosofía Zapatista y formó grupos de estudio a través de la NCDM o de forma independiente en su hogar. Era un intelectual y maestro orgánico con años de experiencia como organizador en el movimiento Chicano.²³ González Flores vivía cerca del PRC y participaba en los eventos allí, presenciando y contribuyendo a la energía que se manifestaba repetidamente en el espacio.²⁴ En este sentido, los esfuerzos artivistas no giraban únicamente en torno a artistas o jóvenes. El movimiento incluía a una generación mayor de pensadores y organizadores comunitarios de generaciones anteriores que mentoraban, pero también eran desafiados por, los organizadores jóvenes actuales y los diálogos en curso y los esfuerzos comunitarios. González Flores examinó la lucha de género dentro del levantamiento Zapatista; los problemas de género fueron una parte central del movimiento Zapatista. Como reconocen muchos académicos Zapatistas, como Mayle Blackwell y Alex Khasnabish, la adopción de las Leyes Revolucionarias de

22 Esteva, *Celebration of Zapatismo*, 130.

23 Roberto Gonzalez Flores ha sido el mentor más solidario y fue la primera persona en publicar sobre el encuentro de 1997. En su tesis de doctorado se enfoca en las redes de aprendizaje informal entre las comunidades Zapatistas y Chicanas. Gonzalez Flores, *Chicano Artists and Zapatistas Walk Together*.

24 Gonzalez Flores desempeñó un papel fundamental en la creación del Westside Café, que desde entonces ha cambiado de nombre al Eastside Café y ahora se encuentra en El Sereno, California.

las Mujeres fue un paso importante dentro de las comunidades Zapatistas. Antes de salir al mundo, las mujeres dentro del movimiento tuvieron su propio levantamiento y exigieron derechos básicos para las mujeres dentro de su propia estructura social. Las leyes estipulaban el derecho a elegir pareja, determinar cuántos hijos tener o no tener, y unirse al ejército si así lo deseaban. Las mujeres Zapatistas, como defensoras importantes de los derechos de las mujeres indígenas, llamaron la atención internacional con las Leyes Revolucionarias de las Mujeres. La experiencia de investigación *Fulbright* de González Flores, que más tarde se convirtió en parte de su tesis, se centró en las redes de aprendizaje transnacional informales entre los Zapatistas y los Chicanos.²⁵

La historiadora feminista Chicana Maylei Blackwell mapea cómo la presencia de las mujeres en la EZLN ha tenido un impacto significativo en varias escalas políticas. Blackwell afirma que “al tejer entre espacios locales, nacionales y transnacionales, las mujeres indígenas han forjado sus propias formas de conciencia diferencial y subjetividad política basadas en una fusión de experiencias y discursos de esos múltiples lugares”.²⁶ El movimiento Zapatista logró desafiar las representaciones estáticas de los pueblos indígenas y su cultura como algo puro, piadoso e inmutable, a merced de la modernidad y el progreso. La fuerte presencia de las mujeres en el movimiento Zapatista, y en particular la visibilidad de la Comandante Ramona y la prosa poética disidente, fueron inspiradoras. Desafiaron el discurso sobre las mujeres indígenas en el gobierno, a nivel nacional e internacional, así como dentro de su propio discurso de parentesco y comunidad. Sus múltiples estrategias descentraron las comprensiones hegemónicas “feministas” e “izquierdistas” de lo que significa ser una mujer en la lucha por la justicia

25 El encuentro de 1997 sirvió como un ejemplo de lo que Gonzalez Flores se refiere en su estudio como las “dimensiones o factores de aprendizaje centrífugos y centrípetos” en las redes de aprendizaje transnacionales entre los Chican@s y los Zapatistas. Puedes encontrar más información sobre esto en el artículo de Gonzalez Flores, “Chicano Artists and Zapatistas Walk Together,” en *In Motion Magazine*, publicado el 9 de mayo de 2009, en el siguiente enlace: https://inmotionmagazine.com/auto/rf_informal2.html

26 Blackwell, *Weaving in the Spaces*, 116.

social y en su lugar confrontaron las relaciones de dominación presentes en diversas escalas de poder.²⁷ Las mujeres Zapatistas también se adentraron en nuevas formas de ciudadanía, derechos y responsabilidades, específicamente la autonomía indígena y la autodeterminación. Muchos estarán de acuerdo en que el movimiento de género dentro del levantamiento Zapatista ha sido crucial para el éxito del EZLN. A pesar de su aclamación internacional, sin embargo, no están libres de desafíos en el ámbito interpersonal. Hasta el día de hoy, las mujeres Zapatistas continúan luchando por la igualdad dentro de sus propias comunidades.²⁸

La lucha de género dentro del movimiento Zapatista, junto con el uso de la expresión creativa para informar al mundo sobre sus luchas y su deseo de conectarse más allá de las fronteras en otros lugares de lucha, todo contribuyó a inspirar nuevas esperanzas y una nueva imaginación en la mentalidad de los artistas Chican@s.

Construyendo relaciones Zapatistas en el Este de Los Ángeles

El activista mexicano Javier Eloriaga fue el líder de “El Frente Zapatista” en la Ciudad de México. El Frente Zapatista de Liberación Nacional (FZLN) era el brazo político no clandestino dentro del movimiento Zapatista y estaba

27 Speed, Hernández Castillo, and Stephen, *Dissident Women*, 43.

28 En el continuo aprendizaje y crecimiento del movimiento Zapatista, los Zapatistas han emprendido muchas empresas nuevas desde mediados de la década de 1990. Una de esas iniciativas ha sido su impulso por campañas paralelas o simuladas para la presidencia. Como miembros del Congreso Nacional Indígena (CNI), los Zapatistas abogaron recientemente por la candidatura de la indígena nahua María de Jesús Patricio Martínez, conocida como “Marichuy”, como candidata independiente a la presidencia; puedes obtener más información sobre esto en el artículo de Ruth Conniff, “Marichuy: la primera candidata presidencial indígena de México”, publicado en *The Progressive* el 14 de febrero de 2018, en el siguiente enlace: <https://progressive.org/dispatches/marichuy-mexicos-first-indigenous-woman-presidential-candid-180213/>.

en contacto directo con los Zapatistas.²⁹ El NCDM informó a la comunidad de organizadores y simpatizantes de Los Ángeles sobre los Zapatistas que Eloriaga llevaría a cabo una gira de conferencias para recaudar dinero para las facturas médicas de la Comandante Ramona. La Comandante Ramona era una destacada miembro del movimiento clandestino y se había enfermado de cáncer cervical. El PRC había organizado exposiciones de arte para recaudar dinero para las facturas médicas de la Comandante Ramona, y en uno de estos eventos, Eloriaga fue testigo de la comunidad de artistas y del nivel de organización que habíamos logrado. Eloriaga quedó tan impresionado con la comunidad que pidió que algunos de los miembros visitaran Chiapas, México, y propuso un encuentro con la comandancia.



.....
IMAGEN 4.1: Algunos de los participantes de la Carrera Zapatista en la meta del Parque Arroyo Seco. De izquierda a derecha: Javier Luján, Suyapa Portillo, Lucy Castro, Mark Torres, yo, Claudia Miranda, Emily Martínez Toledo, Raúl Baltazar, Joe “Peps” Galarza y Mario “Chivo” Valenzuela.

29 El Frente Zapatista de Liberación Nacional (FZLN) estableció comités de diálogo de la sociedad civil, realizó acciones y mantuvo informada a la sociedad civil en general sobre las actividades zapatistas.

A solicitud de Eloriaga, en diciembre de 1996, una pequeña delegación emprendió un viaje a Chiapas. Quetzal Flores, Jose Ramirez, Gabriel Tenorio y Roberto Gonzalez Flores hicieron el viaje, que implicó visitar dos comunidades diferentes: Oventic y La Realidad. Quetzal Flores recuerda: “En Oventic, nos reunimos con el Comandante David y propusimos un encuentro Chicano en California. Él sugirió que lo hiciéramos en Oventic en su lugar, debido a que era la comunidad más organizada”.³⁰ Flores continúa: “Luego fuimos a La Realidad y nos reunimos con [Subcomandante] Marcos, y nos dijo exactamente lo mismo, casi palabra por palabra”.³¹

Mientras estaban en el viaje a Chiapas en 1996, el grupo fue invitado a conocer a Ramona después de una exitosa cirugía. Durante esta reunión, Ramona expresó el mismo sentimiento que sus camaradas. Ramona había nacido y crecido en Oventic, y pensó que sería la comunidad adecuada para tal encuentro. El pequeño grupo regresó a *East LA* lleno de energía y listo para dar la noticia. Después de ser informados sobre el viaje y los deseos de la comandante, los grupos comenzaron a reunirse una vez a la semana en el PRC para planificar la posibilidad de tener un encuentro cultural con los Zapatistas. Comenzamos a idear formas de fortalecer nuestras relaciones para tener un encuentro coherente y bien organizado, centrado en la música, el arte, el teatro y la danza como herramientas de diálogo.

30 Las comunidades zapatistas han estado recuperando activamente la salud de sus comunidades antes y después del inicio del levantamiento zapatista. Sus comunidades, al igual que muchas en todo el mundo, han sufrido la pérdida de miembros de la comunidad debido a la migración, el alcoholismo, la mala educación, la falta de infraestructura de salud y económica. Oventic parecía ser la elección adecuada para el encuentro porque era el lugar de origen de la Comandanta Ramona y habíamos contribuido a aliviar sus dificultades financieras debido a sus problemas de salud. (Fuente: Entrevista con Quetzal Flores, 22 de marzo de 2012, Los Ángeles, CA).

31 Quetzal Flores, entrevista, Marzo 22, 2012, Los Angeles, CA.

EL *BIG* FRENTE ZAPATISTA

El arte chicano... ha respondido, en mayor o menor medida, al surgimiento de fuerzas sociales, económicas y políticas específicas. Algunas de las más destacadas de estas fuerzas han sido el crecimiento de sistemas de producción y distribución digital postindustrial que permiten flujos acelerados y transnacionales de información; la reestructuración de los negocios y el trabajo; la desempoderización de los trabajadores y la creciente reubicación de empleos de mano de obra no calificada en industrias manufactureras desde Estados Unidos hacia el tercer mundo y otros lugares, incluyendo el lado mexicano de la frontera.

LAURA E. PÉREZ, *Arte Chicano*

El término “artivista”, la combinación de las palabras “artista” y “activista”, coincide con el reconocimiento de Laura E. Pérez de las artistas Chicanas como “intelectuales cuyo trabajo encarna teorías de resistencia e ideales visionarios de cambio social”.³² Empezamos a utilizar el término con más frecuencia, a veces intercambiándolo con “zapartista” (Zapatista + activista + artista). Con todos los ojos puestos en el movimiento Zapatista, se hizo un llamado para invitar a quienes estuvieran interesados en planificar un encuentro entre Chican@s y Zapatistas. La mayoría de las personas que respondieron al llamado eran estudiantes universitarios de entre dieciocho y veinticinco años.

El Big Frente Zapatista (BFZ) se convirtió en el cuerpo organizador para el encuentro propuesto. Era un título juguetón basado en el Frente Zapatista de Liberación Nacional. Como se mencionó anteriormente, El Frente era una organización de la sociedad civil en apoyo al EZLN. El BFZ asumió la conexión con Aztlán. Rápidamente formulamos un llamado a la comunidad que decía:

³² L. Pérez, *Chicana Art*, 10.

El Big Frente Zapatista te invita a participar en el Primer Encuentro Cultural por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo. Este encuentro se llevará a cabo en Chiapas, México, del 5 al 10 de agosto... El Big Frente es un colectivo de artistas, estudiantes, jóvenes, trabajadores y promotores culturales de diversas comunidades y organizaciones. Trabajamos con todos aquellos que han sido excluidos y marginados por el neoliberalismo y que se han inspirado en el movimiento Zapatista. Somos miembros de la sociedad civil, unidos en los esfuerzos del Zapatismo, no sólo para apoyar al EZLN en México, sino también para participar activamente en nuestra propia transformación “desde nuestra propia trinchera”. El BFZ se dedica a promover el trabajo del EZLN, FZLN y cualquier otra organización que trabaje en la creación de sociedades justas para toda la humanidad. Con el fin de participar en este proceso, hemos organizado el siguiente Encuentro Cultural por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo.³³

El folleto de invitación del BFZ también incluyó los objetivos del encuentro, que se lograrían “a través del diálogo y la creación cultural y artística colectiva”:

- Iniciar el proceso de construcción de una alianza estratégica entre la comunidad Chicana/o en los Estados Unidos y la comunidad indígena Zapatista en México.
- Desarrollar un proceso de autorreflexión que profundice nuestra comprensión de nuestra historia y nuestra situación actual, con el fin de facilitar el desarrollo de formas de organización democráticas e inclusivas dentro de nuestras comunidades.
- Desarrollar una comprensión más profunda del modelo de organización Zapatista para la construcción de una sociedad justa hacia los objetivos de la verdadera democracia y autonomía.³⁴

33 Flyer from Laura Palomares's personal collection.

34 Flyer from Laura Palomares's personal collection.

La convocatoria se difundió de boca a boca, a través de correos electrónicos primitivos y por fax.

EL PROCESO DE ORGANIZACIÓN

Las reuniones de organización se programaron todos los domingos durante aproximadamente un año y se llevaron a cabo principalmente en el Centro Regeneración en *Highland Park*. La red informal estaba compuesta por artistas que trabajaban en diversos géneros y medios, incluyendo arte visual y de graffiti, palabra hablada, música, danza, artesanía, poesía y cine. El BFZ también estaba formado por organizadores comunitarios que quizás no practicaban la expresión artística, pero que reconocían el valor del trabajo creativo y artístico y el poder inherente en la práctica. Entre el talentoso grupo de organizadores comunitarios se encontraban Laura Palomares, Suyapa Portillo y Miguel Rodríguez. Los organizadores llevaron a cabo innumerables reuniones y eventos de recaudación de fondos que, en retrospectiva, fortalecieron las alianzas entre los grupos y artistas.

Las reuniones dominicales trataban principalmente sobre la discusión colectiva de la filosofía Zapatista y los comunicados. Sin embargo, también nos esforzamos por construir la confianza en el colectivo. Aunque la mayoría de los artistas no tenían una formación “formal”, cada uno tenía la responsabilidad de facilitar formas creativas de participación en el diálogo grupal para nuestras reuniones semanales, como ejercicios para romper el hielo o ejercicios de confianza de nuestras respectivas disciplinas. El grupo Chusma, por ejemplo, compartió varios ejercicios de teatro. A medida que avanzaban las semanas, nuestras conversaciones se volvían más íntimas. A veces, las conversaciones traían recuerdos de la infancia de violencia y abuso sexual. Algunas de las mujeres y hombres compartieron experiencias de abuso conyugal o maltrato. La confianza inculcada inició

un tipo de compartición que podría haber sido incriminatoria o vergonzosa para algunos de los participantes; sin embargo, existía un espacio de perdón y un conocimiento entre nosotros que permitía que estos momentos surgieran sin miedo ni vergüenza. En estas trincheras estábamos seguros. Los artistas intentaron expandir los límites y las posibilidades de comunicación. Stuart Hall ha afirmado que “sin lenguaje, el significado no podría intercambiarse en el mundo”.³⁵ De hecho, las teorías abstractas hablan a las sensibilidades no lineales capaces de cambiar la conciencia y, por lo tanto, invocar un cambio crítico. Los artistas llevaron a cabo esto a través de interacciones creativas comunales.

Las reuniones semanales también fueron una oportunidad para planificar conciertos y eventos para generar fondos para el viaje. Queríamos que todos los que deseaban asistir al encuentro lo hicieran. La recaudación de fondos fue constante, ya que eventos, conciertos y exposiciones de arte llenaron nuestras semanas. Hubo una “Carrera Zapatista”, en la que la comunidad patrocinó a corredores cuya ruta parcial se llevó a cabo en la Cuenca del Río de Los Ángeles. Los artistas visuales diseñaron y vendieron mercancías. Omar y José Ramírez, por ejemplo, diseñaron camisetas que mostraban imágenes de diseño propio en el frente, con las Leyes Revolucionarias de las Mujeres o el Himno Zapatista impreso en la parte trasera. Una vez que recaudamos suficientes fondos, las organizadoras comunitarias Laura Palomares y Suyapa Portillo se fueron dos meses antes que el resto de los participantes del encuentro para hacer los arreglos y asegurarse de que tuviéramos contacto personal con los organizadores Zapatistas en el lado mexicano de la frontera. El BFZ apoyó a Palomares y Portillo mientras se preparaban para nuestra llegada a Chiapas y nos mantuvo informados de la logística de alimentación y alojamiento. Los fondos para el encuentro tenían que ser entregados a los Zapatistas con anticipación para que pudieran comprar suministros de alimentos a través de sus propias redes y comunidades. El reciclaje de dinero dentro de las comunidades era importante

35 Patierno and Talreja, Stuart Hall.

para el énfasis general de los Zapatistas en la autonomía en toda la región. El 5 de agosto de 1997, ciento veinte artistas Chican@s, en su mayoría del área de Los Ángeles,³⁶ partieron hacia Chiapas, México, para participar en el Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.

LA NEZA

Antes de llegar a Oventic, teníamos algunos asuntos que atender en la Ciudad de México. El BFZ estaba disperso en diferentes hoteles y hostales de la ciudad, pero logramos planificar mini encuentros con el FZLN y colectivos de apoyo Zapatista y colectivos de artistas en la Ciudad de México. También logramos recaudar fondos para una escuela autónoma en la infame colonia Nezahualcóyotl, o La Neza.³⁷ El Barrio Neza había sido fundado como un asentamiento ilegal y era conocido por la alta delincuencia y la violencia. Habíamos estado en contacto con los organizadores de una escuela inspirada en los Zapatistas en la región. Quetzal, junto con *Aztlan Underground* y Chusma, fueron invitados a la inauguración de la escuela.

El viaje a La Neza tenía como objetivo entregar los fondos que habíamos recaudado y también participar en las festividades asociadas con la apertura de la escuela. La mañana de nuestro viaje a La Neza, un grupo de nosotros fue asaltado en el metro cerca del Palacio de Bellas Artes. A punta de cuchillo, les robaron el dinero y los pasaportes a Gabriel Tenorio y Dante Pascuzzo. Quetzal Flores fue apuñalado en el lado derecho de la caja torácica y lo llevaron a la Cruz Roja Mexicana, la instalación

36 El encuentro también contó con la participación de Chican@s de San Diego y Long Beach en California, así como de algunas partes de Texas.

37 En ese momento, La Neza era una ciudad irregular no incorporada con más de un millón de habitantes inmigrantes de otras partes de la república mexicana que se habían trasladado al área de la Ciudad de México en busca de empleo y mejores oportunidades.

de salud federal. Fue dado de alta esa misma tarde y insistió en que continuáramos nuestro viaje hacia el barrio Neza. Todos pensamos que estaba loco, pero supusimos que lo peor ya había sucedido y procedimos a seguir nuestro camino.

El viaje a La Neza sería difícil. El barrio era conocido por sus asaltos y violencia, y muchos taxistas no querían ni acercarse a él. Una vez que se enteraban de a dónde nos dirigíamos, inmediatamente respondían: “¡No! ¡Yo no voy para allá!” y se marchaban a toda velocidad. Finalmente, un taxista se tomó un momento para preguntar: “¿Por qué querrían ir allí? ¿Saben lo peligroso que es?”. El taxista luego nos explicó que incluso si lográbamos llegar a La Neza, tendríamos dificultades para salir, ya que ningún taxista en su sano juicio se atrevería a estar en esa parte de la ciudad después del anochecer. Ofrecimos más dinero y le preguntamos si podría llevarnos y traernos de vuelta. Aceptó con una condición. En su regreso para recoger-nos, pasaría por la escuela. Si no estábamos afuera con nuestros instrumentos y listos para irnos en el momento exacto acordado, se marcharía y nos dejaría encontrar un lugar donde pasar la noche. Aceptamos, le pagamos la mitad del monto y comenzamos nuestro viaje hacia La Neza.

Cada grupo llegó por separado a La Neza. Nuestra banda, Quetzal, viajó en el mismo taxi. Los taxistas en México son conductores agresivos. En lugar de presenciar la locura, cerré los ojos y recé en silencio para que todos llegáramos sanos y salvos. Había incendios en las esquinas de las calles y viviendas en mal estado y ocupadas ilegalmente.³⁸ A medida que avanzábamos más en La Neza, no solo la pobreza era visualmente evidente, sino que también había una energía desesperada tangible. Pero cuando finalmente llegamos al concierto y dialogamos con los fundadores de la escuela y los miembros de la comunidad, quedamos asombrados. Compartimos algo de nuestra música y los miembros de la comunidad y los padres compartieron con nosotros sus luchas, los orígenes de la escuela y cómo habían logrado construirla. Fue impresionante e inspirador.

38 Quetzal Flores, entrevista, Marzo 22, 2012, Los Angeles, CA.

La celebración aún no había terminado oficialmente, pero se nos acababa el tiempo y esperamos afuera de la escuela con nuestras maletas e instrumentos en mano. El artista de graffiti de Los Ángeles, *Nuke*, y algunos artistas de México estaban pintando el frente de la escuela. También había un ajetreo de mujeres y niños de todas las edades que entraban y salían de la escuela mientras el olor de la comida y la música retumbaba. Mientras esperábamos afuera, el taxista pasó lentamente y nos reconoció. Luego dio la vuelta y se detuvo. Bajó de su vehículo, miró a su alrededor y preguntó: “¿Qué está pasando aquí?”. Quedó impresionado y nunca se había imaginado que algo así pudiera ocurrir en un lugar como La Neza. Se tomó un momento para disfrutar del paisaje y se sintió lo suficientemente cómodo como para entrar y usar el baño mientras cargábamos todo. Una vez que estábamos todos adentro, el taxista nos informó que iba a intentar salir de La Neza lo más rápido posible, así que nos pidió que nos agacháramos fuera de la vista. A pesar de que su coche estaba claramente marcado como taxi, quería parecer como si no tuviera pasajeros y, por lo tanto, disminuir el riesgo de ser asaltado. Seguimos su consejo y nos acostamos, nos agachamos o nos encogimos fuera de la vista. El taxista luego comenzó su hábil maniobra de regreso. Aceleró, pasó semáforos en rojo y apenas redujo la velocidad por miedo a ser emboscado. Aunque suena peligroso, tenía una manera de hacerte sentir seguro. Era un chilango parlanchín y gracioso que nos contó sobre su vida y el ajetreo de la ciudad. Lo habían asaltado varias veces en el trabajo y parecía disfrutar contándonos todas sus aventuras y momentos de peligro cercano. Gracias a él, llegamos rápidamente y a salvo. Le pagamos el resto del dinero y mencionamos que planeábamos ir a Chiapas al día siguiente. Con gusto se ofreció a llevarnos a la terminal de autobuses en la Ciudad de México. A la mañana siguiente, estaba apoyado en su vocho, tomando café, esperando llevarnos a La TAPO.

Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo

Mucho tiempo ha pasado y el nombre del taxista se me escapa. Él, como muchas personas en la Ciudad de México, estaba curioso acerca de nosotros. Los miembros de Quetzal eran un grupo racialmente mixto y destacábamos por donde íbamos. Dante Pascuzzo es italoamericano, Tylana Enomoto es de ascendencia japonesa y tailandesa, y Danilo Torres es mitad nicaragüense y mitad mexicano. Los únicos miembros del grupo de ascendencia mexicana éramos Gabriel Tenorio, Quetzal Flores y yo. Sin embargo, una vez que abríamos la boca para hablar, éramos claramente identificables como Chican@s. Nuestro español pocho, así como nuestra forma de vestir, eran claras señales. Pascuzzo decidió no continuar el viaje a Chiapas. Mi hermana menor, Karla, que estaba con nosotros, también decidió regresar a casa después de dos días en el Distrito Federal. Los que quedamos del grupo éramos Enomoto, Torres, Tenorio, Flores y yo. Había tantos otros del BFZ que se dirigían a Chiapas que alquilamos un autobús. Fue un largo y sinuoso viaje de ocho horas hasta San Cristóbal de las Casas, y la mayoría de las personas en el autobús eran de la contingencia del BFZ.

En preparación para nuestro viaje, nos aconsejaron no revelar que nos dirigíamos a Chiapas para el encuentro. Después de todo, confraternizar con un “ejército rebelde” en suelo mexicano era un delito. Si nos detenían o nos interrogaban, la comandancia nos instruyó a declarar que estábamos allí como “ecoturistas”. Esto resultó útil, ya que nuestro autobús fue detenido con frecuencia y algunas mujeres y hombres fueron escoltados fuera del autobús para ser interrogados.



IMAGEN 4.2: La identificación de Quetzal Flores para el Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.



IMAGEN 4.3: Mi identificación para el Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.

Una vez que llegamos a San Cristóbal, pasamos un día preparándonos y obteniendo nuestras credenciales, emitidas por los zapatistas para poder pisar la comunidad autónoma de Oventic. Mientras caminábamos por las calles de San Cristóbal, nos topábamos repetidamente con miembros del

BFZ u otros Chican@s de Los Ángeles, San Diego o *Long Beach*. Algunas de las tiendas o restaurantes ponían a todo volumen sus radios, muchos de los cuales estaban sintonizados en emisoras locales o clandestinas. La noche antes de viajar a Oventic, escuchamos a un locutor de radio decir: “Le damos la bienvenida a los chicanos de Los Ángeles que vienen al primer Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo”.³⁹ Sentados en la mesa de la cena, nos sonreímos mutuamente e intentamos pasar desapercibidos. Al amanecer del día siguiente, un autobús charter lleno de miembros del BFZ realizó el último viaje a Oventic, Aguascalientes II.⁴⁰ Era el 5 de agosto de 1997.

“NOS ENCONTRAMOS”

Llegamos a Oventic poco después del amanecer. Comandante David nos recibió. Para mantener seguras sus comunidades, necesitaban asegurarse de que no lleváramos armas, alcohol ni drogas. El alcohol y las drogas estaban estrictamente prohibidos en las comunidades zapatistas, y nos pidieron que respetáramos sus leyes. Una vez que todos fuimos registrados, fuimos recibidos por la comunidad de zapatistas enmascarados, que se alinearon en el lado del camino en una formación similar a la de *Soul Train*. Mientras caminábamos hacia la cancha, los zapatistas aplaudían y gritaban: “¡Bienvenidos!”. Muchos Chicanos de nuestro grupo lloraron, abrumados por la emoción. Bailamos, saltamos y aplaudimos todo el camino hasta la cancha de baloncesto. Fue un momento increíble. Cuando llegamos al fondo de la cancha, había una pequeña banda de marimba de músicos zapatistas enmas-

39 “Damos la bienvenida a los Chicanos de Los Ángeles que están aquí para el Primer Encuentro Cultural Chicano-Indígena por la Humanidad y en contra del Neoliberalismo”.

40 “Oventic” en Tzotzil Maya significa “lugar donde la gente se encuentra”.

carados que tocaban melodías parecidas a porras.⁴¹ Los zapatistas nos superaban en número mientras llenaban las gradas del estadio. Al menos mil personas indígenas asistieron el primer día.

El formato de nuestra visita a Chiapas y el encuentro se había discutido previamente con los zapatistas y se había esbozado para todos los participantes de la siguiente manera:

** 1 de agosto de 1997

** 1) - Tentativo - CONCIERTO EN El D.F. - “Todos Somos Zapatistas” - Varios artistas chicanos y mexicanos actuarán con el propósito de llamar la atención de los medios de comunicación y de la sociedad civil hacia el Encuentro Cultural Chicano/Indígena y la lucha zapatista contra el neoliberalismo y por la humanidad.

** 4 de agosto de 1997

** 2) - BIENVENIDA EN SAN CRISTÓBAL - Este esfuerzo tiene como objetivo ayudar a establecer una base de apoyo más amplia para el zapatismo y desarrollar una relación más sólida con la comunidad zapatista en la Ciudad de San Cristóbal de las Casas.

** 5 de agosto de 1997

** 3) - BIENVENIDOS A OVENTIC - Una ceremonia de apertura/evento de bienvenida, como una oportunidad para instalarnos y escuchar a representantes zapatistas dirigirse a todos los participantes (miembros de la comunidad indígena y miembros de la comunidad Chicana/o) desde el escenario principal.

** 6 de agosto de 1997

** 4) - NOS ENCONTRAMOS - Un día dedicado a presentar las realidades de nuestras respectivas vidas como comunidades y establecer una mejor comprensión mutua y de nosotros mismos.

** 7 de agosto de 1997

** 5) - LA MUJER - Expresión artística y diálogo centrados en la implemen-

41 Una porra a manera de celebración

tación de las Leyes Revolucionarias del EZLN para todas las Mujeres con el fin de garantizar la plena participación de las mujeres en todos los aspectos de la reconstrucción y redefinición de la comunidad. Este día también se centra en el papel de los hombres en la implementación de estas leyes.

** 8 de agosto de 1997

** 6) - ARTE Y CULTURA COMO HERRAMIENTA DE RESISTENCIA Y RECONSTRUCCIÓN - Un día para centrarse en el uso de diferentes medios artísticos con fines de acción política, educación y reconstrucción; juntos aprenderemos unos de otros y crearemos estrategias a través del arte.

** 9 de agosto de 1997

** 7) - AUTONOMÍA - Un día para examinar las áreas concretas de autonomía política, económica, cultural y educativa como base necesaria para la reconstrucción y redefinición de la comunidad.

** 10 de agosto de 1997

** 8) - CEREMONIA DE CIERRE - Un día de autorreflexión. Este no es un día de despedidas, sino un día para dar la bienvenida al nacimiento de un nuevo esfuerzo organizado hacia la reconstrucción de nuestras comunidades a través del proceso de autonomía en los Estados Unidos. También es un día para la creación de la primera Declaración de Artistas Chicanos por la Humanidad y contra el neoliberalismo.

** 11 de agosto de 1997

** 9) - CONCIERTO BENÉFICO EN SAN CRISTÓBAL - Una ceremonia de clausura en la Plaza de Toros para iniciar el proceso de un frente unido entre artistas mexicanos y artistas Chicana/os de los Estados Unidos. "Rompiendo el Cerco".⁴²

⁴² 1st Cultural Encounter for Humanity and against Neoliberalism, sitio web, October 2009, http://www.oocities.org/capitolhill/3849/culture_1.html.

Como refleja el horario, acordamos que cada día tendría un tema o un dicho, y todas las actividades girarían en torno a ese tema. Comenzábamos con el desayuno, luego teníamos las mesas de diálogo, seguidas del almuerzo, talleres y finalmente la cena, donde compartíamos lo que cada grupo había trabajado.



.....
IMAGEN 4.4: Una de las muchas mesas del Encuentro en el Día de La Mujer, donde los participantes discutieron temas de salud en las comunidades. Asistieron mujeres zapatistas que hablaban tzotzil, tzetzal, tojolabal y nan. También estuvimos presentes el Dr. Michael Wada, Gabriel Tenorio, Lisa Rocha y yo. Cortesía de Javier Martínez.

EL PROCESO CREATIVO

El primer día se tituló “Nos Encontramos”.⁴³ El objetivo era conocernos y compartir nuestras respectivas culturas, desafíos y estrategias de supervivencia. El diálogo fue lento. Los zapatistas no son un grupo homogéneo, ya que están formados por diversas culturas y lenguas mayas. Algunas de las lenguas que escuchamos hablar en el encuentro fueron el tzotzil, tzeltal, tojolabal y mam, entre otras. La traducción de estas lenguas al castellano,⁴⁴ o español, y viceversa, fue un proceso tedioso. Sin embargo, estábamos comprometidos y dedicados a estar presentes el uno para el otro y comprometidos con la convivencia. Creo que lo que se perdió en la traducción se recuperó en parte al estar presentes e interactuar entre nosotros y en el proceso creativo en general.

Después de las mesas de diálogo, los participantes tenían que elegir un taller creativo. El objetivo era participar en el proceso creativo como comunidad. Los participantes del encuentro podían elegir talleres impartidos por artistas en teatro, poesía, música, graffiti y pintura mural, y danza. La bailarina Janelle Gonzales y yo estábamos a cargo de los talleres de danza. En ciertos días, también pude participar en los talleres de música. Alberto Ibarra, Marisol Torres y Danny Torres de Chusma y Richard Montoya de Culture Clash facilitaron los talleres de teatro. Felicia Montes, Liza Hita y Cristina Gorocica dirigieron los talleres de poesía. Nuke, Omar Ramírez, Arnoldo “Zeta” Vargas y Rachel Negrete Thorson estuvieron a cargo de los talleres de pintura mural. Y finalmente, Rosa Marta Zarate, José Quetzal Flores, Gabriel Tenorio, Tylana Enomoto y Claudia González dirigieron los talleres de música. Otros miembros del BFZ se movían entre los talleres, según donde se necesitaran más. Yaotl, Joe “Peps” Galarza y DJ Bean de Aztlan Underground estuvieron entre los músicos y artistas multifacéti-

43 “Nos encontramos el uno al otro” es una frase que los zapatistas utilizaron repetidamente en sus comunicados en referencia a las muchas comunidades de todo el mundo que ofrecieron su apoyo. El Big Frente Zapatista utilizó esta frase como uno de los cinco temas del encuentro. “Nos Encontramos” fue el tema del primer día.

44 Los zapatistas se referían al idioma español como castellano.

cos que pudieron participar en más de un medio. Los organizadores Laura Palomares y Suyapa Portillo se movían para asegurarse de que los aspectos logísticos estuvieran establecidos y de que siguiéramos en horario.

Talleres de Teatro

Las presentaciones de teatro produjeron obras de varios actos que fueron momentos poderosos e informativos. El día dedicado a la mujer fue muy inspirador. Los participantes de los talleres de teatro decidieron crear algo que abordara la salud de las mujeres indígenas y el abuso de poder por parte de médicos y clínicas gubernamentales. Los diálogos de la mañana informaron el proceso creativo, y las obras reflejaron los testimonios y las discusiones que tuvieron lugar en las mesas de diálogo.

Una obra en particular de un acto representaba los peligros que enfrenta una mujer indígena al tratar de buscar atención médica en la ciudad. Dirigida por miembros de Chusma, la obra tenía un tono rascuache.⁴⁵ El doctor fue interpretado por Richard Montoya, miembro de *Culture Clash*, quien llevaba una máscara del Wild West de 1920. Montoya estaba animado y sonoro en su representación del médico gubernamental ávido de dinero. El acto comenzó con una mujer indígena entrando en una clínica de la ciudad, buscando ayuda por molestias en el abdomen. Su pareja masculina le comunicó al médico en castellano que su esposa tenía dolor. El médico rápidamente le dio anticonceptivos y los hizo salir. La escena continuó con otras mujeres indígenas llegando a la clínica y quejándose de diversas dolencias, pero siendo enviadas repetidamente fuera de la oficina con anti-

45 “Chusma” sigue una larga trayectoria de teatro chicano especializado en la estética del rascuache. “Rascuache” es un término en español que solía tener connotaciones negativas. En la tradición artística chicana actual, señala un medio para crear y actuar de manera efectiva con pocos o ningún recurso económico. También implica un sentido de ingenio y habilidad DIY (Do It Yourself) o “hazlo tú mismo” con estilo.

conceptivos en la mano. Al final, el dolor de la primera mujer indígena se volvió tan intenso que dio a luz a un bebé zapatista sano y fuerte en la clínica del médico. Al enterarse de la noticia, el malvado médico gubernamental salió corriendo en medio de la cancha y murió de un ataque al corazón. El estadio de indígenas aplaudió mientras las mujeres zapatistas y sus parejas subían al autobús imaginario y lo atropellaban juguetonamente mientras concluía la escena. La audiencia se rió de los numerosos chistes y payasadas. Las obras siempre tenían resoluciones poderosas.⁴⁶

Los miembros de Teatro Chusma fueron facilitadores efectivos en los talleres y tenían una forma de sacar lo mejor de todos los participantes. Las obras reflejaban muchos peligros que enfrentaban las mujeres indígenas en la ciudad. De hecho, las clínicas gubernamentales no se preocupan por la salud de las mujeres indígenas. La atención de calidad es difícil de encontrar o completamente inexistente. Si las indígenas reciben atención, es con indiferencia reacia, y se les recetan anticonceptivos repetidamente sin importar sus dolencias. Esto, por supuesto, es un intento deliberado de reducir el crecimiento de su población. Como chicanos en los Estados Unidos, podíamos relacionarnos con la atención médica deficiente y la indiferencia. La discusión y las obras nos llevaron a pensar en las muchas formas en que nuestra relación con el sistema de atención médica de los Estados Unidos y sus médicos era sorprendentemente similar a la de los hombres y mujeres mayas.

46 Encuentro Cultural Chican@/Indígena. 1997. Oventic, Chiapas México, YouTube, subido por Quetzal Flores, Febrero 19, 2016, Gonzalez_7097_08notes.docx, <https://www.youtube.com/watch?v=rd3wHb2Yb3o>.

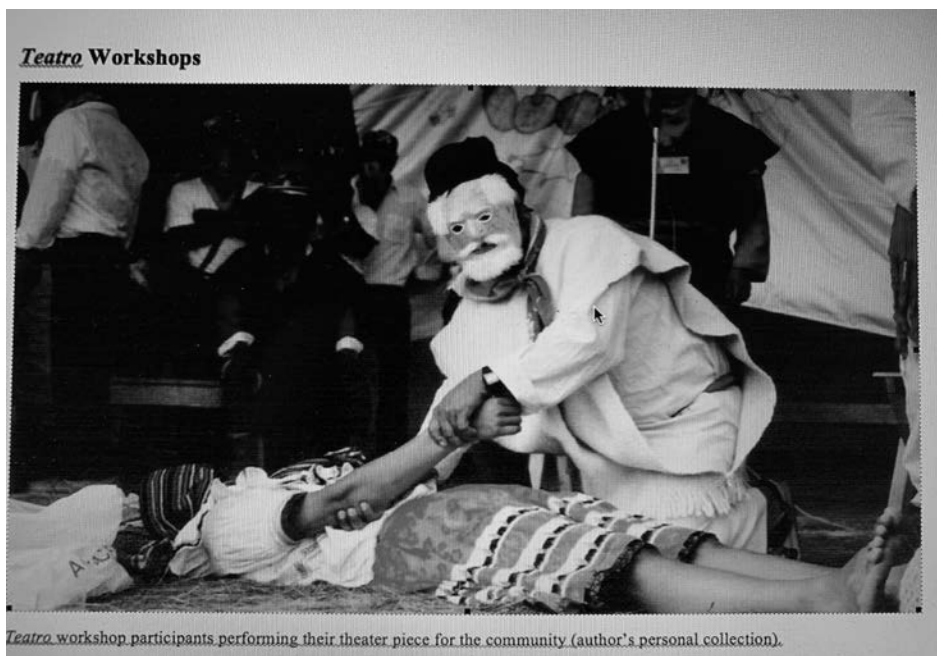


IMAGEN 5.4: Participantes del taller de teatro interpretando su obra teatral para la comunidad.

Cortesía de Laura Palomares

Talleres de Composición Colectiva

El proceso de escribir letras de canciones fue tedioso. “Nos Encontramos” era el tema del día, y pasamos una hora componiendo ideas líricas. La cabaña estaba llena de murmullos mientras los participantes intentaban encontrar la siguiente línea de la composición. Rosa Marta Zarate era una exmonja que fue invitada por las mujeres zapatistas a participar en el encuentro.

Zarate era una talentosa cantante y guitarrista y facilitaba los talleres de composición de canciones. Era una líder eficaz, ya que alentaba y moderaba los diversos silencios y explosiones de ideas en medio de la energía creativa. El taller estaba lleno de personas indígenas enmascaradas y chicanos que centraban su atención en un pizarrón montado en la pared de la cabaña. Era caótico ya que la gran cantidad de idiomas llenaba la habitación: chicanos hablando inglés y español roto, zapatistas hablando castellano, tzotzil, tzeltal y tojolabal, y observadores mexicanos hablando español e inglés roto. Sin embargo, Rosa Marta Zarate mantenía a todos concentrados en la tarea.

Zarate tenía una forma cómica de desactivar ideas opuestas sobre la redacción y la formulación. Mostramos nuestro consenso con nuestras manos, y Zarate afirmaba nuestras visiones colectivas escribiendo la letra final en el pizarrón. Algunos zapatistas querían una forma similar a un corrido, y los chicanos querían un ambiente de hip-hop. Otros zapatistas sentían que nuestra canción debía ser más festiva yailable. Al final, titulamos la canción “El grito de alegría” y elegimos hacerla en forma de cumbiaailable. Nuestra banda, Quetzal, luego grabó esta canción en nuestro álbum debut. “El grito de alegría” ha sido tocado desde entonces en lugares de todo Estados Unidos, México, Japón y Canadá. La letra dice:

El pueblo con paso lento va ganando la lucha
La tristeza que hoy llevamos será un grito de alegría.

El gobierno manipula encarcela y asesina,
Nosotros los Zapatistas romperemos las cadenas.

Zapatistas somos todos y luchamos por la tierra.
Dignidad, paz y justicia, libertad son nuestras metas.

Si nos robaron la tierra, si nos quitaron el pan,
El pueblo que marcha unido, lograra la libertad.
¡El pueblo que marcha unido vencerá!

El contenido de la canción refleja el tema del día, que incluía nuestras respectivas historias de colonización, guerra, enfermedades, esclavitud y pérdida de tierras ancestrales. “El grito de alegría” es una reformulación de la frase más común “grito de guerra”. “El grito de alegría” era en cambio “el grito de la felicidad”, una celebración del presente, del proceso y de la esperanza que sentíamos en la presencia de los demás. Es importante destacar que a través del proceso colectivo de composición de canciones continuamos el diálogo que comenzamos en las mesas de diálogo. En su mayor parte, tanto el diálogo como el trabajo creativo fomentaron un espacio para compartir testimonios y experiencias, lo que nos acercó intrínsecamente como comunidad y nos llevó a una mayor conciencia crítica.



.....
IMAGEN 4.6: Rosa Marta Zárate y miembros de Quetzal facilitando un taller de composición colectiva.

Conflicto y Citación a través de la Expresión Creativa

Es inevitable que surjan discusiones sobre raza, clase, nación y sexualidad en el diálogo y el proceso creativo. Uno de estos momentos surgió en un día dedicado a la mujer.

Cubierto de mazorcas de maíz en flor, Oventic está en un pequeño valle que desciende hacia un río entre dos montañas escarpadas. Cada camino hacia la base del campamento significaba una empinada caminata de regreso a los diferentes niveles que sostenían los talleres. Había caminado hacia la base del campamento para hablar con uno de los organizadores y, mientras hacía mi camino de regreso al taller de música, decidí hacer un desvío para ver lo que estaban creando los muralistas. La pared lateral del salón comunitario de Oventic estaba lista para pintar. Habían pasado la mañana dialogando y tenían ideas para el mural. Las mujeres mayas en Chiapas se dedican a la expresión creativa a diario. Por ejemplo, sienten un gran orgullo por el diseño y la fabricación de su ropa. Es un rito de iniciación para una joven tejer y bordar una capa con motivos florales únicos que la identificarán por el resto de su vida. La práctica reiterativa y citacional en el bordado de flores autodiseñadas culmina en la vida adulta.⁴⁷ Cuando se les pidió que pintaran en la pared del mural, hubo poca o ninguna aprehensión. Debido a que se trataba de un encuentro entre Chican@s e indígenas, la mayoría de los observadores, muchos de los cuales eran nacionales mexicanos, europeos españoles y australianos, en general eran conscientes de no interferir en el diálogo. Pero dos mujeres de España intervinieron en este día y urgieron a una participante maya a pintar el signo de Venus en la pared del mural. Llegaron al extremo de insistir, guiando la mano de la mujer maya, ayudándola a dibujar el símbolo. Las participantes Chicanas pintaron sus interpretaciones de la feminidad, dibujando lunas y mazorcas de maíz, pero nunca intentaron imponer sus ideas a las participantes mayas. Las participantes mayas fueron amables y parecían no tener problema con la insis-

⁴⁷ Butler, *Bodies That Matter*, 12.

tencia de las mujeres españolas. Sin embargo, las participantes Chicanas estaban furiosas por la audacia y la imposición, y se produjo un conflicto.



.....
IMAGEN 4.6: Dando una reflexión final. Cortesía de Javier Martínez.

La performatividad del género varía de una cultura a otra. Cuando performatividades variables se encuentran en reuniones como estas, las versiones de lo que es el género pueden chocar, informarse o influenciarse mutuamente. Cuando las participantes Chicanas confrontaron a las observadoras españolas por imponer sus símbolos, estas últimas se sintieron malvenidas y atacadas. Consideraban que la expresión creativa constituía un intercambio de ideas, puntos de vista e influencias, y no veían ningún problema en compartir sus símbolos con las participantes mayas. Sin embargo, lo importante para las Chicanas era estar presentes; la idea

no era convertir, sino dialogar. Las Chicanas fueron de repente demonizadas por las mujeres españolas por no estar “en el espíritu” del encuentro. Las discusiones que siguieron giraron en torno a las nociones en competencia de simbolismo de “mujer”, raza, colonización y privilegio. Las mujeres españolas se sintieron silenciadas, las Chicanas se sintieron transgredidas y las mujeres indígenas se sintieron indiferentes, no necesariamente molestas por la solicitud, y no se sintieron amenazadas por la insistencia de las mujeres españolas. Para las Chicanas, sus historias y su comprensión de sus propias luchas en los Estados Unidos, incluyendo el privilegio blanco y las historias arraigadas en la colonización, salieron a la superficie. ¿Por qué las mujeres españolas se habían entrometido en una conversación que no iba sobre ellas? Del mismo modo, si este gesto no molestaba a las mujeres mayas, ¿por qué sentían las Chicanas la necesidad de hablar? ¿Sentían las Chicanas la necesidad de “proteger” a las mujeres mayas de las españolas? Me aventuro a decir que las respuestas no son tan relevantes para la situación como las preguntas mismas. Mi punto es que los conflictos durante un momento de expresión creativa colectiva generaron una discusión fructífera que se articula mejor a través de una lente interseccional. Los problemas de raza, clase, nacionalidad y privilegio están todos presentes en el conflicto generado a través de la expresión creativa colectiva. Este es un ejemplo perfecto en mi intento de transmitir cómo la convocatoria a través del arte con el propósito de un cambio social pone en práctica “la teoría en la carne” a través del colectivo también.⁴⁸

La académica legal Kimberlé Crenshaw aborda repetidamente la interseccionalidad como una herramienta importante, no para alguna gran “teoría totalizadora de la identidad”, sino más bien como un intento de dar cuenta de lo que Crenshaw se refiere como los “múltiples fundamentos de la identidad”.⁴⁹ El arte y la expresión creativa resaltan el conocimiento encarnado, que también puede revelar los “múltiples fundamentos de la identidad” y cómo se moldean, se negocian y existen en medio de mundos

48 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, x

49 Crenshaw, *Mapping the Margins*, 1241-1299.

económicos, políticos y culturales.⁵⁰ Con el arte o la expresión creativa, la interseccionalidad requiere una introspección personal y un examen de la especificidad que las tradiciones positivistas desalientan. En este sentido, la interseccionalidad es, de hecho, una herramienta analítica creativa que tiene la capacidad de atravesar el pensamiento institucional y las estructuras incorporadas en disciplinas y leyes positivistas, resaltando sus puntos ciegos. El proceso colectivo de arte creativo es una herramienta analítica paralela.

El conflicto en el encuentro generó muchas discusiones. Estoy de acuerdo con Judith Butler cuando afirma que no existen normas o leyes esenciales de la performatividad de género.⁵¹ Sin embargo, en esta etapa del juego neocolonial, los tipos de performatividad en los que uno se involucra pueden estar cargados de poder. ¿Qué cuerpos importaban en el conflicto? ¿Qué cuerpos impusieron sus símbolos para ser citados por encima de todos los demás? ¿Quién tiene el poder de ser citado y quién estaba siendo excluido por este acto? Si las mujeres españolas hubieran considerado la especificidad del lugar, habrían comprendido que estábamos en las montañas de Chiapas en solidaridad con la lucha zapatista por la supervivencia económica, espiritual y cultural. Estábamos en las montañas, alejados de todo lo que representaba el orden colonial, como la ciudad, la industrialización y la amenaza a la cultura indígena. Las nociones de hermandad universal fueron cuestionadas y desechadas.⁵² Según nuestro punto de vista, una visión relacional entre nosotros no significaba pasar por alto ni citar los símbolos de los demás; significaba ser testigos de las expresiones de los demás.

Al final, las mujeres españolas llevaron su queja contra l@s Chican@s a la comandancia, que escuchó ambos lados del conflicto. La comandancia preguntó si las mujeres españolas habían comprendido que este era un encuentro Chican@ e indígena. Las mujeres españolas afirmaron que el “arte” debía ser una expresión inclusiva para todos. En su opinión, no esta-

50 Crenshaw, *Mapping the Margins*, 1241–1299.

51 Butler, *Bodies That Matter*.

52 Lugones, *Toward a Decolonial Feminism*, 753.

ban interrumpiendo un diálogo, sino contribuyendo a una obra de “arte”. La comandancia luego afirmó que la expresión creativa también era parte del diálogo y invitó a las mujeres españolas a marcharse si no deseaban cumplir con los acuerdos del encuentro. Como Portillo, Palomares y l@s muralistas Chican@s se negaron a disculparse con las mujeres españolas, estas empa-caron sus maletas y se marcharon al día siguiente. Sin embargo, se llevaron a cabo puntos importantes de discusión en ese momento creativo y mucho después de que las mujeres españolas se fueran.

Pedagogía Indígena y Praxis Artivista Chican@

No podríamos existir sin estar en relación con todo lo que nos rodea y está dentro de nosotros. Nuestra realidad, nuestra ontología son las relaciones.

La tierra es fundamental para todas las sociedades indígenas. Su relación con esa tierra, su experiencia en esa tierra da forma a todo lo que los rodea.

... Tierra es otra palabra para lugar, entorno, tu realidad, el espacio en el que te encuentras.

SHAWN WILSON, *Investigar es Ceremonia*

Como afirma Shawn Wilson, “Nuestra ontología son las relaciones”.⁵³ El encuentro claramente demuestra cómo la construcción de relaciones a través de la expresión artística fue central para sus propósitos. Tanto Linda Tuhiwai Smith como Shawn Wilson avanzan en la comprensión de la investigación al enfatizar la importancia de las relaciones y la responsabilidad del investigador y el proceso de investigación. La investigación, su base

53 Wilson, *Research Is Ceremony*, 76.

en el colonialismo y la práctica que sostiene sus inicios, son, por supuesto, éticamente problemáticos.⁵⁴ Aunque no era una investigadora formal en el momento del encuentro, ni en mis primeros años como miembro de la comunidad artista, poco a poco me he involucrado en mi comunidad de artistas como una investigadora indígena y observadora participante en curso. Los académicos indígenas Smith y Wilson ofrecen herramientas analíticas que me han impedido caer demasiado en un marco colonialista, incluso cuando hablo como una “*insider*” en la comunidad artista. Como afirma Smith, “La investigación es una de las formas en que se regula y se realiza el código subyacente del imperialismo y el colonialismo”.⁵⁵ Entiendo que la academia es el motor del “conocimiento” para el capitalismo y que se anima a las instituciones a defender los intereses capitalistas y, a su vez, se les recompensa con respaldo financiero (por ejemplo, la permanencia). Wilson, siendo de la nación Cree, explora las ontologías indígenas canadienses y australianas. Wilson descubre que la relación e incluso formas geométricas como el círculo son un hilo común en muchos sistemas de creencias de los pueblos indígenas. “Es igualitario”, escribe Wilson, “es relacional, es una estructura que respalda una inclusión, una totalidad”.⁵⁶ Continúa: “Correcto o incorrecto; validez; estadísticamente significativo; digno o indigno: los juicios de valor pierden su significado. Lo que es más importante y significativo es cumplir un papel y obligaciones en la relación de investigación, es decir, ser responsable ante tus relaciones”.⁵⁷ La pedagogía indígena amplía una visión relacional del yo como parte integral de muchas otras relaciones, humanas y cósmicas. El llamado de los Zapatistas a dialogar con otras comunidades en lucha de todo el mundo transmite una filosofía similar. A través de herramientas del siglo XXI, comunican la relación indígena a través de Internet y otras formas de medios sociales.

54 Smith, *Decolonizing Methodologies*; Wilson, *Research Is Ceremony*.

55 Smith, *Decolonizing Methodologies*, 7.

56 Wilson, *Research Is Ceremony*, 92.

57 Wilson, *Research Is Ceremony*, 77.

CONCLUSIÓN

Entonces, marco esto como un comienzo, pero es un comienzo que afirma un término profundo que Maldonado Torres ha llamado la “girada decolonial”. Las preguntas proliferan en este momento y las respuestas son difíciles. Requieren enfatizar, una vez más, metodologías que funcionen con nuestras vidas, para que el sentido de responsabilidad sea máximo. ¿Cómo aprendemos unos de otros? ¿Cómo lo hacemos sin hacernos daño mutuamente pero con el coraje de tejer lo cotidiano que puede revelar profundas traiciones? ¿Cómo cruzamos sin apoderarnos? ¿Con quién hacemos este trabajo? Lo teórico aquí es inmediatamente práctico. ¿Cómo practicamos entre nosotros participando en un diálogo en la diferencia colonial? ¿Cómo sabemos cuándo lo estamos haciendo?

MARÍA LUGONES, *Hacia un feminismo decolonial*

Los procesos de expresión creativa como herramientas de diálogo son formas prometedoras de abordar las preguntas fundamentales que plantea María Lugones. Como observador participante en el encuentro de 1997, presencié cómo la convivencia se convirtió en un lenguaje importante para hablar en la era neoliberal, o como Lugones dice, en “el giro decolonial”.⁵⁸ El proceso de arte colectivo durante el encuentro de 1997 ayudó a los participantes (Chicanos, españoles y mayas) a sacar a la luz y encontrar subjetividades múltiples. A través de procesos artísticos, nuestras diferencias se destacaron y se deconstruyeron, al tiempo que existían de múltiples y diversas maneras en nuestra vida cotidiana. Los participantes del encuentro produjeron múltiples obras multimedia que no se hicieron con fines de lucro ni en competencia entre los participantes. Pintar un mural colectivo o escribir canciones en comunidad, junto con otras obras producidas a través de la convivencia artística, fomentó interacciones y conflictos que

58 Lugones, *Toward a Decolonial Feminism*, 755

dieron paso a discusiones importantes. La negociación de múltiples bases de identidad fue clave para articular la importancia de no ignorar ni intentar teorizar que nuestras diferencias eran insignificantes o que una era más importante que la otra; más bien, comenzamos a imaginar colectivamente, tal como instaron los Zapatistas, “un mundo donde pudieran existir muchos mundos”.⁵⁹

Los momentos de convivencia estaban excavando formas que desde hacía mucho tiempo habían dejado de ser relevantes o habían sido aniquiladas en el mundo neoliberal. Comenzando con la colonización y extendiéndose hasta las promesas de la modernidad, la vida humana ha sido despojada lentamente de interacciones comunitarias creativas, como la composición colectiva de canciones y otras formas de expresión creativa participativa. Excepto dentro de las familias, hay muy pocos esfuerzos creativos comunitarios libres de lazos con las agendas de los estados-nación o transacciones económicas. En su mayoría, los esfuerzos comunitarios autónomos son inimaginables en el “primer mundo”. Al presenciar la expresión creativa como una herramienta de convivencia, uno inevitablemente se ve llevado a cuestionar los arreglos del mercado de capitales de su propia expresión creativa y en relación con su comunidad. Con énfasis en el proceso, el encuentro de 1997 generó una profunda reflexión sobre el estado de la expresión creativa en nuestras vidas y dio paso a una pregunta aún más grande: cómo involucrar a más personas en la expresión creativa colectiva, especialmente en nuestras propias trincheras. De esta manera, se abrió un campo de esperanza, una esperanza que venía con un génesis y una praxis claros, y que permitía una imaginación activa. Sugiero que, en última instancia, experimentar la convivencia o la praxis de la convivialidad, a través de la música, el arte, la poesía y el teatro en este encuentro, fue un paso hacia la construcción de una conciencia crítica tanto individual como colectiva.

No puedo negar cómo el amor fue un factor motivador importante en estos procesos. Muchos académicos sociales han identificado “el amor

59 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 9.

como una fuente importante de empoderamiento” para los activistas sociales.⁶⁰ La teórica feminista chicana Chela Sandoval habla de la hermenéutica del amor como un “conjunto de prácticas y procedimientos que pueden transitar” a todos los sujetos.⁶¹ Sandoval identifica el amor como algo que puede romper la opresión para encontrar “comprensión y comunidad”.⁶² Al igual que el amor, la expresión creativa, especialmente cuando se ejerce en comunidad, es algo que puede “perforar” a través de “narrativas que nos atan al tiempo y espacio social, a las descripciones, recitales y tramas que adormecen y ordenan nuestros sentidos en la medida en que dichas narrativas sociales están vinculadas a la ley”.⁶³ En este encuentro histórico entre Chicanos y Zapatistas, el arte y la expresión creativa trascendieron la ley de las narrativas. Combinado con “riesgo y coraje”, comenzamos a imaginar que el amor podría “hacer posible cualquier cosa”.⁶⁴

60 bell hooks citada en Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 140.

61 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 9.

62 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 140.

63 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 140.

64 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 140.

CAPÍTULO 5

Fandango jarocho como herramienta decolonial

“Estético” aquí no se refiere a valores elitistas europeos y euroamericanos culturalmente e históricamente específicos en nociones estrechamente definidas de gusto o belleza, sino, más generalmente, a los sistemas conceptuales y formales que rigen la expresión material de la actividad dentro de las sociedades a las que nos referimos como la creación artística.

LAURA E. PÉREZ, *Chicana Art*

Era enero de 2003. Una densa niebla envolvía la fría mañana en Veracruz, México, mientras hombres de todas las edades llegaban desde el sur y el norte del estado. Sosteniendo desgastados instrumentos de madera, agricultores, lauderos, carniceros y taxistas de oficio se agruparon en una pequeña cafetería en el centro de Xalapa para dialogar con los músicos y artistas Chican@s que habían viajado desde Los Ángeles para estar presentes ese día. La reunión, ahora conocida como el Encuentro Chicano Jarocho, marcó un momento importante en nuestras historias colectivas cuando la relación musical entre las comunidades Chican@ y Latin@ en los Estados Unidos y las comunidades de fandango son jarocho en Veracruz, México, se transformó en un diálogo translocal al que me referiré aquí como “fandango sin fronteras”.

En este capítulo, exploraré los múltiples esfuerzos comunitarios translocales de fandango sin fronteras, o la comunidad de fandango entre Estados Unidos y México. Demostraré las muchas venas liberadoras en la puesta en práctica del fandango jarocho en los Estados Unidos y cómo la convivencia inherente en la práctica ha permitido una conciencia crítica para los practicantes. Los sonidos del son jarocho, específicamente las relaciones construidas en y alrededor de la ética del fandango, han generado una transmigración sonora de ida y vuelta que ha habilitado una economía moral, política, económica y musical que, sugiero, contribuye al léxico del

movimiento social. Profundizaré en un análisis de la convivencia como estética. Me refiero a la convivencia como una estética debido al hecho de que es precisamente el sistema formal y valorado que rige la expresión material del fandango. Relataré cómo la práctica del fandango tuvo éxito en redefinir la concepción de la música, no solo para mí, sino también para un número cada vez mayor de practicantes en los Estados Unidos, México y más allá. La práctica del fandango articula intrínsecamente la importancia de la convivencia en el proceso de creación musical, ya que es independiente de las concepciones capitalistas de la música como un concierto, un servicio o una mercancía. Además, la praxis del fandango y la comunidad que ha construido inherentemente en todo el país y transnacionalmente han generado discusiones entre los practicantes que han permitido una conciencia crítica. Por todas estas razones, sugiero que el fandango como herramienta social se ha convertido en el lenguaje utilizado a través de las fronteras entre las comunidades de artistas y músicos Chican@s en los Estados Unidos y los practicantes de fandango en México. Fue después de experimentar el arte como una herramienta de diálogo en las montañas de Chiapas que llegué a experimentar esta práctica importante y cambió gradualmente lo que pensaba que sabía sobre el poder de la música.

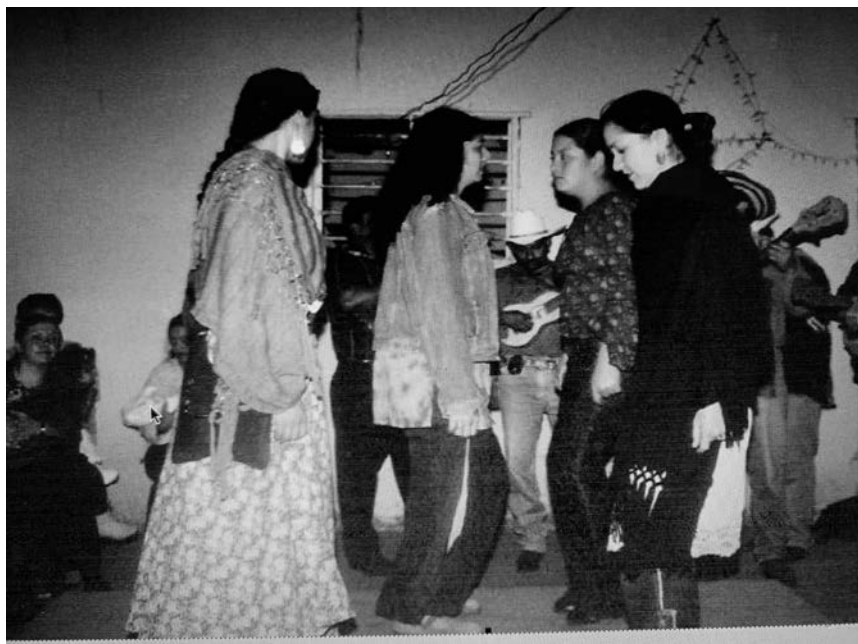


IMAGEN 5.1: Fandango en El Hátó, Veracruz, 2000.

Una Breve Historia del Son Jarocho y el Fandango

Arraigada en una historia de colonización, explotación laboral y resistencia, la música, la poesía y la danza del son jarocho fandango surgieron como una mezcla cultural única de influencias africanas, indígenas y españolas (andaluzas). Prominente en el sur de Veracruz, México, el fandango se practica actualmente como una celebración ritual en honor al santo patrón de un pueblo o como parte de otras celebraciones comunitarias, como bodas, bautizos y funerales. Del fandango surgió la música, la danza y la poesía conocidas como son jarocho. El son jarocho se manifiesta y se mantiene

a través de la práctica cotidiana de los jaraneros (músicos que tocan un pequeño instrumento de ocho cuerdas llamado jarana), versadores (poetas) y bailadoras (bailarines). Como punto de referencia, el son jarocho más conocido en el repertorio del fandango es “La Bamba”.

Comunidades dentro de Veracruz y en toda la República Mexicana practican actualmente el fandango, pero aunque algunas comunidades nunca dejaron de practicarlo, esto no siempre fue así. En la década de 1930 y como resultado de la agotadora Revolución Mexicana de 1910 a 1920, México pasó por un período de codificación de su música, comida y danza de todas las regiones de la república. Con la intención de promover ideologías en torno a la modernidad y el progreso, el proyecto nacional cobró forma a través de la promoción de la literatura, el turismo y la investigación financiada por el gobierno de las danzas indígenas en todo México. La consolidación de culturas y la creación de espectáculos escenificados comenzaron a realizarse en México y en el extranjero a través de grupos de ballet folklórico itinerantes, pero se popularizaron principalmente a través del cine (específicamente La Época de Oro del Cine Mexicano) y grabaciones de sonido. La música, la cultura y las tradiciones indígenas fueron alteradas con el fin de adaptarse a la atención de las audiencias de teatro, cine y radio. Con el tiempo y por defecto, el “folklore” escénico y eficiente comenzó a reemplazar a las prácticas comunitarias de las que había surgido. En el caso del son jarocho, la cultura comunitaria original, en particular el fandango y los aspectos participativos (el proceso de creación musical comunitario transgeneracional, multinivel y espontáneo), casi desapareció en el esfuerzo de consolidación.

Quetzal después del Encuentro de 1997

Después de regresar del encuentro zapatista de 1997, Quetzal continuó tocando en Los Ángeles y en todo el estado de California. Los eventos en los que participamos se centraron en compartir nuestra experiencia del encuen-

tro zapatista, así como en seguir fomentando la red de músicos y artistas en la comunidad del este de Los Ángeles. El año era 1998, y al regresar de este viaje que cambió nuestras vidas, la mayor parte del trabajo de los artistas Chican@s se centraba en la filosofía y las enseñanzas zapatistas. Tomamos el consejo de los zapatistas de “ayudarnos a nosotros mismos” y encontramos constantemente formas de involucrar a nuestra comunidad tanto como podíamos a través de conciertos de música y otros eventos públicos. Como grupo musical, Quetzal siguió siendo activo en eventos comunitarios locales, pero también comenzó a expandirse profesionalmente.¹

Nuestra música se estaba desarrollando de manera semi profesional, pero seguimos conectados con las luchas de la comunidad. Nuestras relaciones con la comunidad local y la lucha zapatista habían cambiado nuestra visión del mundo. En 1998, grabamos nuestro álbum debut homónimo, producido por John Avila en Son del Barrio Records,² y un segundo álbum en 2001, titulado “*Sing the Real*”, producido por Greg Landau con *Vanguard Records*.³ Poco después, en 2003, lanzamos nuestro tercer álbum, “*Work-songs*”, producido por Steve Berlin de Los Lobos.⁴ En el transcurso de los tres álbumes, realizamos giras por todo Estados Unidos, Canadá, Japón, México y Moscú.

El contenido y el sonido de nuestra música reflejaban nuestras experiencias y filosofías comunitarias. El trabajo de Quetzal pronto se hizo conocido por su sonido único y su mensaje político. Nuestra música estaba

1 Aunque siempre estábamos atentos para que nuestra destreza musical estuviera en su mejor momento, aquí me refiero a “profesionalmente” en el sentido de que comenzamos a considerar activamente una carrera en la industria musical formal.

2 Gina Hernández y Chris González Clarke fueron los fundadores de Son del Barrio Records. Ambos eran ex miembros activos del movimiento chicano que, en años posteriores, decidieron enfocar sus energías en la música chicana como un proyecto político importante para grabar y difundir música socialmente consciente.

3 Vanguard Records era un sello discográfico que nos resultaba atractivo porque tenían una historia de lucha dentro de la industria ellos mismos, pero habían encontrado una forma de desarrollar un nicho. Comenzaron como un sello que grababa y lanzaba artistas que estaban en la lista negra durante la era de McCarthy.

4 Steve Berlin es miembro de una de las bandas de rock más exitosas del este de Los Ángeles: Los Lobos.

arraigada en temas relacionados con el empoderamiento y la responsabilidad hacia nuestra comunidad y otras comunidades en lucha, el empoderamiento de las mujeres, así como comentarios sin rodeos sobre la modernidad y el neoliberalismo.⁵

Quetzal tuvo sus cambios en el personal. Gabriel Tenorio y Tylana Enomoto dejaron la banda poco después del lanzamiento de nuestro álbum debut. Las influencias de los nuevos miembros se filtraron en las composiciones. “*Worksongs*” continuó contando con Dante Pascuzzo (bajo), que tenía antecedentes en el jazz; y se sumaron Rocio Marron (violín), que regresó a la banda y aportó su formación clásica en la Universidad del Sur de California; Edson Gianesi (percusionista) de Brasil, que estudió composición musical en el *California Institute of the Arts*; Kiko Cornejo (batería/trap/timbales), un Chicano de San Diego cuyo padre músico le inculcó la música y los ritmos del jazz latino y el son cubano; y Ray Sandoval (guitarrista), que era japonés y mexicano y tenía formación en rock, clásica y jazz. Mi hermano, Gabriel González, también fue un miembro importante, ya que su estilo de canto y composición de canciones era fundamental para la energía de Quetzal.

Como director musical principal, Quetzal Flores insistía en dar la bienvenida a las diferentes trayectorias y antecedentes sonoros de los miembros, que incluían tanto formación formal como informal. Las influencias de los diferentes miembros se filtraron orgánicamente en los sonidos. Comprensiblemente, las experiencias variadas no podían ser articuladas en géneros categóricos. Por todas estas razones, no estábamos interesados en ceñirnos a un sonido específico de la industria. Exploramos constantemente las muchas experiencias sonoras que habíamos escuchado mientras crecíamos.

5 Los mensajes sobre las mujeres provenían en su mayoría desde una perspectiva feminista chicana. Allá hubo un entendimiento de que los desafíos que enfrentaban las mujeres de color en el barrio eran diferentes de los de las mujeres blancas en espacios privilegiados.

EL SONIDO DE QUETZAL: UNIÉNDOSE A LA TRAYECTORIA DE LA EXPERIENCIA MUSICAL CHICAN@

La música de Quetzal y nuestra forma de componer y producir música no es única en la cultura musical chicana del *Eastside*. En general, la música chicana históricamente no se ha adherido a géneros ni se ha ajustado a categorías definidas por el mercado. Como se mencionó en capítulos anteriores, la comunidad de músicos activistas chicanos en 1997 era un campo sonoro variado. Quinto Sol expresaba sus preocupaciones e ideas a través del reggae, el dub y una mezcla de cumbias. *The Blues Experiment* tenía un toque de rock clásico al estilo de *The Doors*. *Aztlan Underground* tocaba hip-hop/punk rock pero también fusionaba instrumentos tradicionales mexicanos indígenas, como el huehuetl y las sonajas. Estos grupos se expresaban según sus experiencias y no en términos de géneros o categorías implementadas por los sistemas de mercado musical. Como George Lipsitz ha afirmado:

“En muchas áreas de producción cultural, pero especialmente en la música popular, los intelectuales orgánicos dentro de la comunidad chicana de Los Ángeles persiguieron una estrategia de auto-presentación que llevó sus tradiciones culturales únicas y distintivas al mainstream de la cultura popular de masas. Ni asimilacionistas ni separatistas, jugaron con “familias de semejanza” -similitudes con la experiencia y la cultura de otros grupos- para crear una “unidad de desunión”... De esa manera, buscaron hacer alianzas con otros grupos cultivando las formas en que sus experiencias particulares hablaban con autoridad especial sobre las ideas y alienaciones sentidas por otros. Usaron las técnicas y sensibilidades del posmodernismo para construir un “bloque histórico” de grupos opositores unidos en ideas e intenciones, si no en experiencia.”⁶

6 Lipsitz, *Cruising around the Historical Bloc*, 157-177.

La música de Quetzal no fue una excepción. Trabajamos constantemente con y entre otros músicos que no estaban directamente vinculados a nuestras propias comunidades, lo que generó el sonido único de Quetzal.

A pesar de nuestras muchas influencias, la mayoría de nuestros álbumes se lanzaron en medio de la locura de la “música del mundo” y, por lo tanto, a menudo se catalogaron en este “género”. Desde el punto de vista comercial, rechazamos muchas ofertas de patrocinio de empresas de alcohol y tabaco. Debo admitir que rechazar grandes sumas de dinero de empresas de alcohol o tabaco parecía un suicidio profesional. En muchos aspectos lo fue. Los grupos musicales a menudo sobreviven con este dinero para financiar sus giras u otros aspectos del negocio de la banda. Pero Quetzal Flores en particular insistía en que todos los aspectos de los asuntos comerciales de Quetzal fueran coherentes con las filosofías zapatistas, o al menos lo más posible. Teníamos largas reuniones o discusiones en la banda y acordábamos, algunos de manera renuente, que los patrocinios relacionados con el alcohol y el tabaco no eran el camino a seguir. Después de todo, estas eran adicciones que afectaban a nuestras familias y comunidades, y Flores expresó que Quetzal como grupo debía abstenerse de construir nuestra carrera con estos ingresos. Debido a nuestras elecciones no convencionales, seguimos enfrentando dificultades financieras. Fue un momento creativo pero difícil. A pesar de las dificultades, continuamos tocando y colaborando con músicos y artistas que compartían preocupaciones similares.

María Elena Gaitán y el Son Jarocho

Una de nuestras colaboraciones más memorables fue con una artista de performance y violonchelista llamada María Elena Gaitán. Gaitán estaba creando una obra en solitario titulada “Las Aventuras de Connie Chancla” e invitó a Quetzal Flores y a mí a acompañarla. Decidimos tocar un par de

piezas de son jarocho. El son jarocho que conocíamos se basaba principalmente en lo que habíamos escuchado a través de las populares grabaciones de la década de 1950. Habíamos aprendido e imitado las interpretaciones más populares de los sones. Estas grabaciones eran versiones rápidas, virtuosas y condensadas de los sones más populares, como “La Bamba” o “La Guacamaya”. Las interpretaciones popularizadas por grandes músicos jarocho como Lino Chávez y Andrés Huesca a través de películas y grabaciones eran interpretaciones clásicas que se codificaron en la conciencia popular como la única forma de tocar el son jarocho. Flores y yo seguimos naturalmente el canon y emulamos este estilo de interpretación tanto como pudimos.

Durante uno de los ensayos, Gaitán nos entregó una cinta de casete de un grupo de Veracruz llamado Mono Blanco. Gaitán acababa de regresar de viajes al Centro Guadalupe en San Antonio, Texas, donde tuvo el placer de trabajar con Gilberto Gutiérrez, el fundador de Mono Blanco. Gaitán quería que aprendiéramos una pieza de son jarocho llamada “El perro”. Nunca habíamos oído hablar de este son y estábamos ansiosos por escucharlo.

Cuando escuchamos la cinta, oímos un son jarocho muy diferente al que habíamos crecido escuchando. Al principio era lento y los versos se cantaban en un formato de “llamada y respuesta”.⁷ Había algo en la interpretación y en la intimidad de las grabaciones que nos conmovió. Poco después, recibimos una grabación en CD del grupo Son de Madera de un mentor y colega músico llamado Russell Rodríguez. En contraste con Mono Blanco, el sonido de Son de Madera parecía más experimental, pero tenía la misma estructura de llamada y respuesta en la mayoría de los sones. La llamada y respuesta, el ritmo, los versos, eran todos únicos. El

7 Entiendo que el término “llamada y respuesta” tiene un significado específico en la investigación musical (especialmente en la literatura sobre música de la diáspora africana); en la tradición del son jarocho, la “llamada y respuesta” es distinta en el sentido de que no siempre se hace entre una sola persona y un coro. Sin embargo, utilizo el término “llamada y respuesta” porque todavía existe una dialéctica en el sentido de que alguien “llama” un verso y otra persona “responde”, lo que no elimina la estructura del son jarocho de sus significativos orígenes en las culturas africanas e indígenas.

CD de Son de Madera también incluía obras originales compuestas. Estos dos regalos cambiarían nuestro mundo musical para siempre, ya que tanto Mono Blanco como Son de Madera se rumoreaba que formaban parte del nuevo movimiento jaranero.

Vivimos con la cinta de Mono Blanco y el CD de Son de Madera durante casi un año y los escuchamos una y otra vez. En 2001, Quetzal fue invitado a tocar en Veracruz para el Festival Afrocaribeño anual. Esto fue emocionante para nosotros. Los organizadores del festival nos programaron para tocar tanto en Xalapa como en el puerto de Veracruz, así que nos aseguramos de reservar tiempo para buscar a ambos grupos; Son de Madera tenía su base en Xalapa y Mono Blanco en la ciudad de Veracruz. Cuando llegamos, no pudimos conocer a ninguno de ellos, pero dejamos mensajes e información de contacto en sus respectivas direcciones. Una vez que regresamos a Estados Unidos, ambos grupos se pusieron en contacto con nosotros, lo que nos permitió establecer una correspondencia continua y hacer planes para el futuro.

EL MOVIMIENTO JARANERO

Dicho de otra manera, la música y la danza participativas se centran más en las relaciones sociales que se realizan a través de la actuación que en la producción de arte que de alguna manera pueda separarse de esas relaciones sociales.

THOMAS TURINO, *Música como Vida Social*

A finales de la década de 1970, Gilberto Gutiérrez, un joven músico de Tres Zapotes, Veracruz, inició el movimiento jaranero. Este movimiento conscientemente se apartó de los cánones institucionales y comercia-

les que anteriormente representaban el estado de Veracruz para informar a la sociedad global actual que el son jarocho era vibrante, nacido en el fandango, y debería ser practicado por las comunidades en general. Los esfuerzos del movimiento jaranero marcaron el resurgimiento del fandango en comunidades rurales y urbanas. Además, Gutiérrez, con la ayuda de su grupo son jarocho Mono Blanco, perpetuó continuamente un discurso y reconocimiento de las raíces indígenas, españolas y en particular africanas en la música y la cultura de Veracruz. Gutiérrez fue uno de los creadores de Mono Blanco, un grupo que fue en parte responsable del resurgimiento del fandango y que inició el movimiento jaranero. Originario de Veracruz, él, como muchos otros, se había mudado a la Ciudad de México en busca de trabajo después de que las plantaciones de caña de azúcar cerraran en la parte sur del estado.

A mediados de los años setenta, Gilberto Gutiérrez, junto con su hermano José Ángel Gutiérrez, Andrés Vega y Juan Pascoe, se acercaron al legendario Arcadio Hidalgo. Hidalgo era un orgulloso veterano de la Revolución Mexicana de 1910 a 1920 y uno de los pocos practicantes sobrevivientes de los primeros fandangos jarochos. Los hermanos Gutiérrez, Vega y Pascoe aprendieron y documentaron las historias, protocolos, sones y versadas (poemas) que la memoria de Don Arcadio podía evocar.⁸ De esta manera, Hidalgo fue su clave hacia el pasado. También fue el anciano de confianza que les permitió acceder a todos los ranchos que posteriormente visitaron durante años en busca de otros ancianos que recordaran los sones, los instrumentos y las antiguas danzas de esta actividad casi olvidada: el fandango.⁹

Además de las empresas profesionales de Mono Blanco y las presentaciones de música en escena de los sones al estilo del fandango, Mono Blanco pasó mucho tiempo reconectando comunidades rurales con la práctica del

8 Amplias grabaciones y archivos documentan no sólo los cientos de versos recordados por este anciano, Don Arcadio, pero también los cuentos y descripciones de los primeros fandangos.

9 El Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) financió parte del “rescate” de la tradición.

fandango al alentar a los ancianos, las señoras (mujeres mayores) y especialmente a los jóvenes a convivir de estas formas casi olvidadas y subvaloradas. A través de Don Arcadio, fueron bienvenidos en las comunidades. Sin la presencia de Hidalgo, el grupo de jóvenes con apariencia *hippie* habría tenido problemas para adquirir la confianza y la relación necesarias para acceder a la generación mayor de hombres y mujeres en las comunidades rurales. La comunidad de fandangueros se refiere a este período como el rescate del son.¹⁰

Los hermanos Gutiérrez, Vega y Pascoe se movieron por diversas comunidades rurales en busca de información. El movimiento jaranero fue precisamente en contra de lo que el estado ya había establecido en la década de 1930 y la construcción de lo que se suponía que sería el canon de Veracruz. Lo más importante es que Mono Blanco generó un discurso sobre la importancia de la convivencia en el fandango.

Es importante destacar que la práctica del fandango redemocratizó la música y convocó a la comunidad a participar en la interpretación del son jarocho a través del ritual del fandango. De esta manera, desafió el canon del estado-nación no solo en su representación de lo que era “Veracruz” o “jarocho”, sino también en la forma en que se generaba la música, es decir, a través del fandango. No era necesario ser un “músico” para tocar en el fandango. Podía ser la señora que vivía al cruzar la calle o el viejito que vivía en el cerro. De cualquier manera, la participación de la comunidad en el fandango era esencial, en aras de la convivencia.

Esta reconceptualización de la música como una actividad arraigada en la convivencia es una importante interrupción en la forma en que pensamos en la música en la actualidad. El musicólogo Christopher Small ha señalado la importancia de esta distinción, afirmando:

“La música no es en absoluto una cosa, sino una actividad, algo que las personas hacen. La aparente ‘cosa’ llamada ‘música’ es un

10 Cardona, *Los actores culturales*, 217

invento, una abstracción de la acción, cuya realidad desaparece tan pronto como la examinamos de cerca. Este hábito de pensar en abstracciones, de tomar de una acción lo que parece ser su esencia y darle a esa esencia un nombre, probablemente es tan antiguo como el lenguaje; es útil para conceptualizar nuestro mundo, pero tiene sus peligros”.¹¹

La convivencia como estética amplía el análisis de Small, tanto su concepto como su introducción del “hacer música” (*Musicking*) para aliviar la abstracción.¹² En lugar de centrarse en la “actividad” del fandango y la convivencia inherente en la práctica, el acto de “abstraer” la música del son jarocho de las personas y las relaciones que le dan significado, como se le dio significado en el pasado, no comprende el poder inherente en ella. La convivencia, o el acto deliberado de estar juntos y presentes el uno para el otro como comunidad, es una estética moral, social y política de la práctica del fandango y una razón central de la reunión. La reconceptualización de la música como una actividad arraigada en la convivencia es una importante interrupción en la forma en que se piensa en la música en nuestra era actual. Mi enfoque de la convivencia como una estética en la práctica musical comunitaria tiene como objetivo centrarse en las relaciones y el proceso en lugar de los sonidos, los resultados o los productos. Porque la música con frecuencia se considera algo que compras o vendes, pero rara vez algo en lo que participas con otros en la comunidad, tratar la convivencia como una estética otorga valor y significado a las relaciones que están produciendo la música en lugar de la música en sí misma. En resumen, aprender sobre la práctica liberadora y convertirse en parte de la comunidad transnacional iluminó nuevas posibilidades.

11 Small, *Musicking*, 2.

12 Small define *Musicking* de la siguiente manera: “*Musicking* es participar, en cualquier calidad, en un interpretación musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer), o bailando” (Small, *Musicking*, 9).

LA DIVERSIDAD DE LAS COMUNIDADES DE FANDANGO EN LOS ESTADOS UNIDOS

En 2002, la exmiembro del colectivo artístico Troy Café y del Centro Regeneración, Aida Salazar, junto con los organizadores locales Lalo Medina y Marco Amador, propusieron un concierto titulado “Fandango Jarocho” para la serie de verano del *Ford Amphitheatre*.¹³ Marco Amador ya había establecido una relación con Mono Blanco y Son de Madera, y Amador y Quetzal Flores sugirieron estos grupos para la serie anual del Ford Theatre. También se programaron las bandas Quetzal y Los Jardín.¹⁴ El concierto fue un éxito. Nuestra banda había estado de gira y voló desde Nueva York para llegar a la fecha del concierto. Además del concierto en el *Ford Amphitheatre*, Flores y Amador también resolvieron organizar un evento más accesible para los residentes del este de Los Ángeles. Organizaron un concierto en el histórico espacio artístico de *East LA, Self Help Graphics*, días después del concierto en el *Ford Amphitheatre*, para recaudar fondos para El CaSon, un espacio cultural que Mono Blanco estaba tratando de poner en marcha. El CaSon se convertiría en el espacio de Mono Blanco, donde la comunidad en Veracruz podría tomar talleres de son jarocho. La energía del concierto de *Self Help* fue especialmente poderosa, ya que muchos artistas Chican@s estaban presentes y compartían su tiempo, música y esfuerzos de organización con los jarochos. *Aztlan Underground*, Domingo Siete y Quetzal fueron solo algunas de las bandas y artistas que donaron su tiempo en esta noche. El exmiembro de Mono Blanco, César Castro, recuerda:

“Estábamos en el Este de Los Ángeles ... no sabíamos lo que se trataba esta cosa de Chicanos, ¿no? Gilberto sabía un poco porque

13 Rodríguez, Fandango Jarocho.

14 Libby y Cindy Harding dirigían Los Jardines y llevaban algún tiempo tocando son jarocho. Su padre, Tim Harding, era un músico muy respetado del estilo comercial de son jarocho y alumno de Lino Chávez.

vivió en la Bahía.¹⁵ Pero eso fue diferente. La música era muy ruidosa, pero también tenía el elemento más acústico. Eran varios grupos, ustedes [Quetzal], El *Aztlán Underground* ... de ellos los seguí escuchando. El Domingo Siete me impresionaba por su capacidad de poder reproducir un sonido caribeño. Según nosotros veníamos de cinta negra pero al escucharlos pensé, no espérate estos le pegan bien bonito, no? Siempre muy chistoso cuando pronunciaban ciertas palabras[;] es decir que no pronunciaban bien que digamos ... era nomás un toque donde te recordaba que ... ah sí ... son Chicanos”.¹⁶

Los comentarios de Castro resaltan un punto importante. En resumen, se sorprendió por el nivel de habilidad musical y comunidad que florecía en el este de Los Ángeles. Algunos académicos y músicos mexicanos han identificado a los Chicanos como “huérfanos de la cultura”. De hecho, grandes escritores mexicanos como Octavio Paz han lamentado abiertamente la “vaga atmósfera” de mexicanidad en Los Ángeles, que, según ellos, “nunca acaba de existir, nunca acaba de desaparecer”.¹⁷ Sin embargo, George Lipsitz ha señalado acertadamente: “La visión estática y unidimensional de la identidad mexicana de Paz le impidió ver la rica cultura de oposición arraigada en la comunidad chicana de Los Ángeles”.¹⁸ La comprensión general es que los Chicanos tienen un déficit cultural; es decir, como resultado de nacer y crecer en los Estados Unidos, los Chicanos no tienen cultura propia y siempre buscarán los cimientos culturales en el “país madre”, México. Por lo tanto, estas ideas han establecido a veces una comprensión paternalista en la relación entre los jarochos y los Chicanos, en la que los mexicanos

15 Gilberto Gutiérrez había pasado algún tiempo en el Área de la Bahía, con la asistencia de Eugene Rodríguez; Gutiérrez y César Castro señalan, sin embargo, que su visita anterior a California tenía una agenda y una ética diferente en torno a la difusión del fandango y el son jarocho

16 César Castro, interview, January 2012, Los Angeles, CA.

17 Octavio Paz quoted in Lipsitz, *Cruising around the Historical Bloc*, 157

18 Lipsitz, *Cruising around the Historical Bloc*, 157.

proporcionan la cultura mientras que los Chicanos se esfuerzan por emular y/o imitar ser “mexicanos”.

Al final de la noche y en presencia del imponente mosaico de la Virgen de Guadalupe, Gilberto Gutiérrez se paró en el estacionamiento de *Self Help*, impresionado por el nivel de habilidad musical y organización. Al presenciar a la multitud, el nivel de compromiso y el amor por la música, el arte y la cultura, pensó que el fandango también podría prosperar en este espacio. Esto fue una confirmación para nosotros. Como he mencionado, el legado cultural e histórico Chicano refleja un interés en conectarse con otras comunidades en lucha en los Estados Unidos y en otros lugares. En este sentido, la afinidad con el fandango para muchos no es tanto “convertirse” y emular ser jarocho, sino más bien conectarse con las comunidades jarocho en solidaridad y cooperación.

ENCONTRANDO EL FANDANGO

De 2002 a 2004, Quetzal Flores y yo realizamos viajes prolongados a Veracruz, donde recibimos una dirección musical inestimable y hospitalidad de miembros de la comunidad de fandango y de grupos como Son de Madera, Mono Blanco, Los Utrera, Chuchumbé y Los Cojolites. Flores y yo acabábamos de casarnos y no teníamos hijos en ese momento, por lo que teníamos el tiempo libre para viajar. Cuando no estábamos de gira, ahorrábamos para poder hacer estos viajes cada verano e invierno. En uno de tantos viajes, nos guiaron a través del estado y a la región de Sotavento (la región a lo largo de la parte sur del río Papaloapan) para visitar varias comunidades, músicos y lauderos. Nos dirigimos a una región llamada Los Tuxtles y a varios ranchos, como Apixita, El Hato y Boca de San Miguel. Pueblo tras pueblo, nos movíamos en viejos autobuses ruidosos y taxis golpeados. Carreteras sinuosas bajo cielos inmensos nos lleva-

ban a través de hermosos verdes tropicales. Viajábamos durante horas durante el día, pero siempre lográbamos llegar a nuestro destino antes del anochecer. Lo que los jarochos estaban más ansiosos por mostrarnos era la práctica del fandango.

Como señala el antropólogo Antonio García de León, el término fandango proviene de la palabra bantú *fanda*, que significa fiesta.¹⁹ De hecho, siempre que haya motivo para conmemorar o celebrar, hay motivo para fandanguear. Estos momentos festivos pueden ser eventos familiares o comunitarios, como bodas, bautizos, celebraciones de Año Nuevo, festividades navideñas y fiestas de La Candelaria, Reyes Magos, y la llegada o partida de un visitante.²⁰

Uno de los aspectos más notables del fandango para mí fue la ausencia de una audiencia. En el fandango, no hay un público formal, sino que todos los presentes se consideran participantes.²¹ La ausencia de una “audiencia” formal requiere casi una formación circular en la reunión de personas, músicos y amigos. Otro atributo único del fandango es el aspecto transgeneracional de la fiesta. Desde el practicante más anciano hasta el más joven, la comunidad de fandango da la bienvenida a personas en todas las etapas de la vida.

En medio del fandango, rápidamente me di cuenta de que había un protocolo no escrito. El instrumento requinto jarocho “declara” la melodía, declara el son, señalando las jaranas (guitarras de ocho cuerdas y cinco cursos) de todos los tamaños y la leona (instrumento similar al bajo), la quijada (instrumento de percusión hecho con mandíbula de burro o caballo)

19 García de León, Introducción de Fandango.

20 La Virgen de la Candelaria es honrada el 2 de febrero y las festividades se llevan a cabo antes y después de esa fecha, junto al río Papaloapan en un antiguo pueblo español llamado Tlacotalpan. El 6 de enero es el día para celebrar los regalos que los Reyes Magos trajeron a Jesús después de su nacimiento. Los niños generalmente reciben sus regalos en este día.

21 No quiero decir que no haya espectadores. Más bien, no existe una “audiencia” definitiva. De esta manera, fue significativamente diferente de cómo aprendí a experimentar la música como un miembro del público con los protocolos formales del teatro. Un fandango no sólo se puede llevar lugar en cualquier espacio social, pero el espectador también puede ser un practicante de la música, canción o aspectos bailables del fandango

y el pandero (pandereta) para comenzar. Solo recientemente se han reintroducido otros instrumentos, como el cajón y el marimbol.²²

La tarima (una plataforma de madera donde se ejecuta el baile de percusión) es el corazón del fandango, ya que es el vórtice de la festividad en la que los bailarines y percusionistas marcan el ritmo, eligen los sones y mantienen el tiempo para los músicos que los rodean. Las mujeres bailan sones de a montón en parejas. Los sones de pareja los bailan parejas de sexos opuestos.

Las *bailadoras*, o bailarinas, son respetadas y elogiadas por su capacidad para mantener un equilibrio entre el tiempo y la gracia mientras improvisan con la música. Las bailadoras bailan en rotación continua en la tarima. Cuando han completado un ciclo de verso y estribillo, son inmediatamente seguidas por bailarines que esperan, que las tocan suavemente para indicar que ha llegado su turno. Un solo son puede durar horas, ya que las bailadoras rotan constantemente en la tarima durante toda la noche. Hay muchos sones en el repertorio del fandango, todos ellos relacionados con la naturaleza, el amor, los animales o las costumbres de las áreas rurales.

Las mujeres mayores de las comunidades son altamente respetadas practicantes del fandango. Pasé la mayor parte de los viajes iniciales a Veracruz fascinada y admirada por las bailarinas de todas las edades, la mayoría de las cuales bailaban sones de a montón. Después de observar a algunas bailadoras, apenas había comenzado a asimilar la complejidad del estilo de zapateado del fandango. Cuando reuní el valor para subir a la tarima, me di cuenta de que era mucho más difícil de lo que parecía. Descubrí que los aspectos improvisados de la danza eran los más desafiantes. El zapateado implica pisotones, golpes, deslizamientos, arrastramientos y pausas del zapato en posiciones que involucran completamente el dedo y el talón para crear sonidos en la tarima. Técnicamente, existe solo un paso principal, al

22 Un cajón es una caja de madera con una boca, que se utiliza para percusión. El marimbo, un instrumento de bajo y percusión, es una caja de madera con una boca y finas tiras de metal enganchadas a la cara. El cajón fue introducido más recientemente, pero los archivos reflejan que el marimbol no era infrecuente en la práctica del fandango antes del período de inactividad.

que algunos jarochos se refieren informalmente como “café con pan”.²³ Este paso básico no fue difícil de comprender²⁴, pero más bien fue la cadencia, o ritmo, del paso dependiendo del son (pieza musical) lo que me resultó complicado. Simplemente no entendía la sensación del zapateado y, por mucho que quisiera bailar, a menudo me quedaba escuchando en su lugar.

Nuestras experiencias en el encuentro zapatista de 1997 nos habían enseñado lo suficiente como para reconocer las implicaciones sociales, políticas y revolucionarias del fandango. Aprendimos que debíamos construir relaciones de una manera particular, y que las relaciones podían construirse a través de la música, el arte y la cultura como herramientas de diálogo. Me sentí humilde ante el fandango y el proceso de hacer música en comunidad. Estas primeras experiencias con el fandango fueron casi mágicas, y regresamos a *East LA* una vez más inspirados por la convivencia que habíamos experimentado en las comunidades de práctica.

23 Técnicamente, sólo hay un patrón de pasos para el zapateado, cuyo sentimiento cambia dependiendo del son que acompañe el baile. Esta frase rítmica ha sido acuñada como “café y pan”. Aparte de este término, no existe intencionalmente ninguna terminología para referirse a pasos específicos en el zapateado, debido a la importancia que se le da a la improvisación. La frase rítmica “café con pan” es simplemente una forma de lograr que los niños comprendan la mecánica de los pasos.

24 Estaba algo familiarizado con los pasos del zapateado desde mis primeros años de aprendizaje folklórico, que presenta versiones coreografiadas de zapateado junto con otras musicales formas de danza de México.

ENCUENTRO POST-XALAPA: ONDAS Y ONDULACIONES TRANSLOCALES CHICAN@S Y JAROCHAS

Si la producción del espacio es un proceso altamente social, entonces es un proceso que tiene un efecto en la formación de la subjetividad, la identidad, la sociabilidad y la fisicalidad de diversas maneras. Tomar en serio la performatividad del espacio significa también entender que categorías como el género, la raza y la sexualidad no solo se construyen discursivamente, sino que también se llevan a cabo y crean espacialmente.

MARY PAT BRADY, *Extinct Lands, Geografías Temporales*

Las comunidades de fandango se han desarrollado de múltiples maneras en todo Estados Unidos y forman parte de una extensa red informal que incluye apoyo y desarrollo de talleres de instrucción de fandango, fabricación de instrumentos, mantenimiento de instrumentos, suministros, colaboraciones musicales e incluso programas de radio independientes dedicados a la música y la cultura del son jarocho.

En el este de Los Ángeles, los primeros esfuerzos para establecer la práctica del fandango en las comunidades se centraron en enseñar los elementos básicos y los protocolos del fandango. La instrucción inicial permitió comprender los elementos básicos y la ética de la práctica mientras planificábamos y recaudábamos fondos para traer a ancianos del fandango y practicantes más experimentados para enseñar durante un período prolongado. El objetivo no era convertirse en “expertos” en el son jarocho, sino impartir suficiente información para participar cómodamente en el fandango en cierto nivel. Individual y colectivamente, organizadores y músicos en Los Ángeles, como Marco Amador, Russell Rodríguez, Carolina Sarmiento, entre otros activistas Chican@s y bandas, artistas, poetas y músicos de *East LA*, contribuyeron a la implementación y el diálogo iniciales. El Encuentro Chicano Jarocho en la fría

mañana en Veracruz fue precisamente el momento en que se reconoció oficialmente el diálogo informal. Estos esfuerzos comenzaron a propagarse directa o indirectamente. A partir de 2003 y en adelante, la práctica del fandango se extendió. En el sur de California, un grupo de jóvenes Chican@s y mexicanos que se organizaban en El Centro Cultural de Santa Ana se convirtió en una fuerza especialmente fuerte en la difusión del fandango en California. Actualmente, abundan comunidades de fandango en todo Estados Unidos. En California, puedes encontrar comunidades de fandango desde el norte hasta el sur del estado, incluyendo San José, San Francisco, Fillmore, Los Ángeles, Santa Ana y San Diego. Otras comunidades de fandango en todo Estados Unidos incluyen Seattle y Olympia en el estado de Washington, Phoenix, Oregón, Wisconsin, Chicago, Nueva York, el sur de Filadelfia y Washington, DC. Aunque todas varían en duración y nivel de experiencia, la mayoría de las comunidades tienen una conexión con las redes informales de practicantes y comunidades de Veracruz en diversos grados.

LA IDA Y VUELTA DE LAS COMUNIDADES DE FANDANGO

Es importante reconocer que, en la actualidad, el diálogo musical, los recursos y las ideas fluyen en ambas direcciones. Es decir, los jarochos en comunidades mexicanas también han iniciado entusiastamente el diálogo y proyectos musicales con comunidades Chican@s, invitando a practicantes de fandango de Los Ángeles y otros lugares a participar en eventos celebrados en Veracruz durante festividades importantes y tiempos de fiesta, o simplemente para colaborar en nuevas grabaciones o actuaciones. Desde esfuerzos comunitarios hasta conciertos financiados por el estado, mexicanos y Chican@s y Latin@s han colaborado y actuado extensamente.

Comunidades en las ciudades de Oakland, Berkeley y San Francisco en el Área de la Bahía han desarrollado relaciones con los músicos jarocho Liche Oseguera, Patricio Hidalgo y Andrés Flores, lo que ha permitido múltiples residencias formales e informales. Con financiamiento de José Ramírez y Xochi Flores, Quetzal Flores, Dante Pascuzzo y yo produjimos “Las orquestas del día” de Son de Madera (2003). Producciones Cimarrón, liderada por Rubí Oseguera, Marco Amador y Liche Oseguera, produjo y grabó el primer Encuentro de Leoneros en Chacalapa, Veracruz. El co-propietario de *Guadalupe Custom Strings* con sede en *East LA*, Gabriel Tenorio, co-produjo, arregló y dirigió musicalmente “El regreso de la conga” de Patricio Hidalgo (2012), que contó con la participación de muchos artistas Chican@s y Latin@s de Los Ángeles.

A lo largo de los años, muchos músicos Chican@s y Latin@s, como La Marisoul Hernández, Jacob Hernández, Juan Pérez, Federico Zúñiga, Russell Rodríguez, Anna S. Arisméndez²⁵ y yo, hemos participado como miembros centrales o invitados en grupos de gira con sede en México, cooperativas comunitarias y numerosas grabaciones de son jarocho producidas en México. Nuestra banda, Quetzal, ha contado con la comunidad de músicos de fandango en múltiples proyectos de grabación, comenzando con “*Work-songs*” (Vanguard, 2003), “*Die Cowboy Die*” (independiente, 2006), “*Imaginaries*” (Folkways, 2012), “*Quetzanimales*” (independiente, 2014), “*The Eternal Getdown*” (Folkways, 2016) y el próximo lanzamiento “Puentes sonoros” en *Smithsonian Folkways*.

Además de los proyectos musicales y las actuaciones, varios practicantes e investigadores han publicado literatura, reflexiones y análisis sobre la comunidad y la cultura de fandango con sede en Estados Unidos. Destacados en este sentido son Daniel Sheehy, Russell Rodríguez, Micaela Díaz-Sánchez, Alexandro Hernández, Rubén Hernández-León y Rafael Figueroa,

25 Anna S. Arismendez es originaria de Texas, pero ha encontrado un hogar permanente en la Ciudad de México como miembro central de Caña Dulce y Caña Brava, un grupo de son jarocho liderado por mujeres con sede en la Ciudad de México. Arismendez es una consumada intérprete, cantante y bailadora de leona, y ha grabado y realizado numerosas giras con el grupo.

entre otros, quienes han contribuido con múltiples perspectivas que reflejan la diversidad de pensamiento y diálogo que caracteriza al espíritu y la naturaleza convivial del fandango.

En 2005, el musicólogo Alejandro L. Madrid organizó en la Universidad de Cornell una de las primeras conferencias dedicadas al movimiento translocal. Practicantes, académicos y representantes de diversas comunidades de fandango cercanas y lejanas asistieron a la conferencia de dos días. Financiada por el *Atkinson Forum* en Estudios Americanos, contó con una actuación de Tembembe Ensamble Continuo de México, presentaciones académicas, talleres, paneles de diálogo, así como un fandango.²⁶ Conferencias y paneles dedicados al movimiento, así como el interés en el fandango, continúan desarrollándose. Eventos como los Encuentros de Jaraneros anuales en California y Chicago y el prominente Festival Son Jarocho anual en San Francisco también brindan a la comunidad translocal de fandango oportunidades para reunirse, discutir y participar en fandango.²⁷

Celebrado en los primeros días de febrero, en 2018 el Festival Son Jarocho en San Francisco, organizado por el Teatro Brava, rindió homenaje a Don Andrés Flores, quien había fallecido inesperadamente. Andrés Flores era un destacado y respetado jaranero, percusionista, laudero y maestro del son. Originario de Coatzacoalcos, Veracruz, a lo largo de los años Andrés Flores había viajado por todo Estados Unidos como maestro invitado por sus habilidades como cantante, percusionista, bailarín y jaranero. Como miembro de largo tiempo del destacado grupo Chuchumbé con sede en Veracruz y maestro del son, tenía una pedagogía única en la enseñanza que intrínsecamente inculcaba el espíritu de convivencia en cualquier espacio que ocupaba. Su breve enfermedad y muerte repentina también tuvieron la forma de dar a conocer la vasta red de comunidades de fandango en México y Estados

26 Daniel Aloï, "Atkinson Forum to Explore Vibrant Mexican 'Son' Music," *Cornell Chronicle*, Octubre 15, 2015, <http://news.cornell.edu/stories/2015/10/atkinson-forum-explore-vibrantmexican-son-music>.

27 "Brava Presents the 7th Annual San Francisco Son Jarocho Festival," *Brava for Women in the Arts*, acceso Septiembre 25, 2019, <https://www.brava.org/all-events/2019/2/6/son-jarocho-festival>.

Unidos. A través de las redes sociales, amigos y familiares mantuvieron a todos informados sobre su enfermedad. Todas las redes se movilizaron de inmediato para apoyar emocional y financieramente a su familia y padres.²⁸ Tras su muerte, varios sitios rindieron homenaje a él y al legado que dejó como intérprete, laudero y generoso maestro.

“MESHWORKS” TRANSFRONTERIZOS COMO MOVIMIENTO SOCIAL: UN MÉTODO PARA LA LOCURA

Los métodos de los artistas Chican@s y de construcción de comunidades del son jarocho son reminiscentes de lo que la antropóloga Lynn Stephen se refiere como comunidad transfronteriza; las comunidades transmigrantes siempre han cruzado “fronteras raciales, étnicas, lingüísticas y de clase entre México y Estados Unidos” en ambas direcciones, norte y sur.²⁹ La transmigración y las redes son términos útiles para describir las redes de fandango sin fronteras porque desafían el enfoque de las ciencias sociales en binarios (global/nacional, local/transnacional) y en su lugar hacen visible las estrategias materiales de supervivencia dentro de las diversas comunidades. Los transmigrantes generalmente se pueden definir como personas que, “habiendo emigrado de un estado-nación a otro, viven sus vidas a través de las fronteras, participando simultáneamente en relaciones sociales que los integran en más de un estado-nación”.³⁰ Podemos entender

28 Uno de esos esfuerzos implicó terminar un proyecto de grabación de un grupo que Andrés Flores había fundado mientras vivía en el Área de la Bahía por un tiempo. Andrés Flores y Los Hijos de José incluidos, los músicos chicanos Federico Zúñiga y Russell Rodríguez. Ambos lideraron los esfuerzos de imprenta y venta de la grabación terminada para ofrecer financiación sostenible para los gastos funerarios y familiares de Andrés Flores. Ver página de Facebook de Andrés Flores y Los Hijos de José, acceso Septiembre 25, 2019, https://www.facebook.com/pg/AndresFloresyLoshijosdeJose/about/?ref=page_internal

29 Stephen, *Transborder Lives*, xv.

30 Nina Glick Schiller citado en Stephen, *Transborder Lives*, 19.

que las redes interconectadas de comunidades migrantes se están desarrollando como resultado de la globalización, ya que tanto la transmigración como las redes enfatizan las formas fluidas y las estrategias cambiantes de supervivencia. La transmigración entre las comunidades de fandango mexicanas y estadounidenses ha sido extensa, a menudo errática y ha crecido en direcciones no planificadas. Esto ha hecho que todas las comunidades de fandango sean únicas en la actualidad, no solo en términos de origen e historias respectivas, sino también en la forma en que se organizan entre sí y entre diferentes sitios. Desde San Diego hasta el Área de la Bahía, cada ciudad importante de California ahora está vinculada de una u otra manera a una comunidad o grupo de actuación de fandangueros en México. La vasta red de fandango ha beneficiado a ambas comunidades, ya que los maestros o grupos practicantes pueden reservar giras completas, viajando de una ciudad o estado a otro a través de las redes informales que se comunican a través de las redes sociales o el correo electrónico.

La red ha crecido de manera tan extensa que, más recientemente, los practicantes de la comunidad de fandango en Chicago lograron organizar una gira y discusión de base en todo el país a través de su ensamble Jarochicanos en diciembre de 2016. Su página de Facebook explica sus orígenes y propósito: “Jarochicanos se formó en 2008 como un taller juvenil con el deseo de aprender la tradición musical llamada Son Jarocho. Esta tradición la vivimos, la respiramos y la compartimos. Utilizamos esta música como una herramienta para crear proyectos comunitarios como Talleres en la 18, *Jarana All Stars* y *La Tiendita de la 18*. También participamos en *Son Chiquitos* y *Son y Arte Summer Camp* como músicos e instructores”.³¹ La gira de diciembre fue una búsqueda de diálogo y conexiones entre los múltiples sitios de la comunidad de fandango. Los resultados, reflexiones y fotografías del grupo liderado en parte por Maya Zazhil Fernández, Gina Pacheco-Gamboa, Jackie Rodriguez, Stephanie Rodriguez, Laura Cambron (una transplantada de Santa Ana, California), Camilo Rincon y Raul Fernandez, se compartieron

31 Ver Jarochicanos Facebook página de perfil, acceso Septiembre 6, 2019, <https://www.facebook.com/Jarochicanos-270172773018467/>.

en una exhibición que debutó en Chicago en agosto de 2017. Según Maya Zazhil Fernández, la gira hizo visible “el impacto loco que el fandango ha tenido en todo el país”.³²

Aunque la mayoría de las actividades ocurren en contextos locales, las redes se extienden a otras ciudades y grupos en todo Estados Unidos. Para los transmigrantes, nunca hay un “estado de ser” permanente entre dos o más ubicaciones.³³ De esta manera, las expectativas sociales y los valores culturales están siendo moldeados por más de un sistema político y económico. Este es el caso del jarocho transplantado César Castro, quien se casó con Xochi Flores, una chicana de Los Ángeles, tuvo una hija y ahora reside en El Sereno, Los Ángeles.³⁴ Habiendo trasladado a Los Ángeles, Castro comenzó a sentir nostalgia por su lugar de origen, Veracruz. Sin embargo, Castro ha encontrado formas de mantenerse conectado con la comunidad y los músicos de fandango en Veracruz al crear una serie de *podcasts* en YouTube llamada Radio Jarocho. Según Castro, creó Radio Jarocho no solo como una forma de unir los múltiples sitios dispersos de practicantes de fandango en todo México y Estados Unidos, sino también como una forma de mantenerse conectado con la próspera comunidad de fandango en México. El contenido de Radio Jarocho está dedicado a todo lo relacionado con el son jarocho y el fandango. El programa es autoproducido y se transmite cada quince días. Para Castro, concebir y crear Radio Jarocho fue una forma de estar en dos lugares a la vez. Una vez que comenzó a crear y transmitir su programa regularmente, Castro comentó: “Yo sentía que yo salía, tenía vida otra vez”.³⁵

Además de producir Radio Jarocho, Castro fundó Cambalache en 2010, que desde entonces se ha convertido en uno de los grupos de son jaro-

32 Maya Zazhil Fernández, correspondencia personal, Septiembre 5, 2019.

33 Stephen, *Transborder Lives*, 21.

34 Como ex miembro de Mono Blanco, César Castro fue invitado a participar en “Fandango sin Fronteras”, una producción colaborativa entre Quetzal y Danza/Floriscanto USA bajo la dirección de Gema Sandoval. Esta visita de un mes culminó en una actuación en el John Anson Ford Theatre en el verano de 2004. Poco después, Castro se trasladó.

35 César Castro, entrevista, Enero 2012, Los Angeles, CA.

cho tradicional más respetados en Los Ángeles. Además de actuar, Castro, junto con su grupo, continúa impartiendo talleres de fandango en centros comunitarios, escuelas primarias y universidades en el área de Los Ángeles.³⁶ Castro también es conocido por ser un hábil laudero al que buscan la mayoría de los practicantes de fandango en Estados Unidos para obtener instrumentos de son jarocho y reparaciones.

CONTRIBUCIONES E INNOVACIONES CHICAN@S EN EL SON

Aunque el fandango tiene sus orígenes en Veracruz, México, algunos músicos de fandango radicados en Estados Unidos han revolucionado la forma en que se interpreta el son jarocho tanto en Estados Unidos como en México. Músicos de East LA como Juan Pérez, Dante Pascuzzo y Jacob Hernández han tenido influencia en el género del son jarocho, especialmente en la interpretación.³⁷ Juan Pérez, un prolífico bajista, fue invitado a tocar con Son de Madera en 2003. Los años de Pérez con Son de Madera incluyen dos álbumes de estudio y giras por Estados Unidos, Canadá y Europa desde 2003 hasta 2010.³⁸ Según el cofundador y director musical de Son de Madera, Ramón Gutiérrez, “Pérez tiene algo; entiende el son y todas sus posibilidades sin salirse demasiado”.³⁹

Otro nativo de *East LA* que ha tenido un impacto en el mundo del son jarocho es Jacob Hernández, quien fue un miembro clave de Los Cojolites

36 Cambalache incluye a los músicos Chican@s de East LA Juan Perez (bajo), Alexandro Hernandez (voz, requinto, jarana), Chuy Sandoval (voz, jarana primera), and Xochi Flores (voz, jarana, zapateado)

37 Tanto Pérez como Pascuzzo grabaron el bajo para el álbum “Las orquestas del día” de Son de Madera. Pérez también fue un artista invitado en el álbum “Son de mi tierra” del grupo, lanzado por Smithsonian Folkways en 2009.

38 “Son de Madera: Blending Dance and Song,” Smithsonian Folklife Festival blog, Enero 1, 2009, <https://festival.si.edu/blog/2009/son-de-madera-son-jarocho-group-from-veracruz-mexico>.

39 Ramón Gutiérrez, entrevista, Abril 2007, Xalapa, Veracruz, México.

desde 2003 hasta 2009 y nuevamente en 2012. En la actualidad, Hernández es conocido como uno de los intérpretes más hábiles del marimbol en el mundo del son jarocho. Octavio Rebolledo Kloques, músico, autoridad y estudioso de los orígenes del marimbol, también ha comentado sobre el estilo distintivo y altamente desarrollado de Hernández al tocar el instrumento: “Me gusta mucho cómo toca; ha desarrollado algo propio, es uno de los mejores”.⁴⁰

Con el creciente interés en el fandango, surge una demanda de instrumentos y cuerdas para jarana. Fundada por el legendario músico Francisco “Pancho” González, *Guadalupe Custom Strings* ha sido una tienda de cuerdas de referencia para muchos músicos en el área de *East LA*. Jacob Hernández se convirtió en aprendiz de González y luego adquirió el negocio. Durante los primeros años de Hernández en la tienda y a medida que el auge del fandango continuaba creciendo, Hernández y González desarrollaron lo que se conoció como la cuerda “mifren” para el requinto jarocho.⁴¹ Fue una contribución importante y un reemplazo para la cuerda afinada en G, que era difícil de encontrar. Además, y según César Castro, *Guadalupe Custom Strings* ayudó a mejorar el sonido del mosquito (una pequeña jarana) y el chaquiste (la jarana más pequeña) al proporcionar el calibre correcto de .002 y .018 de cuerda de *nylon* para los respectivos instrumentos.⁴² Los jarochos habían recurrido previamente al uso de alambre de pescar o cuerdas destinadas a charangos (instrumentos de cuerda de origen andino), lo que sofocaba el sonido de los instrumentos. *Guadalupe Custom Strings* es actualmente uno de los fabricantes de cuerdas más respetados y buscados tanto en Estados Unidos como en México. Aunque obtener beneficios produciendo un producto a partir de materias primas es casi imposible en Estados Unidos, la tienda ha logrado mantenerse a flote. Jacob Hernández se casó

40 Octavio Rebolledo Kloques, entrevista, Mayo 8, 2007, Veracruz, México.

41 El nombre de la cuerda, “mifren”, hace referencia a la frase que Hernández solía decir a los jarochos cuando los saludaba con un cálido y amigable “My friend!” (Mi amigo). Aunque ahora habla español con fluidez, Hernández continúa siendo conocido en todos los círculos de fandango como “Mifren” y no por su nombre de nacimiento, Jacob Hernández.

42 César Castro, correspondencia personal, septiembre 20, 2019.

con una mujer mexicana y ahora lleva una vida translocal entre México y el este de Los Ángeles.

Aunque los músicos artivistas Chican@s han utilizado históricamente las herramientas de la música, el arte y otras formas de expresión creativa con fines políticos, a través del fandango pudimos conectarnos con la comunidad en un nivel fuera de la cultura occidental de “actuación”. Como música profesional, reconozco los efectos que un gran concierto o una grabación de sonido pueden tener en una audiencia, comunidad o sociedad en su conjunto. La actuación en el sentido más tradicional tiene la capacidad de incitar el pensamiento crítico, que eventualmente puede llevar al cambio social. Pero el fandango, como una práctica de música, poesía y danza participativa transgeneracional, ejerce el empoderamiento individual y comunitario de una manera excepcional. La formación física e ideológica democratiza la música de una manera que interrumpe cómo funciona la música en las sociedades capitalistas. El fandango, en esencia, es el movimiento social.

El fandango, y en particular la convivencia inherente en la práctica, incita al diálogo entre sus miembros, lo que puede llevar a un mayor análisis de la sociedad y del papel de uno en ella. No es coincidencia que más de un sitio de fandango utilice las herramientas de la música, el son jarocho y el fandango para construir comprensión y comunidad en torno a problemas y luchas; porque la práctica del fandango y la incorporación de la práctica pueden instigar el diálogo y la conciencia crítica entre sus practicantes. En Santa Ana, California, por ejemplo, Son del Centro ha utilizado el son jarocho y la práctica del fandango en apoyo de los derechos de los inmigrantes, marchas del Primero de Mayo, la huelga de los trabajadores de Immokalee, la lucha contra la gentrificación y otras luchas locales e internacionales relacionadas. En Seattle, Washington, el *Seattle Fandango Project* organiza eventos de fandango y talleres en refugios para mujeres, eventos de justicia alimentaria y en preescolares, escuelas primarias, escuelas secundarias y preparatorias.

Algunas representaciones del fandango son más abiertamente políticas que otras. En San Diego, el Fandango Fronterizo es un evento anual iniciado

en 2008 en la frontera entre Estados Unidos y México, en el que se colocan dos tarimas a cada lado del muro fronterizo.⁴³ Este evento en particular es una poderosa representación del fandango. Al lograr celebrar un fandango en la frontera, la sociabilidad del sonido hace que la frontera desaparezca temporalmente. De hecho, en el caso del Fandango Fronterizo, las prácticas incorporadas son “una episteme, una praxis, una forma de conocimiento y una forma de almacenar y transmitir conocimiento cultural e identidad que no está sujeta a límites políticos o estatales”.⁴⁴ Aunque el evento ha sido liderado por Jorge F. Castillo, varios Santaneros han sido fundamentales en las actividades organizativas y el desarrollo de este poderoso evento anual, incluyendo a Roxana Bernal y Carolina Lamar.⁴⁵

FandangObon: ¡Todas las cosas están conectadas!

El cuerpo [está]... reejecutando inconscientemente tradiciones inventadas con el fin de reducirlas a una gramática singular que aguarda la liberación del silencio de la violencia histórica.

El arco de movimiento traumatizado del cuerpo se esfuerza por crear una comunidad metafórica única, inventando y defendiendo un yo colectivo, anhelando crear identidades sólidas, legados y vínculos comunes.

BIBI BAKARE-YUSUF, Extremidades dispersas, historias dispersas

En Los Ángeles, el fandango también se ha utilizado para llegar a través de comunidades y grupos étnicos y raciales con el fin de incitar al diálo-

43 “VI Fandango Fronterizo,” YouTube, subido por El Gallo Films, October 23, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=CK-JiYZxj9w>.

44 Taylor, *The Archive and the Repertoire*, xv.

45 “Fandango Fronterizo,” acceso en Septiembre 22, 2019, <https://fandangofronterizo.blogspot.com>

go crítico y la colaboración cultural. En 2013, la artista y activista japonesa-estadounidense Nobuko Miyamoto participó en un taller de fandango que Quetzal Flores y yo dirigimos en Plaza de la Raza, en el noreste de Los Ángeles. Como observó Miyamoto, el obon y el fandango son sorprendentemente similares, y nos instó a enfatizar la importante conexión entre la celebración mexicana y el bon odori japonés. Bajo la guía y el estímulo de Miyamoto, nació FandangObon y ha sido celebrado durante casi seis años.

El título del evento proviene de las palabras fandango y obon. Obon es una abreviatura de un sutra budista llamado *Urabongyo* o *sutra Ullambana* en sánscrito.⁴⁶ El bon odori significa literalmente “la reunión de alegría de la muerte”, y la celebración se trata de recordar a quienes han fallecido. En Estados Unidos, la temporada de celebración tiene lugar durante varios fines de semana en los meses de verano de julio y agosto. Los japoneses estadounidenses de las generaciones Nisei, Sansei y generaciones consecutivas se reúnen para recordar a sus difuntos bailando juntos como comunidad. El aspecto más inspirador de presenciar en una celebración de obon son las formaciones concéntricas alrededor del yagura (una gran torre de plataforma de madera) mientras están llenas de personas de todas las edades bailando. Abanicos tradicionales se mueven juntos en formación unida, simulando olas del océano que suben y caen. Cuerpos jóvenes y viejos se mueven juntos al ritmo de un repertorio elegido de canciones tradicionales japonesas pregrabadas que son acentuadas por el baterista de taiko o el flautista fue (flauta japonesa) en el yagura.

Es importante destacar, y en consonancia con el imperativo de justicia social de la filosofía de la reunión, que FandangObon ha expandido su colaboración con las comunidades afroamericanas a través de la participación más reciente de los maestros percusionistas y bailarines Najite Agindotan, Francis Awe y Omowale Awe, y el grupo de danza y percusión africana occidental con sede en el sur de Los Ángeles Le Ballet Dembaya.⁴⁷

46 Kodani, Bon Odori.

47 “FandangObon - A Festival of Music, Dance and Environmental Consciousness,” YouTube, subido por Discover Nikkei, January 19, 2016, <https://www.youtube.com/watch?>

Nobuko Miyamoto y los esfuerzos iniciales de FandangObon han llevado desde entonces a seis años de programación de FandangObon por parte de la organización sin fines de lucro *Great Leap* en septiembre y octubre, en Los Ángeles y sus alrededores. El Centro Cultural Japonés Americano (JACCC) y el Teatro Aratani en *Little Tokyo* han sido anfitriones de FandangObon durante varios años desde su inicio.⁴⁸ Lo que me resulta sorprendente es la insistencia de Miyamoto en enseñar el repertorio tradicional respectivo pero también crear nuevas obras en preparación para la reunión anual.

El primer FandangObon, por ejemplo, inspiró la pieza colaborativa “*Bam butsu no tsunagari*”,⁴⁹ que significa “todas las cosas están conectadas”. Basándose en las muchas similitudes entre fandango y obon, desde las plataformas de madera que se encuentran en el centro de la celebración hasta la formación de círculos alrededor de la plataforma, así como la creencia compartida en la convivencia y la participación transgeneracional, nació “*Bam butsu no tsunagari*”. La letra, escrita en inglés, español y japonés, expresa el propósito central de FandangObon de conexión y participación comunitaria:

In the circle we dance (En el círculo bailamos)

No beginning, no ending (Sin principio, sin final)

In the circle we dance (En el círculo bailamos)

I am you, you are the other me (Yo soy tú, tú eres el otro yo)

Bam butsu no tsunagari . . .

Carácter ceremonial

el fandango rompe el orden

Celebración especial

en donde las almas se entrelazan

v=KK6x1A8ChgE.

48 *Great Leap* ha mantenido una larga relación con el Teatro Aratani y la directora Leslie Ito.

49 “*Bam butsu no tsunagari*” fue una colaboración entre Nobuko Miyamoto, Quetzal Flores, César Castro, el Reverendo Masao Kodani, Elaine Fukumoto y yo. “*Bam butsu no tsunagari*” se estrenó en la primera celebración de FandangObon en el otoño de 2014.

Con sus ritmos y melodías
Que al día de hoy celebramos
Saber ancestral
Con el que solíamos abrazarnos

Los movimientos también fueron una contribución importante para la oración general que la composición invoca. La coreografía fue cuidadosamente creada por la maestra de obon Elaine Fukumoto y Nobuko Miyamoto. Los coreógrafos fueron deliberados al incorporar aspectos del fandango tradicional, movimientos de brazos y pasos de “Guacamaya”, así como la técnica del abanico de obon. Y al igual que la mayoría de las danzas de obon, el movimiento refleja las letras, llamando la atención sobre la importancia del círculo.⁵⁰

Como miembro de la junta directiva de *Smithsonian Folkways*, Quetzal Flores ayudó a facilitar y llamar la atención sobre el trabajo que *Great Leap* estaba haciendo con FandangObon, lo que llevó a una invitación al Festival Anual *Smithsonian Folklife*.⁵¹ Como participantes, nuestros respectivos legados de celebración y resistencia se reunieron en el *National Mall* durante la semana del 26 de junio de 2016, para la exhibición *Sounds of California*.⁵² El *Festival Folklife* del *Smithsonian* reunió a músicos de fandango de Veracruz, México; Los Ángeles; y el Área de la Bahía, como Quetzal Flores (jarana, voz), Russell Rodriguez (requinto, jarana, voz), Tylana Enomoto (violín) y Juan Perez (bajo). De Veracruz, Ramón Gutiérrez (requinto, voz) estuvo presente. Los practicantes de obon de Los Ángeles también estuvieron presentes, incluyendo a Nobuko Miyamoto, Elaine Fukumoto (bailarina y

50 Sojin Kim, “Just Dance: Connecting Life, Death, Traditions, and Communities in L.A.,” *Folklife*, 25 de agosto de 2014, <https://folklife.si.edu/talkstory/2014/just-dance-connecting-life-death-traditions-and-communities-in-l-a>.

51 “Sounds of California Artist Profiles: FandangObon,” *Smithsonian Folklife Festival*, consultado el 26 de junio de 2017, <http://www.festival.si.edu/2016/sounds-of-california/fandang-obon/smithsonian>.

52 Alexis Ligon y Michelle Mehrrens, “Reflections on the Sounds of California,” blog del *Smithsonian Folklife Festival*, 6 de septiembre de 2016, <http://www.festival.si.edu/blog/2016/reflections-on-the-sounds-of-california/>.

coreógrafa), George Abe (fue) y Sean Miura (shamisen). El *taiko* local de DC, Mark Rooney, también estuvo presente. Nuestro grupo completo fue presentado por la académica asiáticoamericana y etnomusicóloga Deborah Wong. Su presentación reflexiva y consciente iluminó la importancia artística y política del trabajo.

Las celebraciones, talleres y numerosos paneles tuvieron un gran éxito con la audiencia del festival. Hombres, mujeres y niños de todas las edades pudieron participar en las discusiones, y la organización y el personal de *Smithsonian Folklife* produjeron una serie de enlaces web y medios que documentaron los momentos históricos durante el festival. Esto fue mucho más que una reunión para participar en la música y danza del otro. El aire de celebración no pudo reemplazar la seriedad que esta reunión implicaba tanto políticamente como históricamente para ambos grupos; porque la intención de establecer tradiciones interculturales de música y danza en los Estados Unidos es, en términos más simples, un rechazo aislado persistente que la sociedad capitalista nos inflige a todos. Desde una perspectiva radical, FandangObon y métodos de convocatoria intercultural como estos pueden considerarse nuevas prácticas de curación que podrían remediar las heridas de la colonización, la guerra, el encarcelamiento masivo, la discriminación y la violencia física y emocional, al tiempo que crean nuevas formas generativas de resistencia. FandangObon presentó a la capital de la nación una nueva tradición intercultural de empoderamiento a través de la práctica participativa de música y danza. Utilizando los métodos de convocatoria cultural de obon y fandango, FandangObon está tratando de llevar a todas las comunidades de regreso a donde solíamos estar, a nuestra humanidad, de vuelta al círculo, completo e inquebrantable.

Desafíos del Fandango

El “campo social” del fandango sin fronteras es vasto y se ha extendido más allá de las fronteras de los estados-nación y las barreras lingüísticas y culturales. El fandango como protocolo y herramienta social ha contribuido a la formación y fortalecimiento de comunidades en varias partes de Estados Unidos y el mundo; sin embargo, la lógica cultural del capital a menudo encuentra su camino en el espacio social del fandango. A menudo, la esencialización del fandango y de lo que significa ser “jarocho” se idealiza a medida que los sujetos de la comunidad comienzan a disciplinarse mutuamente sobre cómo ser “jarocho”. Así, la imitación en la performatividad jarocho comienza a tomar precedencia, en lugar de la práctica que lleva a la convivencia. Además, la convivencia en el fandango y el compartir mutuo en todos los niveles descentralizan el poder, pero no logran deconstruir las nociones arraigadas de lo que significa ser una “autoridad” y un “estudiante” en la sociedad capitalista. El compartir desde habilidades menores hasta mayores en la práctica del fandango empodera a la persona que imparte el conocimiento, a menudo hasta el punto de la corrupción. Además, el impulso de realizar la práctica comunitaria del fandango como presentación formal también es epistémico. Los practicantes de fandango, a menudo sin conocimiento de la práctica, comienzan a aspirar a estar en el escenario como “intérpretes” y “autoridades” del son jarocho. Así, la formación de grupos de actuación se convierte en una forma para que los sujetos alcancen un nivel de prestigio, estatus social y capital económico. Estos son desafíos que comparten tanto los Chicanos en Estados Unidos como las comunidades jarocho en México. Aunque el fandango se ha utilizado como una herramienta democrática que inculca en las comunidades la posibilidad de participación mutua, no logra deshacer la lógica social del capitalismo.⁵³

53 El proyecto musical *Fandango at the Wall* de Arturo O’Farrill es un ejemplo de una interpretación errónea de la esencia del fandango y, en particular, del Fandango Fronterizo anual. La orquesta completa de Latin jazz de Arturo O’Farrill realizó una actuación en

A pesar de estos desafíos, la práctica del fandango sigue creciendo en las comunidades e inspirando a nuevas generaciones. A través de los esfuerzos del movimiento jaranero y los artistas Chican@s en el este de Los Ángeles, Chicago y otras partes de Estados Unidos, el fandango sin fronteras sigue prosperando. Es a través de los esfuerzos del fandango sin fronteras que una nueva generación de practicantes de fandango puede concebir fácilmente la música como algo más que simplemente otro producto para comprar o vender en nuestra sociedad. La música también puede ser un pasatiempo, una convivencia crítica y el lenguaje de la comunidad.

la frontera, entrelazando de vez en cuando a maestros del fandango. Aunque el productor ejecutivo Kabir Sehgal intentó describir la esencia del proyecto, no logró comprender realmente el movimiento transnacional, la ética y las razones generales de la reunión del fandango ni mucho menos el fandango en la frontera. Esta es otra forma en que el capital se abre camino en el espacio musical, sin importar cuán participativo pueda ser ese espacio. Consulta Kabir Sehgal, "Cultural Diplomacy", Fandango at the Wall, consultado el 22 de septiembre de 2019, <http://fandangowall.com/about/>.

CAPÍTULO 6

Los guardianes de la convivencia

Esta obra esta protegida por los guardianes del fandango jarocho.

PATRICIO HIDALGO BELLI, *Piedras y flores*

En 2010, después de años de viajar por todo el estado de California y entablar diálogo con múltiples comunidades de fandango, el poeta y maestro sonero Patricio Hidalgo publicó un libro de poesía titulado “Piedras y flores”.¹ La página final de este libro autoeditado dice: “Esta obra está protegida por los guardianes del fandango jarocho”. En lugar de usar símbolos de derechos de autor de la industria, Hidalgo invoca “los guardianes del fandango jarocho” como aquellos que protegerán su obra. Junto con los hermosos versos, décimas y otros poemas que habitan las páginas de “Piedras y flores”,² me conmovió especialmente esta simple declaración, ya que reafirmó para mí la esencia comunitaria de las comunidades de fandango en México y en el extranjero. Con esta declaración, Hidalgo se dirige a las comunidades que participan, mantienen y viven en medio de la convivencia fandanguera y, por lo tanto, comprenden la importancia de proteger tanto el conocimiento colectivo como el legado individual al asumir la responsabilidad, la protección y la vigilancia de la poesía de Hidalgo.

Como uno de los muchos guardianes del fandango jarocho y como testigo del encuentro de 1997, demuestro en este capítulo cómo las lecciones aprendidas en medio de diversas luchas y triunfos comunitarios translocales se traducen en praxis activista a través de dos ejemplos: Entre Mujeres y el Proyecto Fandango de Seattle. La praxis activista Chicana finalmente opera para producir, instigar y sembrar semillas que generen una nueva

1 Hidalgo autopublicó este pequeño libro de poesía en 2010 mientras estaba en residencia en el Área de la Bahía de California.

2 La décima es una forma poética de estrofa de diez versos que se utiliza a menudo en el son jarocho.

comprensión de las relaciones sociales de la música y el arte. A través de estos proyectos, demuestro cómo se han utilizado y compartido metodologías aprendidas en el encuentro de 1997 y en la praxis del fandango, y cómo estos momentos de convivencia han seguido instigando la conciencia crítica en nuestras vidas y en las vidas de los demás.

El proyecto translocal de composición femenina *Entre Mujeres* se inició formalmente en Veracruz, México, desde septiembre de 2008 hasta junio de 2009. *Entre Mujeres* fomentó una nueva forma de participación musical que tenía en cuenta activamente a las mujeres y sus múltiples responsabilidades. Equipos de grabación portátiles de bajo costo facilitaron diálogos musicales transnacionales entre Chicanas en Los Ángeles y músicos jarocho en Veracruz. Además, me involucro en un análisis teórico del proceso colectivo de composición de canciones aprendido en el encuentro de 1997, que se utilizó en el proyecto *Entre Mujeres*. Llegué a encontrar que la convivencia, el testimonio, la confianza, la curación y la producción de conocimiento son las principales epistemologías en el método de composición colectiva. A través de *Entre Mujeres*, entre otros esfuerzos de composición colectiva de canciones, he presenciado una y otra vez cómo el método de composición colectiva crea espacio, construye comunidad, desafía múltiples sistemas patriarcales y puede producir conocimiento accesible más allá de la academia. Creo que eventualmente las canciones como textos, o lo que presento aquí como “teorías cantadas”, pueden ser archivos accesibles que comunican conocimientos importantes encarnados a lo largo del tiempo, disciplinas, fronteras, generaciones y otras formas de conocimiento.

El segundo ejemplo relata el inicio y el desarrollo inicial del Proyecto Fandango de Seattle. Después de dejar nuestra comunidad artística y familiar en el este de Los Ángeles en 2008 para comenzar mis estudios de posgrado en la Universidad de Washington, la enseñanza y la compartición de la praxis del fandango se convirtieron en una forma de conectarnos con otros. Este esfuerzo floreció en el Proyecto Fandango de Seattle, que sigue atrayendo a un número cada vez mayor de practicantes de todas las razas y antecedentes. En la actualidad, el proyecto es una de las comunidades de

fandango más influyentes y activas en los Estados Unidos. La autoconciencia de la comunidad y el análisis crítico continuo del poder social y económico como lugares de disputa para el bienestar comunitario han establecido un sistema informal de controles y equilibrios dentro de la comunidad. De igual modo demuestro cómo los miembros de la comunidad del Proyecto Fandango de Seattle navegan por actividades que van desde esfuerzos de base hasta presentaciones remuneradas y funciones relacionadas con la Universidad de Washington y sus respaldos. De esta manera, muestro cómo los esfuerzos colectivos de los guardianes de fandango jarocho en el noroeste del Pacífico subrayan la importancia de la práctica musical y de danza participativa como una forma de construir y mantener la salud comunitaria. Además, exploro cómo estas formas importantes de convivencia a través de la práctica musical y de danza participativa guían a las comunidades hacia una conciencia crítica que se traduce en múltiples áreas de sus vidas individuales y colectivas. Estoy especialmente orgullosa de ser parte de esta comunidad de fandangueros, ya que participar y presenciar los métodos de organización comunitaria en desarrollo del proyecto continúa reforzando mi creencia en el verdadero poder de la música.

ENTRE MUJERES: MUJERES HACIENDO MÚSICA MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

Como música profesional, comunitario y practicante activa en la práctica de música y danza participativa, translocal y basada en la comunidad conocida como fandango, quedé impresionada por la significativa participación de mujeres, niños y ancianos la primera vez que presencié el fandango en Veracruz en 2003. La presencia de las mujeres se ve y se siente en todos los aspectos del fandango, desde la música, la danza y la poesía del son jarocho que le dan vida a la práctica, hasta los aspectos organizativos de los eventos. Las

mujeres desempeñan roles importantes como bailarinas y percusionistas en la tarima, una plataforma de madera. La antropóloga mexicana y bailadora de fandango desde su nacimiento, Rubí Oseguera Rueda, de Coatzacoalcos, Veracruz, ha documentado la importancia y presencia de las mujeres en el fandango en su libro de 1998 “Biografía de una mujer veracruzana”. El trabajo importante de Oseguera fue el primero en documentar los testimonios de las mujeres en la cultura del fandango. Con esta publicación, Oseguera instó a la comunidad de fandango a tomar nota de todos los trabajos generados por las mujeres en la cocina y en la creación musical, especialmente en la tarima. La tarima es el vórtice del fandango, donde todos los músicos se reúnen alrededor de las bailarinas, que golpean sus pies en la plataforma de madera de manera percutiva. Es aquí donde las mujeres ejecutan quizás las contribuciones musicales más importantes a la fiesta en la intrincada danza percutiva que es el pulso y la fuerza motriz del son jarocho.

Inspirada por la amplia participación de mujeres y niños en esta práctica, inicié el proyecto de composición musical translocal *Entre Mujeres* entre el otoño de 2007 y el verano de 2008. Los objetivos del proyecto eran documentar el papel de las mujeres en la práctica del fandango, participar en un diálogo musical con las mujeres en la práctica y, si fuera posible, crear composiciones musicales originales con aquellas que estuvieran dispuestas y fueran capaces de participar. Con el apoyo del programa de becas Fulbright–García Robles, pude trasladarme con mi pareja e hijo a Xalapa, Veracruz, donde pasamos nueve meses componiendo con varios practicantes de fandango.

Nunca inicié una convocatoria formal para el proyecto antes de llegar a Xalapa. Me acerqué a mujeres a quienes conocía a través de celebraciones previas de fandango. Después de muchos años de participación en el fandango, tanto en Veracruz como en los Estados Unidos, y al conocer lo suficiente a la comunidad, tenía una idea de quiénes estarían interesadas en participar. Algunas mujeres se ofrecieron como voluntarias después de enterarse del proyecto, y otras fueron recomendadas. Al final, el proyecto musical final incluyó a ocho músicos mexicanos y siete de los Estados Unidos.

DE LA TRADICIÓN DEL FANDANGO A LA COMPOSICIÓN

La mayoría de las mujeres involucradas en Entre Mujeres estuvieron muy receptivas a trabajar en composiciones originales. Sin embargo, les resultó un desafío moverse cómodamente más allá de su comprensión social y musical de los géneros de fandango y son jarocho. A pesar de esto, creo que la fuerte tradición impulsada por mujeres en la tarima hizo que fuera más fácil para las participantes de Entre Mujeres interactuar entre sí. El fandango, específicamente el repertorio del son jarocho, ofrece muchas instancias en las que solo mujeres y niñas participan en la tarima durante los “sones de a montón” (canciones en las que se invita a bailar a muchas personas). Los patrones rítmicos sincopados que crean en la tarima tienen como objetivo tanto marcar el tiempo como contribuir al carácter polirrítmico del son jarocho. Estos momentos en el fandango ofrecen una interacción, convivencia y diálogo invaluable, especialmente entre las mujeres, cuyos cuerpos y pies se convierten en conductos de expresión individual y colectiva. El espacio homosocial femenino en la tarima, especialmente durante los sones de a montón, proporciona momentos que Angela Davis podría referir como “expresiones cotidianas de conciencia feminista”.³ Davis utiliza esta frase en referencia a las mujeres en la tradición del blues, pero extendiendo esta conciencia feminista negra al fandango como una expresión relacionada con la diáspora africana. En el fandango, la tarima es un espacio donde la “conciencia colectiva” de las mujeres se reúne en presencia de la comunidad. La mayoría de las mujeres en el proyecto Entre Mujeres habían experimentado previamente una conciencia colectiva en la tarima en medio de la práctica del fandango. Creo que esto alivió las dificultades para componer obras originales en colectivo. A pesar de la ansiedad inicial de algunas de las mujeres con respecto a la composición de música original, las ideas musicales comenzaron a fluir lentamente.

3 Davis, *Blues Legacies*, 196

COMPOSICIÓN COLECTIVA: TESTIMONIO, TEORÍA Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Mi pareja y yo alquilamos un pequeño apartamento amueblado en el centro de Xalapa, Veracruz. Nos instalamos rápidamente, creando una cocina, una sala de estar y un pequeño rincón de grabación improvisado, todo en el mismo espacio de una habitación. La mayoría de los días nos despertábamos con los sonidos orquestales de la ciudad de Xalapa. Siendo de una gran ciudad como Los Ángeles, estábamos acostumbrados al ruido del tráfico vehicular. Pero los sonidos de la ciudad de Xalapa también se mezclaban con las voces de los vendedores ambulantes que anunciaban sus productos y servicios, el metálico ritmo del gas de la compañía, la campana de recolección de basura y el solo golpe de la flauta de metal del forjador de cuchillos. Todos eran recordatorios sonoros de que estábamos lejos de casa. Mi pareja y yo preparábamos nuestro café de la mañana y el desayuno para nuestro hijo y luego esperábamos la llegada de las mujeres.

Habíamos hecho arreglos previos e invitado a las mujeres a nuestro pequeño apartamento para tocar música, pasar el rato o componer. Desafortunadamente, la mayoría de su tiempo estaba completamente ocupadas por el trabajo. A pesar de la ansiedad inicial entre algunas de las mujeres, las ideas musicales comenzaron a fluir lentamente. A menudo, una de las mujeres con las que habíamos programado una sesión nos llamaba y nos decía que algo había surgido con su familia y cancelaba nuestra sesión de escritura. En otras ocasiones programábamos a muchas mujeres al mismo tiempo, todas llegaban y lográbamos tocar algunos sonos o improvisar durante un rato. Pronto me resultó difícil reunir las a todas en un solo lugar. Y aunque lográbamos componer algo, sabía que sería difícil programar tiempo para ensayos y grabaciones. La tecnología fue muy útil en este sentido. Teníamos equipo de grabación portátil y comenzamos a utilizarlo en cada sesión de improvisación. La tecnología también nos permitió grabar algunas de las ideas líricas improvisadas que se generaban durante las sesiones.

El lirismo se convirtió en un vehículo que facilitó la expresión individual

y colectiva. En todos los casos, hubo momentos de testimonio y relatos de experiencias que generaron más diálogo e intercambio durante el proceso de composición colectiva de canciones de lo que habría esperado. A medida que comenzamos a componer, alenté la exploración de temas. Cada mujer elegía un tema que le resonara, pero esto no limitaba nuestra colaboración, ya que a menudo escribíamos juntas las letras o cada autora escribía una estrofa o verso. Los temas de las canciones a menudo estaban impulsados por experiencias en la maternidad y el amor, o puntos de vista sobre el estado del mundo. Los momentos más íntimos de creatividad en el proceso de composición colectiva de canciones generaron discusiones relacionadas con las experiencias de las participantes como mujeres, lecciones de vida y filosofías de vida en general. La mayoría de las participantes compartieron y aprendieron de otros testimonios, y este proceso unió al grupo de una manera íntima.

“Sobreviviendo”

Como ventanas hacia la mente y el alma, las letras a menudo se centran en el compartir de conocimiento encarnado por parte de las mujeres, así como en su conocimiento comunitario. La maternidad y el proceso de dar a luz fueron temas comunes a lo largo del proyecto Entre Mujeres. Sin embargo, también se expresó el compartir de conocimiento comunitario y la experiencia de migración, como en la pieza “Sobreviviendo”. Las letras dicen parcialmente lo siguiente:

La gente vive luchando
sin saber qué pasará
Con sus pasos van surcando
caminos nuevos harán
No saben si hay una mañana

pero al fin se marcharán

Sobreviviendo, sobrevivir

Solo siguiendo, ya sin sentir

Por fuerte que sean los vientos

la palma siempre será

Me doblo por la tristeza

me enderezo por amar

La raíz es lo que importa

para toda la humanidad.

Originaria del estado de Yucatán, Silvia Santos se mudó a Xalapa cuando era una joven estudiante universitaria. Santos y su esposo, David, tenían un grupo de son jarocho llamado Híkuri y eran participantes activos en las redes de fandango, principalmente en el área de Xalapa. Madre de una hija de diez años, Santos venía a mi casa siempre que tenía un momento libre, que generalmente era durante las horas escolares de su hija. “Sobreviviendo” fue la idea de Santos. Aunque hubo extensas discusiones sobre otros temas, Santos inició la composición y estaba decidida a escribir sobre el tema de la inmigración. Contribuí con una estrofa y el estribillo final, pero en su mayor parte Santos tenía una visión clara de lo que quería para la canción. Mi pareja, Quetzal Flores, también desempeñó un papel clave en la elaboración de la pieza y la grabación final. Habiendo realizado varias giras en los Estados Unidos, Santos había visitado California cuatro años antes de su participación en el proyecto Entre Mujeres. Mientras visitaba el área de Santa Bárbara, Santos tuvo la oportunidad de conocer y conversar con varios inmigrantes indocumentados de México. Consciente de que yo era de California y de que la música generada en el proyecto podría llegar a esta comunidad, Santos aprovechó la oportunidad para crear una pieza que expresara los efectos que la migración puede tener en las familias en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. “Sobreviviendo”

expresa las opiniones tanto de aquellos que emigran como de aquellos que se quedan pero se ven afectados por la pérdida de los ausentes, es decir, aquellos que están ausentes. Santos describe la inspiración para el son:

Esta pieza es una síntesis de algunas vivencias de una estancia en California, en donde me encontré con migrantes que me contaron su sensación de tener el corazón lejano y en la mente el lugar que dejaron a sus seres queridos. Y como eso los motivaba a seguir en un mundo diferente. En el mundo físico de las jornadas extenuantes y una cultura diferente. Creo que todos somos viajeros en este mundo, pero ser viajero con el corazón dividido es algo muy duro, y ver tantos rostros, escuchar tantas historias de desarraigo, es algo que me dejó la huella que trato de plasmar en “Sobreviviendo.”⁴

Santos se conmovió por los testimonios que escuchó en Santa Bárbara, pero también por las familias que conoce en México cuyos seres queridos han emigrado a Estados Unidos. Utilizó los testimonios de los trabajadores migrantes en Estados Unidos y las familias que quedaron en México como fuente de conocimiento para crear las letras de la canción “Sobreviviendo”.

En una entrevista de seguimiento que realicé en Xalapa, Veracruz, durante el verano de 2014, Santos reflexionó sobre la forma en que los miembros del público indocumentados a menudo se acercaban a ella después de una actuación de Híkuri:

Con la música mucha gente se acercaba a nosotros y nos contaba sus experiencias de viaje y de migración ... pero además es como cuando alguien de pronto no tiene cómo comunicarse y encuentra una vía de escape. Llegaban y nos decían, “Ay que bonita música me recuerda a mi tierra.” Y entonces después de eso se les habría

4 Silvia Santos, correspondencia personal, 2009.

esta válvula de los recuerdos. Y entonces era imparable lo que surgía. Surgían minutos, hasta horas de plática. De lo que era su experiencia como migrante. Incluso habían experiencias traumáticas en medio de todo esto. Que yo no sé cómo habían sobrevivido también ellos a esas experiencias aparte de sobrevivir físicamente. O sea no de moralmente y eran tan fuertes que, de plano, mi pareja se llevaba a la niña para que no escuchara lo que me estaba contando porque veía que la otra persona tenía la necesidad de contar, de decir lo que le había pasado. Un poco para sanar. Realmente el hablar, cura.⁵

Santos afirma que la “válvula de los recuerdos” a menudo se abría para revelar experiencias dolorosas en los peligrosos y a menudo fatales senderos de los migrantes. Las personas que se acercaban a Santos eran sobrevivientes del agotador viaje. De hecho, las historias con las que fue confiada en Santa Bárbara estaban en su conciencia cuando llegué a Xalapa y me acerqué a ella para participar en el proyecto Entre Mujeres. Santos reconoce el proceso de sanación del testimonio mientras describe el cambio de energía una vez que la “válvula de los recuerdos” se agotaba. Ella continúa:

Entonces hablas de tu proceso. Hasta que llega un momento en el que ya no lo vez como en tercera persona. Ya no es, lo que le pasó a “él,” sino lo que me pasó a “mi,” como lo asimile, y como ... que a pesar de eso ... sobrevivo. Por eso finalmente, el son se llama “Sobreviviendo.” Porque es este proceso para mi también de reflexión de cómo uno puede sobreponerse a cualquier circunstancia siempre y cuando haya algo por lo cual sobrevivir. Que conserves la fe en que vasa ver a las personas que quieres. Que vas a regresar a tu tierra. Que vas a darles algo mejor, a las personas por las cuales te fuiste. Y las cuales están lejos siempre. Pero estás

5 Silvia Santos, entrevista, 2014, Xalapa, Veracruz.

lejos físicamente y tu mente está ahí de todos modos. Es un asunto de dicotomía muy fuerte que todos tenemos en mayor o en menor medida.⁶

Como Santos afirma, mantener la fe o esperar y visualizar un regreso exitoso a la tierra natal formaba parte de su intención y proceso al escribir estas letras pensando en sus amigos migrantes y abogando por la grabación de la canción como parte del proyecto. Es importante destacar que “Sobreviviendo” encapsula testimonios de primera y segunda mano. Santos relata las experiencias de las personas en peligrosas migraciones, pero lo más importante es su resistencia para seguir adelante, independientemente de lo que depara el futuro.

El testimonio ha sido una intervención importante en un esfuerzo por descentralizar el conocimiento subjetivo y los paradigmas de investigación occidentales que a menudo “otorgan” a las comunidades de color. El testimonio sitúa el conocimiento y la experiencia de primera mano como un recurso invaluable y un lugar desde el cual se puede formular el conocimiento. De esta manera, el testimonio ha sido reconocido como una poderosa praxis de investigación para las personas de color. El testimonio, cuando se comparte en una comunidad, también puede iniciar lo que el erudito indígena Shawn Wilson cita como “relacionalidad”, que resulta de momentos de compartir y sanar. Citando la relacionalidad como parte integral de una ontología indígena, Wilson afirma que “en lugar de vernos en relaciones con otras personas o cosas, somos las relaciones que sostenemos y formamos parte de ellas”.⁷ En este sentido, es necesario reconocer no solo la importancia de compartir el testimonio a través del proceso colectivo de composición de canciones, sino también los espacios que se generan en el proceso y que permiten esta relacionalidad. Como ha articulado Gaye Theresa Johnson, “el espacio significativo es esencial para la supervivencia de las comunidades, pero también para las prácticas discursivas que codifican las historias que

6 Silvia Santos, entrevista, 2014, Xalapa, Veracruz.

7 Wilson, *Research Is Ceremony*, 80.

definen y redefinen quiénes son las personas, dónde encajan en el mundo y qué vislumbran para el futuro”.⁸ “Sobreviviendo”, como culminación de fuentes de testimonios primarios (mujeres inmigrantes en Santa Bárbara) y secundarios (Santos en Xalapa), habla del impacto de la migración desde múltiples perspectivas. A través de la recopilación de testimonios en ambos lados de la frontera, la composición de Santos es un homenaje a las historias de las personas inmigrantes tanto en Santa Bárbara como en México, y al mismo tiempo una síntesis de los grandes efectos que la migración puede tener en dos comunidades al mismo tiempo. “Sobreviviendo” es una vista de doble cara de la migración como un fenómeno global que afecta tanto a quienes se van como a quienes permanecen en su país de origen.

Finalmente, al igual que las teorías sobre el testimonio, el aspecto más importante de la composición colectiva no es la canción en sí, sino su capacidad para “generar solidaridad”.⁹ El testimonio se utilizó en el proyecto *Entre Mujeres* como una forma de crear conocimiento y teoría a través de experiencias personales con el objetivo de crear una canción, o lo que comencé a ver como “teorías cantadas”. Se convirtió en un espacio desde el cual discutir y crear ideas colectivas entre las mujeres, lo que al mismo tiempo creó un sentido de comunidad entre todas las mujeres involucradas. La composición colectiva como una encarnación de asentamiento espacial, las diversas formas en que los participantes como Santos crearon nuevas colectividades frente a la adversidad, no se basa solo “en el desalojo y la exclusión de espacios físicos, sino también en nuevos y creativos usos de la tecnología, la creatividad y los espacios”.¹⁰ Con un ojo puesto en Santa Bárbara, California, Santos entrelaza testimonios de migrantes en prosa lírica que refleja el éxodo de los migrantes de su tierra natal y las dificultades diarias que enfrentan en nuevos territorios. “Sobreviviendo” narra una fuerza y resistencia duraderas.

8 Johnson, *Spaces of Conflict*, xxii.

9 Latina Feminist Group, *Telling to Live*, 3.

10 Johnson, *Spaces of Conflict*, x.

Lanzamiento del CD *Entre Mujeres*

Cinco años después de completar el proyecto en Xalapa, lanzamos *Entre Mujeres: Women Making Music across Borders* (2012) en Los Ángeles, California.¹¹ Al final, las madres, mujeres, hombres y niños involucrados participaron de diferentes maneras, ya sea a través de la lírica, la música e instrumentación, el zapateado (baile percusivo) o la voz. Las composiciones abordaron temas musicales familiares, como estar enamorado (“Sirena lanza”), lidiar con un corazón roto (“Agua del mar”) y esperar un futuro positivo (“Quien nacerá” y “Vida”). Otras pistas exploraron experiencias más específicas, como “Chocolate”, que hablaba sobre el comercio del cacao desde la perspectiva de un niño atrapado en las garras del trabajo esclavo. También exploramos temas poco convencionales; por ejemplo, “Encinta” describe las etapas fisiológicas finales del embarazo.

“Sobreviviendo” ha recibido los mayores elogios. La grabación final de la pieza es interpretada por Silvia Santos (Yucatán, México), Raquel Vega (Boca de San Miguel, Veracruz) y Laura Cambron, una Chicana de California. Cambron también se escucha tocando el requinto en la grabación. Con permiso, ha sido utilizado por diversas organizaciones de justicia social tanto en Estados Unidos como en México desde el lanzamiento del álbum. Mujeres Activas en Letras y Cambio Social, por ejemplo, utilizó la canción para su sitio web y un video promocional para la organización. En México, “Sobreviviendo” se utilizó para crear conciencia sobre la violencia doméstica. Estas son solo algunas de las muchas organizaciones y audiencias que continúan acercándose a mí sobre la canción. “Sobreviviendo” parece resonar con muchos grupos en lucha.

11 El lanzamiento de “Entre Mujeres: Women Making Music across Borders” fue posible gracias a la comunidad de seguidores que se generó a través de una campaña de Kickstarter. Logramos recaudar casi \$10,500 USD para completar la mezcla, masterización e impresión del proyecto. Campaña de Kickstarter “Entre Mujeres: Translocal Musical Dialogues,” del 13 de mayo de 2012 al 3 de julio de 2012, <http://www.kickstarter.com/projects/mgonzalez/entre-mujeres-translocal-musical-dialogues>.

Canción como archivo o “Teorías cantadas”

En la actualidad, el proyecto de grabación *Entre Mujeres* se presenta como un archivo que documenta uno de los muchos diálogos translocales entre las comunidades Chican@s, Latin@s y mexicanas en los Estados Unidos y las comunidades jarochoas en Veracruz, México. Para acomodar múltiples horarios y para participar en y documentar diálogos musicales a través de las fronteras políticas, fue importante manipular la tecnología de grabación para completar el proyecto. Utilizando estas tecnologías, *Entre Mujeres*, a través de la convivencia, creó un espacio que impulsó testimonios y discusiones sobre música, amor, maternidad, política y experiencia de vida en general. En última instancia, “Sobreviviendo” representa un proceso y un archivo. Las canciones como archivos, o “teorías cantadas”, son elementos importantes del proyecto *Entre Mujeres*, especialmente cuando se las considera a lo largo del tiempo. Las grabaciones, letras y actuaciones de estas canciones están destinadas a ser recordadas, revisitadas, reconstruidas, criticadas o honradas por las generaciones futuras. bell hooks nos recuerda que “mientras trabajamos para ser amorosos, para crear una cultura que celebre la vida, que haga posible el amor, nos oponemos a la deshumanización, a la dominación”.¹² De esta manera, Silvia Santos entendió que las canciones y las teorías que contienen pueden informar a lo largo del tiempo, disciplinas, fronteras, generaciones y otras formas de conocimiento, pero lo más importante es que las canciones pueden registrar la esperanza y la resistencia que inspiraron su creación.

¹² hooks, *Talking Back*, 26.

EL SEATTLE FANDANGO PROJECT

Llegamos a Seattle, Washington, en septiembre de 2008. Los Ángeles quedaba atrás mientras conducíamos por el centro de Seattle desde el aeropuerto. Una mezcla de emoción y tristeza envolvía a nuestra pequeña familia. Como las madres antes que yo, aprendí a hacer que todo pareciera ligero por el bien de mi hijo, sin importar cómo me sintiera. Señalé la vasta vegetación y la Aguja Espacial mientras conducíamos por el centro. Me di cuenta de que aunque habíamos estado en Seattle muchas veces a lo largo de los años con Quetzal, habíamos tocado en Seattle y sus alrededores, como Kent y Kirkland, esta vez estábamos aquí para quedarnos. Me habían aceptado en el programa de doctorado en el Departamento de Estudios de la Mujer en la Universidad de Washington.¹³ La escuela de posgrado era el último lugar en el que pensé que la práctica musical me llevaría, pero había aprendido a valorar los años de experiencia en las comunidades artistas Chican@s de *East LA* y sabía que las posibilidades de análisis y documentación serían un trabajo importante en el que involucrarme.¹⁴

Además del rigor y el ritmo de un programa de posgrado, el aspecto más desafiante de vivir en el área de Seattle fue el clima y la falta de amigos y familiares a nuestro alrededor. Recuerdo sentirme terriblemente sola después de completar mi primer trimestre. Comenzamos a ponernos en contacto con algunas personas que sabíamos que vivían en la zona, para reunirnos, tocar música o conectarnos de alguna manera. La primera persona a la que contactamos fue Francisco Orozco. Orozco era un amigo

13 El departamento ha cambiado su nombre desde entonces y se llama Departamento de Estudios de Género, Mujeres y Sexualidad.

14 Michelle Habel-Pallán y yo nos conocimos en un concierto en 2006 en el campus de la Universidad de California, Santa Cruz. Nuestros hijos empezaron a jugar juntos. Yo había estado pensando en volver a la escuela y se lo mencioné de pasada. Ella me sugirió que aplicara a la Universidad de Washington en Seattle. Y, al igual que el profesor Steven Loza había desmitificado el valor de mis experiencias musicales en mis estudios de pregrado en UCLA, la profesora Habel-Pallán me aseguró que mis experiencias relacionadas con el proceso y la construcción de comunidades como música y madre contribuirían de manera significativa a los estudios feministas, el pensamiento feminista chicano y los estudios musicales.

de la zona de la Bahía y un estudiante de posgrado en etnomusicología en la Escuela de Música de la Universidad de Washington. Tenía experiencia previa con el son jarocho y el fandango. Orozco nos informó que había otras personas en el área de Seattle que conocían aspectos de la tradición, y comenzamos a reunirnos regularmente en mi casa.¹⁵



.....
IMAGEN 6.1: Kali Niño y yo, grabando fondos para “La Madera”.

15 Francisco Orozco había traído a Son de Madera una vez para actuar en el Washington Hall en Capitol Hill antes de nuestra llegada. Sin embargo, esta visita no implicó una elaboración o enseñanza del fandango. Vinieron como un grupo de actuación.



IMAGEN 6.2: Actuación de Entre Mujeres para Viva El Arte en Santa Bárbara, California, 2012. De izquierda a derecha: Annahi Hernandez, Rocio Marron, Laura Reboloso, yo, Niki Campbell, Wendy Cao Romero, Kali Niño, “La Marisoul” Hernández.

Mientras tanto, mi pareja, Quetzal Flores, consiguió un trabajo como coordinador de programas para la Asociación de Música Americana de Seattle (AMPS, por sus siglas en inglés). Su papel consistía en coordinar y supervisar una colaboración entre el *Experience Music Project*, la emisora de radio KEXP-FM y la Universidad de Washington. El profesor de la Escuela de Música Shannon Dudley era el presidente de AMPS, y se acercó a Flores para implementar cualquier tipo de proyecto que conectara a los socios de AMPS con las comunidades locales a través de la música. Flores sugirió de inmediato el fandango como una herramienta para construir comunidad.¹⁶ Aunque había algunas personas en el área de Seattle que

¹⁶ El profesor Dudley había conocido previamente a Quetzal Flores en Seattle durante una actuación en el Meany Hall llamada “Fandango sin Fronteras”, que fue una colaboración entre Quetzal y Danza Floricanto USA. Flores también habló de la práctica del fandango en un panel que Dudley había organizado durante esta visita. Tanto a través de una tesis de maestría de Francisco Orozco como de la actuación “Fandango sin Fronteras”, el profesor

tenían cierta experiencia con el son jarocho, nadie había enseñado formalmente los protocolos del fandango lo suficiente como para fomentar un movimiento. Flores y yo pudimos impartir los protocolos de música, voz y danza que se necesitaban para tener todos los elementos que componen un fandango. A través del Centro Simpson para las Humanidades, la Universidad de Washington proporcionó fondos para que Flores comprara suministros y construyera la primera tarima del *Seattle Fandango Project*. Una vez que el profesor Dudley se comprometió a proporcionar un espacio en la escuela de música, sabíamos que estábamos listos. El objetivo era involucrar a los estudiantes de la Universidad de Washington y a la comunidad circundante en el aprendizaje de las habilidades, pero, lo que es más importante, en la ética de la práctica del fandango. Durante el trimestre de primavera de 2009, con nuestro hijo Sandino a cuestas, nos reunimos todos los lunes por la noche para enseñar y discutir la práctica del fandango. Habíamos llegado a Seattle con la reputación de ser miembros destacados de Quetzal. También era bien sabido que éramos practicantes consumados del son y habíamos estudiado con algunos de los ancianos más respetados de la tradición del fandango. Tanto a través de nuestra reputación como a través de nuestra demostración de la práctica y la ejecución del fandango, ganamos la confianza de la comunidad mientras compartíamos los principios básicos de la práctica. Aunque las reuniones eran en el campus de la Universidad de Washington, no era un curso universitario registrado. Flores y yo ofrecimos nuestro tiempo como voluntarios y buscamos crear una reunión del tipo “todos son bienvenidos”. Con la ayuda de Francisco Orozco y otros miembros de la comunidad que tenían experiencia con el son jarocho, como Iris Viveros y Eduardo Sierra, la noticia de talleres de fandango se difundió por todo el campus y la comunidad. Pronto comenzó a formarse una masa crítica.¹⁷ Los lunes

Dudley había oído hablar del fandango, pero nunca lo había experimentado ni concebido el tipo de impacto comunitario que podría tener.

17 Enseñamos el primer taller con los instrumentos disponibles. Como yo estaba dando instrucciones sobre el zapateado, presté mi jarana y mi marimbol para la duración del taller. Quetzal Flores tenía tres jaranas, y Eduardo Sierra traería la suya. Francisco Orozco

por la noche eran un alivio para la soledad que sentíamos como no nativos de Seattle. Viveros y Sierra eran ambos inmigrantes mexicanos y se convirtieron en miembros invaluable de la comunidad. Estudiantes de diferentes disciplinas, así como personas de la comunidad y familias con niños de las áreas circundantes, comenzaron a presentarse para aprender sobre el fandango. Mi hijo, Sandino, pronto tuvo una avalancha de niños con los que jugar, y la sala 313 del edificio de música se sentía como un espacio comunitario, un hogar lejos de casa para nosotros en el campus de la Universidad de Washington.

En la enseñanza de los sones básicos, las danzas y la ejecución de los instrumentos del son jarocho, Quetzal Flores insistía en enfatizar constantemente el fandango como el aspecto más importante de la práctica. Durante nuestra parada de dos meses en Los Ángeles antes de mudarnos a Seattle, habíamos presenciado cómo la práctica del fandango en LA había sido en cierto modo abandonada. Muchos practicantes se habían empoderado a través del fandango, pero como mencioné en el capítulo anterior, comenzaron a gastar la mayor parte de sus energías subiendo al escenario. Nuevamente, creo que el impulso de aprender música es agradable, catártico y empoderador, especialmente en la práctica del fandango; sin embargo, cuando el empoderamiento y la comprensión del fandango se distorsionan, los practicantes novatos a menudo comienzan a formar grupos de actuación que aspiran únicamente a tocar en el escenario. De repente, la intención original del fandango como práctica comunitaria pierde importancia. Erróneamente, el fandango se convierte en un paso lógico hacia la práctica de la música profesional. Flores y yo estábamos decididos: al compartir la práctica con el *Seattle Fandango Project*, reiteramos constantemente que el objetivo de conocer la práctica del fandango y de construir sobre las habilidades y conocimientos de la práctica era participar mejor en el fandango como

tenía una jarana, un requinto y un marimbol. Entre todos teníamos suficientes instrumentos para enseñar, pero abrimos la posibilidad para que otros trajeran sus propios instrumentos para improvisar. Los participantes a menudo traían violines, guitarras clásicas, cellos, ukeleles y otros instrumentos.

comunidad. Nuestro papel como fandangueros experimentados no era enseñar habilidades de la práctica para convertir a los participantes en “músicos profesionales”, sino inculcar el saber hacer y el sentido de convivencia a través de la música. El discurso reiterativo del fandango como práctica de construcción de comunidad se convirtió así en un himno de enseñanza en nuestros talleres desde el principio. La democratización de la práctica musical tal como se articula en el fandango no es el mismo criterio que el del escenario. De hecho, la intención original, la lucha y el resurgimiento de la práctica del fandango en las comunidades por parte del movimiento jaranero se han perdido en los años intermedios. Los estudiantes novatos empoderados por la práctica a menudo han empañado los esfuerzos del movimiento jaranero al formar grupos de actuación de baja calidad que buscan conciertos pagados, notoriedad y capital social.

LA UNIVERSIDAD DE WASHINGTON Y EL *SEATTLE FANDANGO PROJECT*

Para apoyar y expandir el trabajo que ya estábamos haciendo con las clases de fandango, Quetzal Flores y el profesor Shannon Dudley crearon un presupuesto para invitar a Son de Madera a una residencia de diez semanas. En medio de esta planificación, el profesor Dudley tuvo que renunciar al papel de investigador principal en la subvención de AMPS, transfiriéndola al *Simpson Center for the Humanities*.¹⁸ Este movimiento burocrático marginó los planes y el presupuesto del *Seattle Fandango Project*. El *Simpson Center* decidió que pondría los fondos a disposición de otros proyectos e intereses en todo el campus de la Universidad de Washington. El *Seattle Fandango Project* recibió

18 El Simpson Center for the Humanities es uno de los centros de humanidades más grandes y completos de los Estados Unidos. Para obtener más información, visite <https://simpson-center.org/about>.

el 20 por ciento del presupuesto original.¹⁹ Con o sin los fondos, los talleres en el campus universitario ya estaban en pleno apogeo, y aún podíamos hacer planes para traer a Son de Madera para una breve residencia.

Para celebrar el último día de clases del trimestre de primavera antes de la visita de Son de Madera, sugerí que hiciéramos una comida compartida. Mientras nos acercábamos al salón de música 313, podía escuchar el murmullo de la gente y el sonido de las jaranas. Al entrar en el aula, vi una mesa llena de comida y bebida. Los participantes ya estaban acostumbrados a saludarse con cálidos abrazos. La música, las familias y los niños corriendo por ahí me alegraron el corazón. Tuvimos nuestro taller habitual, comimos y celebramos juntos. Mientras conducíamos a casa esa noche, recuerdo vívidamente comentarle a mi pareja sobre el cambio completo de energía que sentía. Nuestras vidas eran de repente diferentes en Seattle. A través del compartir la práctica del fandango, nos habíamos acercado a muchas personas. Teníamos una comunidad. Teníamos un hogar.



IMAGEN 6.3: Rubí Oseguera y Son de Madera facilitando un taller de fandango en el edificio de música, sala 313, en la Universidad de Washington, Seattle. Cortesía de Scott y Angelica Macklin.

19 Quetzal Flores, entrevista, 5 de enero de 2013, Los Angeles, CA.

Escuela de Música y Departamento de Estudios de Género, Mujeres y Sexualidad

Antes de la llegada de Son de Madera, nos habíamos comprometido a expandir la comunidad. Quetzal Flores, Francisco Orozco, Iris Viveros, Eduardo Sierra y yo expandimos el Proyecto Fandango de Seattle para llevar a cabo talleres en West Seattle y las áreas de Beacon Hill. Centros comunitarios como el *Youngstown Cultural Arts Center* y El Centro de la Raza rápidamente se convirtieron en lugares de instrucción que atrajeron a una masa crítica y la asistencia de comunidades multirraciales y transgeneracionales. Para cuando llegó Son de Madera para su visita de un mes, había un interés sustancial y curiosidad por la práctica del fandango en la zona.

A medida que el *Seattle Fandango Project* crecía y la demanda de instrumentos se convertía en una necesidad, el proyecto decidió gastar parte de sus fondos en instrumentos para satisfacer la demanda del creciente número de participantes.²⁰ Estos serían instrumentos que pertenecerían a la Universidad de Washington pero que los estudiantes podrían tomar prestados y sacar durante los talleres. Flores se comunicó con fabricantes de instrumentos y cuerdas en la red del fandango sin fronteras. La decisión de “difundir el amor” o recursos económicos fue muy importante. Dado que la red involucra a más de un laudero o fabricante de instrumentos, Flores seleccionó cuidadosamente oportunidades para tantos lauderos como fuera posible. Además, habiendo sido testigos del potencial del fandango como una práctica de construcción de comunidad, El Centro de la Raza también solicitó una subvención a través de la Oficina de Artes y Cultura de la Ciudad de Seattle que permitió la compra de un requinto, una leona y siete jaranas.

20 Reciclar el dinero en la comunidad es una praxis importante del artista. Esta filosofía se puede ver en las metodologías utilizadas en otras áreas, como los “AntiMalls” anuales que ocurren en todo Los Ángeles, desarrollados por la organizadora del encuentro de 1997, Laura Palomares, y su organización El Puente... Hacia la Esperanza. Para obtener más información, consulte “Anti-Mall: People b4 Profit 2008”, video de YouTube, subido por cipotapower, el 3 de octubre de 2011, http://www.youtube.com/watch?v=Pv1wnly_ohs.

Una vez más, los recursos salientes se distribuyeron entre lauderos y músicos dentro de la red del fandango sin fronteras.²¹

Además del apoyo del Profesor Shannon Dudley, la Profesora Michelle Habell-Pallán del Departamento de Estudios de Género, Mujeres y Sexualidad también desempeñó un papel fundamental al abogar por el apoyo al proyecto al proponer una serie de conferencias y eventos relacionados durante la residencia de Son de Madera. Reconociendo el importante papel que las mujeres desempeñan en la práctica del fandango, la Profesora Habell-Pallán aseguró fondos para una serie de conferencias y eventos titulados “Alma en la tarima”.²² Los objetivos de la serie eran resaltar el papel importante que las mujeres desempeñan en el fandango y reiterar las implicaciones de justicia social en la praxis de la danza arraigada en la comunidad que se extendía a otras áreas de trabajo de los panelistas respectivos.²³ Los panelistas de la serie incluyeron a Rubí Oseguera Rueda (Veracruz), Carolina Sarmiento (Santa Ana, California), Laura Marina Reboloso (Veracruz), Marisol Berríos-Miranda (Puerto Rico), Teresita Bazán (Oaxaca y Ciudad de México), Iris Viveros (Xalapa, Veracruz) y yo. Estos eventos casi siempre eran seguidos por reuniones en la casa de Shannon Dudley y su esposa, la Profesora Marisol Berríos-Miranda. Abiertos a todo el Seattle Fandango Project, las comidas compartidas, bebidas, risas y convivencia fortalecieron los lazos entre la comunidad de fandango.

21 El lenguaje de la subvención no permitía técnicamente que el centro “comprara instrumentos”, sino que los “alquilara”. Los “alquilaron” a Quetzal Flores, quien luego los “donó” concretamente al Centro de la Raza.

22 El título de la serie de charlas proviene de la expresión que una mujer pronuncia cuando se ha agotado físicamente en el zapateado y de repente siente un momento casi espiritual en el proceso. Traducido literalmente, significa “dejar el alma en la tarima”. Al tener este momento catártico en presencia de y con la ayuda de otras bailadoras, o bailarinas, músicos y la comunidad, este momento es especialmente significativo en el sentido de que es la comunidad la que ha contribuido a la felicidad de uno. En este sentido, no es una empresa individualista aislada para la satisfacción, sino un esfuerzo comunitario para alcanzar este momento climático.

23 Se llevaron a cabo un total de tres paneles de discusión de 2009 a 2010.

SEATTLE FANDANGO PROJECT PERFORMANCE GROUP, SON TEQUIO

Como parte del proyecto, se formó un grupo de actuación con el fin de atraer a los practicantes a los diferentes sitios de talleres que tenían lugar en todo Seattle. Aunque esto fue motivo de controversia para Flores y para mí, el objetivo era despertar el interés de las personas en la práctica para que luego asistieran a los talleres. Esto ayudó en nuestra reclutamiento, pero también condujo a solicitudes de presentaciones más orientadas a la actuación. En todos estos momentos de actuación, acordamos colectivamente que necesitábamos enfatizar quiénes éramos como grupo y nuestros objetivos. Estas invitaciones iban desde manifestaciones políticas y asambleas escolares hasta eventos de soberanía alimentaria y celebraciones del Día de los Muertos. Las pequeñas sumas de dinero que se obtenían de estos eventos crearon un “cochinito” que se utilizó para avanzar en los objetivos del *Seattle Fandango Project*.²⁴

El grupo de actuación del Seattle Fandango Project a veces era conocido como Son Tequio.²⁵ Tequio fue un término introducido por Teresita Bazán, miembro de la comunidad del *Seattle Fandango Project*. Originaria de Oaxaca a través de la Ciudad de México, Teresita sugirió el término, que significa “trabajo” u “homenaje” en el idioma zapoteco, como nombre del grupo de actuación.

Es importante señalar que comenzaron a surgir algunas tensiones con respecto a las actuaciones en el escenario realizadas por miembros de Son Tequio. A menudo, los miembros más experimentados del proyecto eran elegidos para participar en Son Tequio. Los estudiantes principiantes, si no se sentían completamente ofendidos, a menudo se sentían molestos por no

24 “Cochinito” significa literalmente “cerdito” y lo usamos para referirnos a nuestra “alcancía”.

25 El nombre Son Tequio también se utilizó como una forma de no confundir el aspecto de actuación del son jarocho con la ética y la convivencia del fandango.

ser considerados. Tuvimos que explicar que el escenario y el fandango son dos espacios muy diferentes con criterios diferentes. De hecho, esto creó tensión y, en ocasiones, se referían en tono de broma a Son Tequío como “los VIP”.²⁶

PRIMER FANDANGO EN EL NOROESTE DEL PACÍFICO

El 30 de octubre de 2009, después de la residencia artística de un mes de Son de Madera, que incluyó a Ramón Gutiérrez, Rubí Oseguera Rueda, Tere-so Vega y Juan Pérez de *East LA*, tuvimos el primer fandango en Seattle en el *Vera Project*.²⁷ El fandango fue un gran éxito, ya que reunió a diversas comunidades dentro de la Universidad de Washington y más allá. Estudiantes y sus familias de los diferentes lugares, así como estudiantes de la Universidad de Washington, se reunieron para participar y presenciar por primera vez un fandango en el noroeste del Pacífico. Fandangueros del El Centro Cultural de Santa Ana (Los Santaneros) se tomaron el tiempo y el esfuerzo de viajar desde California a Seattle para actuar y participar en el fandango. El fandango del *Vera Project* fue una especie de bautismo que incorporó a los guardianes del noroeste del Pacífico en las redes transnacionales a través de representantes de México, East LA y Santa Ana.²⁸

Para añadir emoción y momentum a la visita de Son de Madera, el fandango del *Vera Project* fue seguido por la visita de dos trimestres de Laura Marina Reboloso (cofundadora de Son de Madera y ex esposa de Ramón Gutiérrez). El tiempo de Reboloso en Seattle solidificó la influencia de la maestría en música, zapateado y canto que Son de Madera había

26 Es difícil hacer la transición de ser un profesor de fandango que enfatiza la importancia de la convivencia en el fandango a ser un músico profesional que tiene criterios estrictos sobre qué miembros pueden manejar estar en el escenario.

27 Se puede ver metraje del primer fandango en Seattle, Washington, en “Seattle Fandango Project - Final Night Fandango”, video de YouTube, subido por Maya Júpiter, el 10 de noviembre de 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=2ZuJ4DEJnKE>

28 Shannon Dudley, Miriam Bartha y Quetzal Flores, “Proyecto Fandango de Seattle: Informe 2009-2010”, documento interno, Simpson Center for the Humanities, Seattle, Washington.

iniciado. Como instructora experimentada para niños, jóvenes y adultos por igual, Reboloso asumió una cátedra visitante en la Escuela de Música que ahora es legendaria. Su presencia y generoso estilo de enseñanza atrajeron a muchos más practicantes de fandango a la tarima. Aunque el tiempo y los esfuerzos de enseñanza de Reboloso en comunidades de Seattle fueron compensados, además de las actividades de su cátedra visitante, también se tomó el tiempo para enseñar a la comunidad del *Seattle Fandango Project*.²⁹

LA COMUNIDAD COMO FUERZA CLAVE EN EL ÉXITO DEL SEATTLE FANDANGO PROJECT

La razón fundamental del éxito del *Seattle Fandango Project* y lo que ha continuado impulsando el proyecto hasta el día de hoy ha sido la participación y dirección ética de las comunidades circundantes, como *West Seattle*, *Beacon Hill* y *White Center*, por mencionar algunas. Estas comunidades han sido el corazón y el motor que sigue atrayendo a nuevas audiencias y comunidades a esta práctica liberadora. Durante y mucho después de nuestra estadía en el área de Seattle, la comunidad se adueñó del proyecto y lo hizo suyo.

Sin la participación de la comunidad, el *Seattle Fandango Project* no existiría y, mucho menos, prosperaría. Es decir, el proyecto no habría tenido tanto éxito sin la participación y el apoyo de la comunidad. Esta conciencia ha llevado a tensiones en las relaciones entre la Universidad de Washington y la comunidad del fandango en general. La Universidad de Washington proporcionó al proyecto apoyo financiero y logístico inicial y fundamental para facilitar la visita de Son de Madera y Laura Marina Reboloso, así como la compra de instrumentos muy necesarios. Si bien hay un sentido de gratitud por parte de los miembros del *Seattle*

²⁹ Gracias en parte a la defensa y los esfuerzos del profesor Shannon Dudley, los tres hijos de Reboloso también pudieron pasar tiempo en Seattle. Se convirtieron en parte de la comunidad y fueron recibidos con amor y apoyo del Proyecto Fandango de Seattle.

Fandango Project, la comunidad también comprende la importancia de su propia presencia y trabajo creativo, y cómo su apoyo ha proporcionado un recurso invaluable que ha hecho que el proyecto sea tan exitoso como lo ha sido. Esto es fundamental para la práctica y comprensión del fandango. Esta relación (dinero y apoyo institucional versus masa crítica y participación comunitaria) ha sido una negociación constante entre la comunidad y la Universidad de Washington en lo que respecta a la existencia y funcionamiento del *Seattle Fandango Project*. Los profesores, los estudiantes (como yo) y otros que han estado conectados con la universidad han sido responsables ante la comunidad una y otra vez. Ya sea a través de publicaciones, exposiciones en museos, demostraciones o cualquier cosa relacionada con el *Seattle Fandango Project*, la comunidad ha manifestado su derecho a tener voz en cómo se representan a sí mismos. Un sistema de controles y equilibrios informales ha sido parte del desarrollo del proyecto desde el principio. A través de la correspondencia por correo electrónico a través de LISTSERVs y las redes sociales, las comunidades de fandangueros no solo se informan mutuamente sobre diferentes conciertos, demostraciones, presentaciones en el aula y eventos comunitarios, sino que también plantean cuestiones importantes de representación y dinámicas de poder.

Como las conexiones más visibles entre la Universidad de Washington y el *Seattle Fandango Project*, los profesores titulares Shannon Dudley y Michelle Habell-Pallán a menudo han tenido que rendir cuentas ante la comunidad por las acciones tomadas por la universidad o por publicaciones que han surgido y que distorsionan la historia y la filosofía del proyecto.³⁰ Aunque los participantes del *Seattle Fandango Project* no están todos en la misma página en cuanto a lo que es importante supervisar y equilibrar, la tradición de cuestionar a la Universidad de Washington por sus acciones es parte de las

³⁰ Aunque he entrevistado y consultado a muchos miembros sobre la historia del proyecto, espero que yo también sea responsable de cómo represento a la comunidad. Como he declarado al comienzo de este libro, mi trabajo de memoria e investigación sobre el fandango, y a su vez el *Seattle Fandango Project*, es una de las muchas perspectivas en un creciente cuerpo de practicantes que también tendrán su opinión.

relaciones establecidas que, en mi opinión, reflejan la ética y la comprensión de la práctica del fandango. Al final, es la tradición de cuestionar lo que es importante. Lo más significativo es que este proceso ha desafiado fundamentalmente las creencias centrales de las personas en cuanto al poder, la comunidad y la responsabilidad personal que tienen todos los participantes.

CINE Y ARCHIVO: LOS INVALUABLES ESFUERZOS DE SCOTT Y ANGÉLICA MACKLIN

Los múltiples recursos que diversas personas han aportado al *Seattle Fandango Project* han tenido un impacto tremendo en el éxito del proyecto. El cine y la documentación son herramientas importantes que han respaldado los esfuerzos del proyecto. Los cineastas y archivistas afiliados en ese momento a la Universidad de Washington, Scott y Angelica Macklin, han estado documentando de cerca los talleres, las actuaciones y los esfuerzos del *Seattle Fandango Project* desde los primeros talleres en el salón 313 del *Music Building*. Su estrecha relación y participación en la comunidad se han capturado a través de múltiples fragmentos documentales que han hecho visible la lucha, la belleza y los esfuerzos del proyecto. Las películas y fotografías de los Macklin han sido herramientas fundamentales para demostrar el tipo de masa crítica e impacto que el proyecto de fandango ha tenido en la comunidad local, nacional e internacional. Los documentales han cumplido muchas funciones: educativas, de reclutamiento, de evaluación (a menudo requerida como resultados por parte de los otorgantes de subvenciones) y, en general, de documentación de archivo del desarrollo del proyecto.³¹

31 "Fandango Conversations: Son de Madera and Seattle Fandango Project," YouTube video, subido por Scott Macklin, November 16, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=n-gRE2IjcMII>; "Fandango Conversations: Encuentro Fandanguero del NorthWest," YouTube video, subido por Scott Macklin, Junio 6, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=XoZb-Toq3g5c>

SEATTLE FANDANGO PROJECT SIGUE VIGENTE

Los esfuerzos de construcción de comunidad del Proyecto Fandango de Seattle han sido reconocidos por comunidades de base y asociaciones artísticas en todo el país, así como por la Universidad de Washington.³² El proyecto fue nombrado receptor del Premio al Fomento de la Comunidad 2012 del Vicepresidente de Asuntos Minoritarios y Vicerrector de Diversidad de la Universidad de Washington. Los participantes en el proyecto, como guardianes individuales y activos, han utilizado la práctica y el compartir el fandango en otros espacios y proyectos relacionados con la comunidad circundante, incluyendo la Oficina de Artes y Cultura de la Ciudad de Seattle, el *Youngstown Cultural Arts Center*, El Centro de la Raza, Casa Latina, el estudio FICA Capoeira, el restaurante y centro comunitario Hidmo, *Washington Hall*, *el Vera Project*, *V-Me Television*, *Experience Music Project*, KEXP Radio, KBCS Radio, escuelas K-12 en los condados de King y Yakima, y Acción Latina.³³

Es importante destacar que el *Seattle Fandango Project* también ha recibido admiración y apoyo de diversas comunidades en México, específicamente en Veracruz. Además de Son de Madera y Laura Marina Reboloso, el proyecto ha recibido a otros grupos o maestros de son jarocho y fandango en la tradición, como Los Cojolites, Patricio Hidalgo, Andrés Flores, César Castro, Alfredo Godo Herrera y el destacado académico del son jarocho Antonio García de León.

Muchas de las mujeres en el *Seattle Fandango Project* han continuado su educación superior como resultado de su participación y experiencia en

32 Scott Macklin de la Universidad de Washington se acercó a mí para presentar una charla sobre el fandango sin fronteras en el evento TEDxSeattle organizado de manera independiente. Para ejercer la ética del fandango más allá de la práctica, abrí esta invitación para incluir a otros miembros del Seattle Fandango Project, incluyendo a Quetzal Flores, Francisco Orozco (Etnomusicología, Escuela de Música), Carrie Lanza (Trabajo Social), Laura Reboloso (artista visitante de la Escuela de Música), Kristina Clark (miembro de la comunidad) e Iris Viveros (miembro de la comunidad). La presentación TEDx abrió otras oportunidades para nosotros para dialogar y explorar los diversos aspectos liberadores de la práctica del fandango.

33 Shannon Dudley, Miriam Bartha, y Quetzal Flores, "Seattle Fandango Project: 2009–2010 Briefing," documento interno, Simpson Center for the Humanities, Seattle, Washington.

la música participativa y la danza como práctica liberadora. Iris Viveros está terminando su doctorado en el Departamento de Estudios de Género, Mujeres y Sexualidad de la Universidad de Washington. Kristina Clark obtuvo su MFA en la misma institución.³⁴ Finalmente, Yesenia Navarrete Hunter, cuyos cuatro hijos crecieron en la tarima en los primeros años del movimiento, está terminando su disertación en historia en la Universidad del Sur de California.³⁵

En octubre de 2019, el *Seattle Fandango Project* celebró su décimo aniversario. Continúan con fuerza y su alcance sigue sintiéndose en todo el estado de Washington.

34 Iris Viveros y Kristina Clark han sido parte de la Universidad de Washington desde entonces. El campus de Seattle ya les resultaba familiar más allá de las aulas, y a través del Seattle Fandango Project habían construido relaciones con Shannon Dudley, Michelle Habel-Pallán y otros profesores, así como con estudiantes. La experiencia en el proyecto las inspiró a seguir programas relacionados con la práctica de la música y la danza como herramientas educativas, terapéuticas y de construcción de comunidades. Ambas son actualmente fuerzas positivas y productivas dentro de sus respectivos programas, y su experiencia en la organización comunitaria continúa inspirando al Seattle Fandango Project y a la Universidad de Washington.

35 Yesenia Navarrete Hunter, "Scholarship and Art as Sites of Belonging," *Imagining America*, 14 de septiembre, 2017, <https://imaginingamerica.org/2017/09/14/scholarship-and-art-as-sites-of-belonging/>.

CONCLUSIONES

Imaginarios

El grammy y la estudiante de posgrado¹

Arte y cultura son recursos inseparables y simbióticos que viven en la esencia de la vitalidad y transformación comunitaria. Con arte y cultura podemos provocar un análisis crítico de nuestras comunidades. Prácticas de convocatoria cultural son sitios para facilitar el poder y la cooperación.

QUETZAL FLORES, correspondencia personal, 2017

La conciencia diferencial requiere gracia, flexibilidad y fuerza: suficiente fuerza para comprometerse con confianza con una estructura de identidad bien definida para una hora, día, semana, mes, año; suficiente flexibilidad para conscientemente transformar esa identidad de acuerdo con los requisitos de otra oposición. táctica ideológica. Se quitaron tantas cosas que “el lugar en el que vivimos ahora es una idea”, y en este lugar surgieron nuevas formas de identidad, teoría, práctica y comunidad. imaginable.

CHELA SANDOVAL, *Metodología del Oprimido*

Fue junio de 2009 y estábamos en medio de la composición de un nuevo álbum para el sello *Smithsonian Folkways*. Todavía vivíamos en Seattle, y me senté a componer palabras a una idea musical que nuestro bajista, Juan Pérez, había compuesto. La idea que Pérez me había grabado no estaba en su instrumento habitual, el bajo, sino en un *Kurt Schoen Turbo Diddly*. El Turbo estaba construido a partir de piezas recicladas que consistían en una caja de cigarros cubanos de madera y un resonador de metal para el cuerpo del instrumento. El sonido resultante de este instrumento poco probable era

¹ Parte del título de este capítulo lo tomo de un artículo en línea (ya no disponible) escrito por Eileen Lee para el sitio web de la Escuela de Graduados de la Universidad de Washington, titulado ‘El Grammy y el Estudiante de Posgrado: Fusionando la Música y la Investigación Académica.’

la personificación del equilibrio entre el hombre y la máquina. Al igual que el Turbo, los artistas-activistas están creando nuevos sonidos y enfoques creativos a partir de partes improbables. Utilizando la música como herramientas de diálogo, nuestra conciencia diferencial nos ha permitido navegar entre y dentro de diferentes mundos. Hemos reconocido cómo la música y otras formas de expresión creativa pueden ser herramientas liberadoras, y cómo estas herramientas pueden ser aprovechadas colectivamente para escapar de las relaciones sociales preestablecidas de la música y entrar en un modo diferente de conciencia y existencia. El Turbo y el artista son criaturas híbridas en sus respectivos mundos.

Mientras me sentaba a componer al sonido del Turbo, tenía el libro de Emma Pérez de 1999 *“The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History”* resonando en mi cabeza. Después de haber tomado un curso de teoría feminista chicana con la profesora Michelle Habell-Pallán en el otoño de 2009, todavía estaba emocionada por el material que nos habían asignado. Estos pensamientos, junto con los sentimientos de la última noche del taller de fandango en la Universidad de Washington, inspiraron la letra de *“Imaginarie”* (Imaginario):

A shift a move a surge we feel and manifest (Un cambio, una acción, una oleada que sentimos y manifestamos)

Slide from uncertainty and lunge into intent (Nos deslizamos desde la incertidumbre y nos lanzamos hacia la intención)

Interminable imaginaries guided by ancestor’s strength (Imaginario interminables guiados por la fuerza de nuestros ancestros)

Abide by no one’s government (No nos sometemos a ningún gobierno)

“We below and to the left” (“Nosotros, abajo y a la izquierda”)²

More (Más)

2 “Nosotros abajo y a la izquierda” es una frase común utilizada por los zapatistas antes de firmar comunicados. Con una carga poética, “abajo y a la izquierda” sugiere dónde debería residir la verdadera “izquierda”, tal como lo hace el corazón humano, “abajo y a la izquierda” en la cavidad torácica.

We see more (Vemos más)
 Whose life is this for (¿Para quién es esta vida?)
 Global affinities, we work within our trenches (Afinidades globales,
 trabajamos desde nuestras trincheras)
 We make love through local intentions (Hacemos el amor a través de
 intenciones locales)
 Slow, chaotic and slow (Lento, caótico y lento)
 but that seed you forgot you sowed (pero esa semilla que olvidaste
 sembrar)
 Is one day a tree guarding you from the cold and more. (Un día es un
 árbol que te protege del frío y más.)
 We see more (Vemos más)
 From margin to the core. (Desde el margen hasta el núcleo.)
 Will slowly build (Construiremos lentamente)
 Will slowly build (Construiremos lentamente)
 Imaginaries (Imaginarios)
 Now (¡Ahora!)

“Imaginarios” describe una conciencia diferencial, una mentalidad comunitaria y un proceso que puede ir desde la “incertidumbre” hasta la “manifestación”. En el primer verso, quería demostrar cómo la experimentación, el diálogo y posiblemente el miedo están todos entrelazados en los procesos de movimiento social. Múltiples imaginarios y sentimientos de duda e incertidumbre convergen y están presentes antes de la posibilidad de cambio. Hago referencia a la pluralidad, o “imaginarios interminables”, dentro de la comunidad que existen y deben tenerse en cuenta, porque el diálogo y el consenso son caóticos y deben mediarse diariamente. Esto era algo que había presenciado en el *Big Frente Zapatista*, el encuentro de 1997, el *fandango sin fronteras*, *Entre Mujeres* y el *Seattle Fandango Project*. Nuevamente, los procesos o intentos de llegar a un consenso no se adhieren a la uniformidad, sino que el trabajo de consenso nos ayuda a alcanzar el objetivo de dar forma a “un

mundo en el que haya espacio para muchos mundos”.³

El segundo verso de “Imaginario” habla de la importancia de construir alianzas en otras regiones y cruzar fronteras con otras comunidades en lucha sin perder de vista la vida y la prosperidad en las trincheras locales y a escalas locales. Quería desmitificar la noción de que estar en “comunidad” significa ser perpetuamente armonioso y sin conflictos. En realidad, trabajar íntimamente con una comunidad para alcanzar un objetivo es “lento, caótico y lento”. En última instancia, el objetivo es sembrar semillas que algún día se conviertan en el fruto de nuestro trabajo y, como dicen las letras, “los árboles que te protegen del frío y más”.⁴

De hecho, a medida que nos hemos trasladado de un lugar a otro, desde el este de Los Ángeles y Veracruz, México, hasta la escuela de posgrado en Seattle, Washington, mi pareja y yo hemos implementado las herramientas que hemos aprendido con comunidades locales y translocales y las hemos compartido con otros en el camino. Como un “autónomo que organiza la resistencia, la identidad, la praxis y la coalición bajo las condiciones culturales contemporáneas de Estados Unidos y el capitalismo tardío”,⁵ el método activista chicano se adhiere fácilmente a una conciencia diferencial, o lo que Gloria Anzaldúa llama “la facultad”. Me acuerdo de los esfuerzos activistas de finales de los noventa y de cómo diferentes artistas y organizadores comunitarios han seguido creando y prosperando en el presente. Estos métodos aprendidos en nuestra juventud no han perdido credibilidad a medida que hemos envejecido y nos hemos enfrentado al “mundo real” de criar familias y tener que llegar a fin de mes como adultos.

3 Zapatistas através del Sub. Marcos citado en Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, x.

4 “Del frío y más” hacía referencia no solo al clima de Seattle sino también al “frío” sentimientos de soledad.

5 Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 61.

La Nominación al Grammy

“Imaginario” se convirtió en la canción principal del quinto álbum de Quetzal, lanzado por el sello Smithsonian Folkways y posteriormente nominado, de todas las cosas, a un Premio Grammy.⁶ Ser nominados a un Grammy en esta etapa de nuestras carreras como músicos y organizadores comunitarios no necesariamente fue “un sueño hecho realidad”, o más bien, no nos convenció de que finalmente habíamos “tenido éxito”. Aunque estábamos agradecidos por el reconocimiento, la emoción que sentimos fue como tener a Santa Claus en tu casa cuando ya no crees necesariamente en él. La falta de creencia no proviene de un lugar de indiferencia cínica. La idea de Santa Claus todavía es agradable de pensar, pero el sentimiento se había desmitificado en cierta medida.

Sin embargo, a medida que se corrió la voz de que Quetzal había sido nominado, muchos viejos amigos y personas de la comunidad nos bombardearon a través de Facebook, correos electrónicos y mensajes de texto. Se inundaron de mensajes. Los fanáticos de la vieja escuela que nos habían seguido desde los primeros días del Centro Regeneración se estaban apropiando de la nominación de Quetzal. Los comentarios triunfantes y las reacciones sentimentales nos llevaron a celebrarlo a nuestra manera. Comprendiendo la importancia social de la nominación tanto en un contexto de la industria como de la comunidad, Quetzal Flores convenció al grupo de que deberíamos aprovechar el momento y enfocarnos en el panorama general.

6 “Congrats to Grammy-Nominated Quetzal!” Simpson Center for the Humanities, 6 de diciembre de 2012, <http://depts.washington.edu/uwch/news/2012/12/congrats-grammy-nominated-quetzal>.

Fiesta Pre-Grammys

Dado que un número sin precedentes de proyectos influenciados por el son jarocho habían sido nominados, queríamos llamar la atención sobre cómo se relacionaban estos grupos entre sí.⁷ Los Cojolites, Sistema Bomb y Quetzal eran todos parte de las redes del fandango sin fronteras. Aunque habíamos sido invitados a asistir a las galas de los Grammy de Hollywood que se celebran para todos los nominados, en un intento de celebrar con la comunidad y reconocer la importancia de las relaciones que dan lugar a los esfuerzos de creación musical, Flores junto con Gabriel Tenorio organizaron una actuación y discusión en el Eastside Café, así como una fiesta pre-Grammys en la recién renovada sala de usos múltiples de Breed Street Shul en Boyle Heights. El objetivo de los organizadores era reunir a músicos de *East LA* que habían sido nominados para un Grammy en algún momento de sus carreras. Raul “El Bully” Pacheco (Ozomatli), Louis Pérez (Los Lobos), “La Marisoul” Hernandez (La Santa Cecilia) y el músico jarocho Andres Flores (Chuchumbé) fueron algunos de los artistas que aceptaron participar.

También estuvieron presentes teóricos culturales y académicos que escriben sobre la escena musical y artística de *East LA*. Russell Rodriguez, George Lipsitz, Victor Hugo Viesca, Michelle Habell-Pallán, Josh Kun, Greg Landau y Roberto Gonzalez Flores compartieron sus reflexiones sobre la música y la comunidad.⁸ La multitud estaba formada por caras nuevas y conocidas. Desde los días del Centro Regeneración y el *Popular Resource Center* hasta los fandangos actuales, llenamos la sala de usos múltiples al máximo de su capacidad.⁹ Russell Rodriguez afirmó más tarde: “La noche fue una reunión alegre y mágica de música, pensamientos, comida, amistad

7 Reed Johnson, “Grammys 2013: A Magical Year for Son Jarocho,” *Los Angeles Times*, 9 de febrero de 2013, <http://articles.latimes.com/2013/feb/09/entertainment/la-et-ms-grammys-mexican-blues-jarocho-20130210>.

8 “Pre-Grammy Encounter—Forget You, We’ll Stomp on Wood!,” Video de YouTube, subido por Scott Macklin, 18 de febrero de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=44HuBuga-8dE>.

9 “It Was a Foot Stomping Pre-Grammy Concert,” Breed Street Shul, accedido el 2 de abril de 2013, <https://breedstreetshul.org/it-was-a-foot-stomping-pre-grammy-concert>.

y convivencia. Y el deseo de Quetzal de querer compartir su celebración con su familia, amigos y vecinos demuestra claramente dónde está su corazón, de dónde obtienen inspiración, dónde escriben y componen, dónde se representan y dónde viven, en su comunidad”.¹⁰

El Trofeo

El 10 de febrero de 2013, a la 1:30 p. m., estábamos sentados en el Teatro Nokia en el centro de Los Ángeles, esperando los anuncios de los Premios Grammy. Días antes, habíamos participado en un fandango previo a los Grammy y en la fiesta previa a los Grammy. También habíamos pasado horas caminando por la alfombra roja. No hace falta decir que estábamos desvelados y exhaustos en general. Mientras esperábamos la categoría de Mejor Álbum de Rock Latino, Urbano o Alternativo, mirábamos asombrados a todos los grandes músicos que pasaban. Bonnie Raitt, Esperanza Spalding y Chick Corea eran solo algunos de los grandes músicos y compositores con los que nos cruzamos.

Cuando finalmente llegó nuestra categoría, el presentador pronunció mal el nombre de nuestra banda y el título del álbum, “Imaginaries”. Mientras esperaba entender lo que el anunciador había dicho, nuestro percusionista, Alberto López, se puso de pie y gritó: “¡No mames!” ¡Habíamos ganado! Mientras aún trataba de descifrar lo que había dicho el anunciador, López ya estaba en el pasillo y se dirigía hacia el escenario. Quetzal Flores gritó: “¡Levántate, Martha, ganamos!” Estaba en estado de shock. No podía creer que el anunciador hubiera pronunciado mal nuestro nombre. Sin embargo, lentamente comencé a levantarme de mi asiento y a salir al

¹⁰ “Felicidades to the Band Quetzal: Celebrating Their Grammy in a Unique and Dignified Manner,” accedido el 3 de abril de 2013, <http://www.actaonline.org/content/felicidades-band-quetzal-celebrating-their-grammy-unique-and-dignified-manner>.

pasillo. Mientras avanzábamos hacia el escenario, pude escuchar a nuestros amigos jarocho de Los Cojolites vitoreándonos mientras pasábamos. Corriendo por el pasillo, Tylana Enomoto, la violinista de Quetzal, se volvió hacia mí y me preguntó: “¿Qué vas a decir, cariño?” Estaba completamente en shock. Después de todos estos años, ¿quién hubiera pensado que este momento llegaría? Una vez en el escenario, me entregaron el Grammy, y rápidamente pensé en todos los miembros anteriores de Quetzal y en los momentos colectivos de lucha. Empecé agradeciendo a mi hermano y maestro, Gabriel González. Rocio Marron, Edson Gianesi, Ray Sandoval, Dante Pascuzzo y Camilo Landau fueron otros miembros prominentes que me vinieron a la mente. Luego mencioné a nuestra comunidad transnacional de músicos, como Son de Madera, Mono Blanco y Los Cojolites.¹¹ Aunque parecía una eternidad estar en el podio, antes de que nos diéramos cuenta, nuestro tiempo se acabó y nos llevaron detrás del escenario.



.....
IMAGEN 6.1: En los Grammys

11 “Pre-Grammy Encounter—Forget You, We’ll Stomp on Wood!” Video de YouTube, subido por Scott Macklin, 18 de febrero de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=44HuBuga8dE>.

Lo que sucedió a continuación fue hilarante y un testimonio de la ilusión que la industria mantiene. Mientras atravesábamos los pasillos, una modelo bien vestida nos estaba esperando. Tomó el Grammy de mis manos y dijo: “Esto se queda aquí. Es una utilería”. Nos asignaron un guía que nos llevó cruzando la calle y a través de un centro de medios instalado en el *Staples Center*. Nos dieron repetidamente un Grammy “falso”, tomaron fotos y luego nos lo quitaron de las manos. En cada fotografía que nos tomó la prensa, tengo un Grammy diferente en mis manos. Esa noche regresamos a casa sin un trofeo. ¡Fue el colmo!

Pensé en mi padre y en lo que habría pensado en ese momento. Este proceso fue tanto redentor como sobrio. Fue una afirmación de lo que la industria musical debe esforzarse por ser y los grandes esfuerzos que hacen para construir el cuento de hadas y perpetuar la validez de una industria. Presencé y caminé a través de la máquina bien aceiteada ese día. El evento de los Premios Grammy está altamente organizado. Mientras caminábamos por el frenesí de los medios, estábamos emocionados, honrados y sobre todo incrédulos de que después de todos estos años estábamos parados en el *Staples Center* como ganadores de un Grammy. Pero también hubo una verdad sobria en todo esto.

Me han llamado “aguafiestas” o “envidiosa” debido a la forma en que describo este momento. Creo que este tipo de reacciones se deben al hecho de que cuando hablamos la verdad, manchamos los sueños y percepciones de un momento como este. Pero precisamente esta es la importancia de hablar abierta y respetuosamente sobre estos momentos. La verdad es que el Premio Grammy, aunque reconociblemente importante desde el punto de vista simbólico, también puede ser visto como una ilusión que la industria ha construido como medida de “éxito”. La realidad para los músicos, incluso los más prolíficos, es muy diferente. Personalmente conozco a músicos talentosos y ex ganadores de un Grammy (incluyéndome a mí) que luchan por obtener un seguro de salud y mantener un ingreso constante. Si la industria realmente se preocupara por los músicos, encontraría una manera de proveer para los músicos más exitosos y los músicos mayores. Además,

los contratos que instan a los artistas a firmar deberían ser justos. Pero la realidad es que la mayoría de las compañías discográficas se ocupan de acumular su propia riqueza y tratan de encontrar nuevas formas de aprovecharse de los artistas en cuanto a sus ganancias y derechos de propiedad artística e intelectual.

Reflexionando sobre todo el amor y los buenos deseos que hemos recibido de varios miembros de la comunidad con respecto a la nominación al Grammy, ninguno fue tan gratificante como la llamada que recibimos del legendario músico de la comunidad y mentor de Quetzal Flores, Lorenzo “Lencho” Martínez. Con un auténtico acento *chuco suave* de East LA, dijo:

“Hey, Flaco, solo quiero felicitarte por tu victoria. Bienvenido al club. [Se ríe.]¹² Sabemos que esto no cambia nuestra existencia. Sabemos quiénes somos. Continuamos haciendo lo que hacemos con o sin ello. Vivimos, tocamos y luego... morimos. Eso es todo. Nada más, nada menos. Ok, saludos a la familia. ¡Ay te wacho, cucaracho!”¹³

Como indica Lencho, aunque las luces y fanfarrias de la celebración del Grammy y la atención fueron emocionantes, siempre había un elemento de la realidad de un músico que no podía olvidar. A pesar de todo, entendemos que es conveniente para Quetzal aprovechar este momento, ya que el Grammy a menudo valida el trabajo pasado, presente y futuro ante aquellos que están invertidos en estos procesos, así como ante nuestra propia comunidad de oyentes. Aunque la música de Quetzal navega tanto en el mundo de la comunidad como en la industria, en teoría ahora estamos en posición de ganar más dinero por concierto. Esto no puede ser del todo malo, ¿verdad?

12 Lencho fue nominado a dos Grammys y ganó un Grammy con Los Texmaniacs de Texas.

13 "¡Nos vemos luego, cucaracha!" Lorenzo Martínez, mensaje de teléfono celular, 12 de febrero de 2013.

“Imaginaries”: Pedagogías insurgentes ¡Ahora!

A principios del milenio, era fácil reconocer la naturaleza imperializante del capitalismo transnacional: cruza todas las fronteras, coloniza y subjetiva a todos los ciudadanos en términos diferentes que nunca antes... También es imperativo no perder de vista los métodos de los oprimidos que se desarrollaron bajo modos previos de colonización, conquista, esclavitud y dominación, ya que estos son los guías necesarios para establecer formas efectivas de resistencia en las condiciones globales contemporáneas: son clave para la imaginación de la “poscolonialidad” en su sentido más utópico.

CHELA SANDOVAL, Metodología de los oprimidos

Comencé este manuscrito con mi propia percepción aprendida de la música tal como fue inculcada por las enseñanzas de mi padre. A lo largo de los capítulos y a través de un análisis feminista activista Chicano, he exorcizado su espectro mientras narraba cómo esta percepción ha cambiado con el tiempo para mí y para otros. He intentado articular cómo la música ha servido como una herramienta para proyectos nacionales y cómo las emociones socialmente construidas han desempeñado un papel. Con una comprensión de que las naciones, a través de las instituciones económicas y sociales, continúan una herencia colonial de extracción de trabajo de los cuerpos, puedo entender cómo el trabajo creativo y otro tipo de trabajo se ha empaquetado y vendido para construir imperios económicos y sociales.¹⁴ Este arreglo ha alterado con el tiempo las relaciones sociales con la música.

Artivistas Chican@s desafiaron estas ideas a través de diversos métodos como una forma de llegar a una conciencia crítica y una reencarnación a través de procesos basados en la comunidad. A través de estas múltiples prácticas creativas comunales (fandango, composición colectiva de canciones), inevitablemente ocurre un cambio en la conciencia. La relacionalidad fortalecida por la convivencia impulsa la formación y fortaleza de comunita-

¹⁴ Bakare-Yusuf, *Economy of Violence*, 171-183.

des mediante las cuales el diálogo y, por lo tanto, la conciencia crítica persisten. De esta manera, l@s artistas Chican@s están participando en lo que parece ser una forma efectiva de resistencia a la alienación y la individualización. Como lo articula Chela Sandoval, “la metodología de los oprimidos es un conjunto de procesos, procedimientos y tecnologías para descolonizar la imaginación”.¹⁵ De hecho, los métodos y formas de resistencia de los artistas Chican@s caen bajo el disfraz de muchos esfuerzos poscoloniales, incluyendo los “mecanismos sociales” articulados por Sandoval y otros teóricos poscoloniales. En medio de diálogos y luchas comunitarias, una conciencia diferencial permitió a los artistas ver el arte y la expresión creativa como un proceso, un procedimiento y una técnica social que instiga un cambio hacia nuevas imaginaciones. Estos cambios continúan sintiéndose de diferentes maneras en las comunidades de *Eastlos* y en todo California.

En el Encuentro Cultural Chicano/Indígena por la Humanidad y contra el Neoliberalismo de 1997, tanto Chican@s como indígenas participaron en el diálogo y la incorporación como un ejercicio comunitario. Las realidades interseccionales se discutieron no sólo a través del lenguaje, sino a través de interacciones performativas y artísticas.

El movimiento jaranero dio paso al diálogo translocal informal del fandango sin fronteras, que se basa en la expresión encarnada a través de la práctica participativa de música y baile del fandango. Como observador participante en el encuentro de 1997 y en el fandango sin fronteras, ambos ejemplos me recordaron que la expresión creativa puede generarse con y entre la comunidad, y no necesariamente con el objetivo de alcanzar la profesionalización musical o crear productos, sino como una forma de participar en la convivencia a través de la práctica musical.

Las prácticas de composición colectiva de canciones y el fandango hicieron visible cómo todo el arte y la expresión creativa son relacionales, lo que significa que toda la producción de arte y música confiere significado social. En ambos ejemplos, un valor en el proceso en lugar del resultado cambió mi

¹⁵ Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, 68.

psique. De esta manera, estas prácticas demostraron cómo una comunidad puede moldearse y fortalecerse a través de la música participativa y otras formas creativas de expresión. El desplazamiento de los mercados de capital en la creación de música y baile de manera participativa reorganiza intrínsecamente la mente de un sujeto alejándola de las concepciones capitalistas de la música, induciendo una contra-memoria que nos lleva a preguntarnos en este momento: ¿Dónde han ido estas prácticas comunales? ¿Por qué no nos involucramos de esta manera entre nosotros? ¿Qué nos impide practicar la música como comunidad? ¿Cómo podemos volver a esta forma de ser?

Tomando como base estas experiencias etnográficas autobiográficas, he destacado cómo estas metodologías transnacionales y translocales se han utilizado en nuestras propias trincheras. He demostrado, tanto a través del proyecto Entre Mujeres como a través del método de composición colectiva de canciones (como se utilizó en varios círculos), que he adaptado e implementado la experiencia y filosofía de la praxis artista Chicana@. Aunque los resultados de estos procesos nunca son predecibles o cuantificables, el impacto se siente eventualmente y es indudable. Como una de muchas artistas Chicana@s comprometidas en la construcción de comunidades a través de la música y la expresión creativa, puedo atestiguar que estos métodos son efectivos, y aunque siempre hay desafíos, el énfasis y el valor en el proceso hacen que el fracaso sea obsoleto.

Como han señalado otros teóricos, evaluar los movimientos sociales como “exitosos” o “fracasados” oscurece los “méritos o el poder de las visiones en sí mismas”;¹⁶ ya ha habido informes de cómo el movimiento del fandango sin fronteras ha sido “utópico” y no ha logrado alcanzar el estatus de movimiento social. Mi relato de los métodos de las artistas Chicana@s para involucrar a las comunidades y construir alianzas a través de la música participativa y la práctica creativa desafía las ideas sobre lo que es un “movimiento social” y redirige nuestras percepciones sobre cómo se han definido históricamente tales movimientos sociales.

16 Kelley, *Freedom Dreams*, vii.

Artivistas: ¿Dónde están ahora?

Después de muchos años, y a su manera, los artivistas y los participantes en el encuentro de 1997 han seguido construyendo cómo y cuándo pueden. Felicia Montes, Marisol Torres, Laura Palomares, Omar Ramírez, José Ramírez, Gabriel Tenorio, Cristina Gorocica, Quetzal Flores, Joe “Peps” Galarza, Yaotl Mazatl y muchos otros han continuado avanzando en sus carreras individuales, pero lo más importante es que siguen organizándose y participando en trabajos creativos participativos. De esta manera, no se han vuelto cínicos, agotados ni han perdido la esperanza. Siguen conectados, soñando, accesibles y responsables ante la comunidad mientras inician nuevas generaciones de artistas. Aunque todos merecen ser mencionados, a continuación se presentan algunos de los ejemplos más visibles y destacados.

FELICIA MONTES: Zapartista, Educadora y Cofundadora de Mujeres de Maíz

Uno de los ejemplos más prominentes ha sido el trabajo de Felicia Montes, participante del encuentro de 1997, quien ha liderado la exposición de arte multimedia anual Mujeres de Maíz (MdM). La primera MdM tuvo lugar en el *Popular Resource Center* a finales de los años noventa, y la exposición se ha convertido desde entonces en uno de los eventos más constantes y celebrados en el este de Los Ángeles. Mujeres de color de todas partes de la ciudad asisten, apoyan y participan para compartir, presenciar y participar en el trabajo creativo de mujeres de color de todos los orígenes raciales.¹⁷ Montez describe el trabajo de Mujeres de Maíz como “un colectivo artivista espiritual”.¹⁸ Además, MdM ha construido una sólida alianza con otras

17 “Mujeres de Maíz 2009 Multi-Media Live Art Show Part 1,” Video de YouTube, subido por cinematikaDcorazon, 28 de febrero de 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=Gibes8bYYuU>; “Mujeres de Maíz 2009 Multi-Media Live Art Show Parte 2,” Video de YouTube, subido por cinematikaDcorazon, 28 de febrero de 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=-uBboj3lWAA>.

18 Mujeres de Maíz entrevistadas por Sonali Kolhotkar en los estudios de KPFK 90.7, Video de

comunidades y artistas, como el artista político-teatral transgénero-queer tamil-estadounidense D'Lo.¹⁹ MdM y los más de veinte años de programación y el impacto general que han tenido en la escena artística del este de Los Ángeles han estado en el centro de varias revistas académicas y tesis doctorales.

LAURA PALOMARES: Fundadora de los “Anti-Malls” y Cooperativas Zapatistas

El “Anti-Mall” liderado por Laura Palomares, una de las organizadoras del encuentro de 1997, es otro evento anual de construcción de comunidad que se ha convertido en un elemento básico del este de Los Ángeles. Basándose en la idea del consumismo consciente y como una forma de mantener las relaciones que Palomares desarrolló con las cooperativas zapatistas, los esfuerzos de Palomares reúnen a miles de personas durante la temporada navideña. Este evento no solo apoya a los artesanos locales, sino que también genera conciencia y debate sobre el consumo excesivo, el capitalismo, el reciclaje de dinero y el comercio justo.²⁰ Sonali Kolhatkar, presentadora de *Uprising de KPFK 90.7 FM*, dice sobre el evento: “Es en un momento en que todos están haciendo compras navideñas, y es mucho mejor cuando la gente puede gastar sus dólares ganados con esfuerzo en sus propias comunidades en lugar de darlos a corporaciones como Walmart o Amazon, o cualquier otra. Las personas que vienen al Anti-Mall saben que los vendedores son elegidos por su conciencia, basada en su preocupación por la justicia social... debido a su relevancia y lugar dentro de la comunidad”.²¹

YouTube, accedido el 3 de mayo de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=ulCGBvraQ-BU>.

19 Mujeres de Maíz entrevistadas por Sonali Kolhatkar en los estudios de KPFK 90.7, Video de YouTube, accedido el 3 de mayo de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=ulCGBvraQ-BU>.

20 “Anti-Mall People b4 Profit,” Video de YouTube, subido por cipotapower, 4 de octubre de 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=-YBTAgoUhK8>.

21 “Anti-Mall People b4 Profit,” Video de YouTube, subido por cipotapower, 4 de octubre de 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=-YBTAgoUhK8>.

**SUYAPA PORTILLO: Organizadora Comunitaria
y Profesora Asociada**

Suyapa Portillo, inmigrante hondureña y coorganizadora del encuentro de 1997, sigue siendo una activista de justicia social. Obtuvo su doctorado en historia en la Universidad de Cornell y ahora es profesora asociada en el Departamento Intercolegiado de Estudios Chicax-Latinx en el Pitzer College. Portillo ha centrado su trabajo académico en la historia de género y labor en las Américas, los inmigrantes centroamericanos y la migración, Honduras y hondureños en Estados Unidos, los movimientos sociales transnacionales centroamericanos y los derechos humanos de lesbianas, gays, bisexuales y transgénero en América Central. Continúa siendo una activista comunitaria activa, una profesora dedicada a sus estudiantes y una colega reflexiva.

**CRISTINA GOROCICA: Poeta y Maestra de
Cuarto Grado**

Cristina Gorocica se unió al grupo de poesía oral *In Lak Ech*, junto con otros participantes del encuentro de 1997, incluyendo a Marisol Torres, Rachel Negrete Thorson, Felicia Montes y Liza Hita.

Gorocica también se convirtió en maestra de cuarto grado y utiliza el arte, la música y la poesía para fomentar el pensamiento crítico. En la primavera de 2014, por ejemplo, utilizó una composición de Quetzal titulada “Estoy aquí” para enseñar ideas sobre el lugar, la gentrificación, la identidad y el amor propio. Inspirada por experiencias vividas en Veracruz, “Estoy aquí” se lanzó en el álbum “Imaginarie” de Quetzal (2012). “Estoy aquí” describe la cultura de los ocupantes de tierras tan común en las laderas de todo México y celebra la dignidad en estos espacios, así como describe cómo los habitantes bajan de la ladera día tras día para proporcionar a las ciudades su trabajo, sabor e inteligencia cultural.

“Estoy aquí” formó parte de un plan de lecciones más amplio que proporcionaba un contexto para el área de *Boyle Heights* y ofrecía una mirada interdisciplinaria sobre la misma. Gorocica quería que sus estudiantes entendieran cómo este lugar había evolucionado a lo largo de la historia y hasta el presente. Las múltiples lecciones formaron parte de un proceso que culminó en lo que Gorocica llamó “*Boyle Heights Historical Walk*” (Paseo Histórico de Boyle Heights). Escucharon la canción, la cantaron, reflexionaron sobre la letra, crearon dibujos y tuvieron discusiones animadas. Aplicaron la letra a sus propias vidas y a las vidas de quienes les rodeaban. Una de las lecciones se centró en que los estudiantes escribieran su propia versión de la letra. Según Gorocica, las actividades no solo fueron divertidas para los estudiantes, sino que también ayudaron a estimular las discusiones sobre la identidad y el mapeo basado en activos de sus comunidades.²²

Gorocica invitó a mi pareja, Quetzal Flores, y a mí a visitar a los estudiantes y escuchar sus ensayos y poemas finales. Los ensayos, dibujos y discusiones que presenciamos estaban llenos de un profundo amor por su vecindario. Los planes de lecciones reflexivos de Gorocica inspiraron a los estudiantes a pensar en su comunidad de nuevas maneras. El cambio más significativo se produjo en su autopercepción y sentido de autoestima. Como reconoció Bernice Johnson Reagon, “No puedes cantar una canción... y no cambiar tu condición”.²³

Al cantar “Estoy aquí” y luego crear su propio conjunto de letras nuevas y mejoradas, los estudiantes pudieron establecer conexiones con su comunidad y visualizar un cambio que afectara sus condiciones sociales y mora-

22 Una discusión sobre la elaboración de un mapa de activos para los jóvenes de East LA es oportuna y necesaria, ya que East Los Angeles está actualmente afectada por el abandono y la pobreza, lo que a menudo instiga la violencia, pero también la hace codiciada por sus bienes raíces de primera. Gran parte de East LA, en particular Boyle Heights, está salpicada de restos de arquitectura histórica, lo que convierte a esta área problemática en un imán para inversores y “volteadores de casas”. Los estudiantes de la escuela primaria Second Street saben cómo la gentrificación está cambiando la energía de su vecindario, ya que nuevos y modernos negocios surgen rápidamente y transforman espacios familiares en lugares inhóspitos.

23 Bernice Johnson Reagon citado en Lipsitz, *Education for Liberation*, 266

les. Fue un cambio en la conciencia del sujeto inducido por la música en la comunidad, que altera el ADN social. El efecto secundario es siempre la esperanza. Como Lipsitz expresó, “Hacer pasar sonidos particulares a través del cuerpo desarrolla y cultiva una parte de sí mismos que de otra manera no conocerían”.²⁴ De hecho, los estudiantes entendieron rápidamente el valor y la importancia de su propia presencia y su efecto en la comunidad.

MARISOL TORRES: Teatrística y Dramaturga

Otra de las fundadoras de In Lak Ech, Marisol Torres, obtuvo su Maestría en Escritura Dramática de la Universidad Estatal de California, Los Ángeles, y ahora es una dramaturga encargada. Su última obra encargada fue en 2019 por el Centro de Teatro de Los Ángeles para su nueva obra de larga duración titulada “*LA as DNA*” (Los Ángeles como ADN). Torres también es cofundadora del grupo de teatro de sátira Las Ramonas Xicana, junto con Marlene Beltrán Cuahutin y Jo Anna Mixpe Ley.

RACHEL NEGRETE THORSON: Poeta, Pintora, Operadora de Grúas

Rachel Negrete Thorson es madre de tres hijos y continúa escribiendo poesía y pintando. Negrete Thorson ha expresado cómo el arte y la música son fundamentales en la forma en que ha criado a sus hijos y cómo han impregnado la totalidad de su experiencia como madre. Como operadora de grúas en los muelles de carga de San Pedro, Negrete Thorson ha infundido repetidamente la filosofía Zapatista como miembro del Sindicato Internacional de Estibadores y Almacenes (ILWU) Local 13.

²⁴ Lipsitz, *Education for Liberation*, 266.

TYLANA ENOMOTO: Violinista y Trabajadora Social

Después del encuentro de 1997, Tylana Enomoto tuvo algunos años de receso de la banda Quetzal. Regresó para tocar con la banda en 2005 y ha pasado los últimos años llevando a cabo el método de composición colectiva en la carretera con Quetzal y de manera independiente para diversas organizaciones sociales. Enomoto ha formado parte de los últimos cuatro álbumes de Quetzal, incluido “Imaginarie” (2012). Enomoto obtuvo su Maestría en Trabajo Social (MSW) de la Escuela de Trabajo Social Suzanne Dworak-Peck de la Universidad del Sur de California y ahora es terapeuta de trauma para la organización contra la violencia Peace Over Violence (POV), donde utiliza el método de composición colectiva como una herramienta de diálogo y curación.

**QUETZAL FLORES: Músico, Productor,
Consultor de Artes**

Quetzal Flores ha estado trabajando estrechamente con la *Alliance for California Traditional Arts* (ACTA) y la *East LA Community Corporation* en la participación y enseñanza de lo que Flores ahora identifica como “métodos de convocatoria cultural”.

Flores ha influido fundamentalmente en ACTA como organización. Comenzando con su mandato como gerente de programas del capítulo del sur de California en 2013, Flores, Nayamin Martínez, Amy Kitchener, Kenya Curry y el equipo de ACTA comisariaron e implementaron la enseñanza de artes visuales, son jarocho, teatro, y narración y escritura para el programa de Artes en Correcciones del Departamento de Correcciones y Rehabilitación de California.²⁵ Desde su inicio, el programa de Artes en Correcciones

25 “ACTA’s Arts in Corrections Program: Long Version,” Video de YouTube, subido por Alliance for California Traditional Arts, 22 de marzo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=-yAgpZd-dqmE&t=242s>; “ACTA’s Arts Program at California Correctional Institution Offers a Pathway towards Rehabilitation,” Video de YouTube, subido por Alliance for California Traditional Arts, 17 de febrero de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=bhhjSOKL-vEE&t=72s>.

de ACTA ha adquirido más de \$2 millones de dólares en financiamiento a través del Consejo de Artes de California. Como organización de artes tradicionales, ACTA se basó en su trabajo de equidad en salud en *Boyle Heights*, aprovechando a los beneficiarios actuales y anteriores que trabajan desde prácticas culturales profundas. El financiamiento del Consejo de Artes de California ha permitido que la programación se expanda a dieciséis prisiones estatales para hombres y mujeres en todo el estado. Flores ha reunido a muchos músicos de la comunidad, participantes del encuentro de 1997 y practicantes de fandango para este trabajo importante, incluidos Omar Ramírez, Gabriel Tenorio, César Castro y el miembro de la banda Quetzal, Juan Pérez.

Además del programa de Artes en Correcciones, Flores también introdujo y utilizó el método de composición colectiva para la iniciativa *Building Healthy Communities* de California Endowment.²⁶ ACTA inicialmente no reconoció el método de composición colectiva como una práctica de artes tradicionales viable; sin embargo, después de presenciar el proceso y el impacto que tuvo en los sitios de *Boyle Heights*, Coachella, Merced y Santa Ana, la composición colectiva y aspectos de la filosofía, experiencia y pedagogía de enseñanza activista han sido implementados, están siendo documentados y serán publicados por ACTA en la próxima guía de la organización de arte innovador “SaludArte: Construyendo la equidad en salud sobre el fundamento de las artes y la cultura tradicionales”.²⁷

Nuevos artistas de la comunidad han sido entrenados en el método y continúan utilizándolo dentro y fuera de los espacios de ACTA.²⁸ Amy Kitchener dijo lo siguiente sobre la contribución activista de Quetzal Flores a la organización:

26 “Collective Songwriting in Boyle Heights,” Video de YouTube, subido por Alliance for California Traditional Arts, 16 de mayo de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=F8GJg-ObsL6U&t=3s>.

27 George Lipsitz and Alliance for California Traditional Arts, “SaludArte: Building Health Equity Upon the Bedrock of Traditional Arts and Culture,” próximo.

28 Flores y yo hemos guiado a una nueva generación de artistas en el método de composición colectiva, incluidos miembros de Cuicani y Vanessa “La Neza” Calderón y su grupo La Victoria.

Quetzal Flores ha sido una figura influyente en el diseño y desarrollo de los programas de ACTA desde que se unió a la organización en 2011. Aportó sus habilidades y experiencia como músico, activista, compositor, productor, comisario y organizador comunitario. Está impulsado a formar colaboraciones auténticas a través del espacio y el tiempo en estos diversos roles. Practica un liderazgo horizontal y no se atribuye el crédito como el artista visionario que es, musicalmente, pero también en la forma en que crea música que se genera y comparte en procesos colaborativos y basados en la comunidad... Un ejemplo de su creatividad se demuestra con la metodología de Composición Colectiva... Ha mentorado a muchos otros artistas en este proceso para maximizar el impacto colectivo. Introdujo esta metodología en ACTA durante su mandato como Gerente de Programas (mayo de 2012-presente), y la adoptamos como estrategia central para la participación comunitaria en nuestro trabajo de equidad en salud y artes con la iniciativa *Building Healthy Communities-Boyle Heights* de California Endowment.²⁹

Además de trabajar con ACTA, Flores se unió a la *East LA Community Corporation* (ELACC) en 2016 como director de vitalidad cultural. Como organización integral de desarrollo comunitario, ELACC se enfoca en mejorar la “calidad de vida de los residentes” en *East LA* y más allá.³⁰ Combinan servicios y disposiciones que permiten a los residentes desempeñar roles principales en los procesos de toma de decisiones comunitarias. Su sitio web afirma: “Consideramos que la vivienda asequible, la propiedad de viviendas y la educación financiera son pasos cruciales hacia un objetivo más amplio de estabilidad económica y bienestar de la comunidad. Creemos que este enfoque cambia el sistema de una práctica de ‘planificación que se

29 Amy Kitchener, correspondencia personal, 27 de julio de 2019.

30 Sitio web de East LA Community Corporation, accedido el 7 de diciembre de 2016, <http://www.elacc.org>.

hace para nosotros' a 'planificación que se hace con nosotros'".³¹ El modelo de ELACC es implementar cuatro componentes complementarios: desarrollo de viviendas, acumulación de activos y riqueza, servicios para inquilinos y organización comunitaria.³² La tarea de Flores era infundir a la organización con la praxis activista. Debido a que la mayoría de las organizaciones segmentan sus departamentos en las operaciones diarias, ELACC ha seguido las sugerencias de Flores de tener más interacción entre los departamentos a través de la participación de prácticas artísticas y musicales basadas en procesos. La composición colectiva y el arte de justicia restaurativa facilitados por Omar Ramírez son solo algunos de los enfoques que sus reuniones regulares del personal pueden incluir como parte de su planificación organizativa general. Isela Gracian, directora ejecutiva, dijo lo siguiente sobre los enfoques activistas en ELACC:

Trabajar con enfoques Artivistas y colaborar con practicantes culturales como Quetzal abre una nueva dimensión a la creatividad de las posibilidades de nuestro trabajo. Estar en una organización que contribuye a erradicar los desafíos sociales y económicos con programas o tácticas dentro del mismo sistema, el día a día, puede sofocar la imaginación de una forma diferente de ser. Tener a Quetzal como parte de nuestro equipo ha acelerado nuestra evolución, la colaboración hace que nuestros jugos fluyan y la imaginación crezca.³³

Finalmente, con el fin de conectarse con otros artistas preocupados por el activismo en pro de la justicia social, donde sea que puedan estar, Flores cofundó *Artist Entertainment*, junto con el artista de grabación multiplatinado Aloe Blacc, la MC de hip-hop mexicana-australiana Maya Jupiter, el

31 Sitio web de East LA Community Corporation, accedido el 7 de diciembre de 2016, <http://www.elacc.org>.

32 Sitio web de East LA Community Corporation, accedido el 7 de diciembre de 2016, <http://www.elacc.org>.

33 Isela Gracian, correspondencia personal, 18 de julio de 2019.

percusionista y compositor Alberto López y la ejecutiva discográfica Verónica González.³⁴

OMAR RAMÍREZ: Artista Visual y Educador

Omar Ramírez ha estado involucrado en los esfuerzos de ACTA para enseñar lo que Ramírez ha llamado “dibujo restaurativo” junto a Fabian Debora. Ambos han enseñado durante varios años en el programa de Artes en Correcciones implementado por ACTA. Ramírez también ha estado utilizando su experiencia y enfoque en el arte como profesor adjunto en la Universidad Estatal de California, Los Ángeles, *Scripps College* y escuelas secundarias locales de Los Ángeles. Además, bajo el liderazgo de la esposa de Ramírez, Carmelita Ramírez-Sánchez, han establecido el *Boyle Heights Arts Conservatory*, una organización que brinda oportunidades de liderazgo artístico, aprendizaje y aprendizaje para jóvenes locales.

Como miembros de Quetzal o como artistas Chican@s, mi pareja y yo, junto con nuestro hijo, Sandino, hemos seguido regresando a Veracruz y Seattle en muchas visitas desde que regresamos a Los Ángeles, tanto para visitar a amigos como para construir nuevos proyectos. Más recientemente, regresamos a Seattle para participar en talleres de composición colectiva con jóvenes de secundaria en las escuelas públicas de Seattle y en el Centro de Detención de Menores del Condado de King.³⁵ Financiado por la Ciudad de Seattle, *Sounds Beyond Barriers* fue organizado por un miembro del *Seattle Fandango Project*, Iris Viveros, y el pianista local Alex Chadsey.³⁶

34 Sitio web de Artist Entertainment, accedido el 22 de septiembre de 2019, <http://artistentertainment.com>.

35 “King County Juvenile Detention—Sounds Beyond Barriers”, Video de YouTube, subido por Scott Macklin, 14 de septiembre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=s3kOzhGJshc>.

36 El miembro del Seattle Fandango Project, Alex Cody Chadsey, escribió una subvención para la Oficina de Artes y Cultura de la Ciudad de Seattle. Después de presenciar un taller de composición colectiva impartido por Quetzal Flores y yo durante una gira en una escuela secundaria de continuación en Houston, Texas, Chadsey quedó tan conmovido por la experiencia que decidió buscar financiamiento para que participemos en este proceso con los jóvenes de Seattle. “Sounds Beyond Barriers”, Video de YouTube, subido por Scott Macklin, 27 de marzo de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=YeqXThGrvXM>.

También hemos continuado grabando nuevos proyectos musicales. Nuestro último álbum de Quetzal, Puentes Sonoros, se lanzará en la primavera de 2020 en *Smithsonian Folkways*. Después de muchos años y relaciones sostenidas con músicos en Veracruz, Puentes Sonoros es un homenaje a los lazos sonoros que continúan nutriéndonos.

Artivista en el Aula Universitaria

Defiendo el activismo como un componente indispensable en el aprendizaje. La acción promueve la conciencia de la propia práctica política... Es usual la experiencia de aprendizaje es más grande y más difícil, particularmente si está conectada con comunidades y temas más amplios que los parámetros de la vida académica.

Joy James, “Enseñanza de la teoría y comunidad parlante”

En el otoño de 2013, comencé una posición de profesora titular en *Scripps Claremont College* para el Departamento Intercolegial de Estudios Chican@/Latin@s. Durante mi tiempo como profesor asistente, desarrollé y enseñé cursos como “Música Chican@: de género a experiencia”, “Fandango como herramienta decolonial”, “Chicana Latina: Género y Cultura Popular”, “Teoría de composición colectiva y producción de conocimiento” y “Mujeres que Rockean: El archivo, la música popular y los nuevos medios”. Mi filosofía general de enseñanza no es solo enseñar contenido feminista chicano importante a través de planes de estudio interdisciplinarios, rigurosos y desafiantes, sino igualmente importante, enseñar esto a través de la praxis de construcción de comunidad artivista. Creo que las prácticas de música participativa, danza y creatividad

en el aula hacen, permiten e intrínsecamente inculcan la comunidad y la conciencia crítica en muchos niveles.

Más allá del aula y como artista residente para varias instituciones en todo el país, he podido utilizar diversas habilidades aprendidas en las trincheras de *East LA*, Chiapas y el fandango. Desde el otoño de 2016 hasta la primavera de 2019, serví como artista en residencia para ASU Gammage, el presentador de artes más grande del suroeste de los Estados Unidos. Con el apoyo y el estímulo de la Directora Ejecutiva Colleen Jennings-Roggensack, el Director *Senior* de Programas Michael Benjamin Reed y la Gerente de Compromiso con la Comunidad y el Campus Amanda Arboleda, cumplí con el alcance de su misión “Conectando Comunidades”. Desde conferencias y talleres en escuelas de K-12 y aulas de pregrado y posgrado, hasta talleres de fandango en el espacio comunitario de Tonatierra y talleres de composición colectiva en la Prisión Estatal de Mujeres de Perryville, he sido testigo de cómo los métodos artivistas han sido modos efectivos de diálogo crítico.

Volviendo a John Blacking, él dice: “Los problemas en las sociedades humanas comienzan cuando las personas aprenden menos sobre el amor, porque el amor es la base de nuestra existencia como seres humanos. La tarea difícil es amar, y la música es una habilidad que prepara para esta tarea más difícil”.³⁷ Con la comprensión de que el amor es realmente la motivación, la convivencia a través de los métodos de convocatoria cultural nos ha acercado un paso más a experimentar el amor una y otra vez. La convivencia, a través de prácticas musicales y artísticas, valora el proceso y, en última instancia, el diálogo. Incrustadas en la especificidad de una experiencia artivista chicana, mi pareja, Quetzal Flores, y yo, junto con muchos otros artivistas, hemos permanecido comprometidos en compartir estas prácticas importantes y en buscar oportunidades para desarrollar nuevas conexiones con otras comunidades en lucha dondequiera que nos encontremos. Ya sea en la comunidad o tras las rejas, en casa con nuestro hijo, Sandino, en el aula y en las trincheras comunitarias, dentro y fuera de

37 Blacking, *How Musical Is Man?*, 103.

las fronteras entre Estados Unidos y México, nuestro objetivo actual como activistas es utilizar la música al servicio del amor para acceder a nuestra humanidad individual y colectiva.

Ahora más que nunca, necesitamos combatir el sentimiento antiinmigrante y la brutal separación de familias en la frontera entre Estados Unidos y México, así como la implacable guerra contra cuerpos negros, morenos, trans, mujeres y niños. Para esto necesitamos nuevas estrategias que socaven el racismo ideológico y estructural, estrategias que no hayan sido absorbidas por el estado, de hecho, un nuevo lenguaje y práctica social que se sumen a nuestro léxico de justicia social. Por lo tanto, las experiencias que ofrezco humildemente en este libro. Porque creo firmemente que la convivencia a través de prácticas comunitarias basadas en procesos y participativas arraigadas en el arte y la música no solo se pueden utilizar como herramientas de investigación y diálogo que pueden ayudarnos a alcanzar nuevos tipos de análisis; estas prácticas son simultáneamente regenerativas y fortalecen nuestras comunidades. Estas prácticas nos permiten ir más allá de la resistencia, hacia la construcción activa del sueño y las representaciones tangibles de nuevos mundos.

