

## **Distribution Agreement**

In presenting this thesis as a partial fulfillment of the requirements for a degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis in whole or in part in all forms of media, now or hereafter now, including display on the World Wide Web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis.

Alondra Leyva

March 21, 2025

Música, memoria e (in)migración: explorando el cancionero del (in)migrante mexicano

by

Alondra Leyva

Dr. Laura Torres-Rodríguez  
Adviser

Department of Spanish

Dr. Laura Torres-Rodríguez  
Adviser

Dr. Karen Stolley  
Committee Member

Dr. Pablo Palomino  
Committee Member

2025

Música, memoria e (in)migración: explorando el cancionero del (in)migrante mexicano

By

Alondra Leyva

Dr. Laura Torres-Rodríguez  
Adviser

An abstract of  
a thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences  
of Emory University in partial fulfillment  
of the requirements of the degree of  
Bachelor of Arts with Honors

Department of Spanish

2025

## Abstract

Música, memoria e (in)migración: explorando el cancionero del (in)migrante mexicano

By Alondra Leyva

Este trabajo explora el cancionero como una metodología crítica que nos permite analizar los procesos (in)migratorios desde la perspectiva de los mismos (in)migrantes. Lejos de reducirlos a objetos de estudio, este proyecto posiciona a los (in)migrantes como sujetos activos en la producción de conocimiento sobre sus propias experiencias.

Al seleccionar composiciones para sus respectivos cancioneros, los (in)migrantes participan en la creación de un archivo cultural que no solo transmite relatos personales, sino que además articula debates colectivos. Cabe repetir que este estudio utiliza al cancionero como una alternativa al imperativo que se le exige a los (in)migrantes de testimoniar sus experiencias bajo términos predefinidos. Es decir, el cancionero permite que los (in)migrantes compartan sus historias de manera autónoma, bajo sus propios términos. Al fin y al cabo, este enfoque en el cancionero logra acceder y edificar conocimiento (in)migratorio que previamente se ha ignorado, no solo a nivel individual sino al nivel del colectivo. Por ende, el cancionero nos permite explorar la historiografía de la comunidad (in)migratoria a lo largo del tiempo y el espacio y provee una oportunidad para integrarla en discursos futuros.

Música, memoria e (in)migración: explorando el cancionero del (in)migrante mexicano

By

Alondra Leyva

Dr. Laura Torres-Rodríguez  
Adviser

A thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences  
of Emory University in partial fulfillment  
of the requirements of the degree of  
Bachelor of Arts with Honors

Department of Spanish

2025

## Agradecimientos

Ante nada, quisiera darle las gracias a mi papá, por proporcionarme el privilegio de compartir parte de su historia en esta obra. Papá, eres mi mayor ejemplo de fuerza y resiliencia – gracias por inspirarme día tras día con tus esfuerzos.

También quisiera agradecer a mi asesora, Dra. Laura Torres-Rodríguez, y los miembros de mi comité, Dra. Karen Stolley y Dr. Pablo Palomino, por tomarse el tiempo de aconsejarme y apoyarme durante la creación de esta tesis. Este proyecto no hubiera sido posible sin su ayuda.

Gracias también a los otros profesores que han sido parte de mi trayectoria académica en Emory, especialmente Dr. Salvador Raggio, Dr. José Quiroga, Prof. Leda Lozier, Prof. Daniela Hernández, Prof. Alejandra Franco, Dr. Hernán Feldman y Dra. Hazel Gold. Ha sido un honor aprender de ustedes.

Finalmente, gracias (¡y felicidades!) a todos mis colegas en este cohorte de honores: Daniel Archondo, Frances Chiu, Chloe Helsen, Owen Helsen, Kimberly Lopez y Talia Yu. Lo logramos.

## Table of Contents

1. Introducción.....	1
1.1 El legado de una guitarra.....	1
1.2 Metodología.....	4
1.2.1 El proceso colaborativo.....	5
1.2.2 El proceso analítico.....	6
1.3 Teoría y conceptos relevantes.....	8
1.3.1 Definiendo al (in)migrante.....	9
1.3.2 El rol de la performance.....	10
2. “Los mandados”.....	12
2.1 Que viva El Rey.....	12
2.2 La Revolución mexicana y el género ranchero.....	12
2.3 ¿Quién es Vicente Fernández?.....	15
2.3.1 El ascenso del cuarto gallo mexicano.....	15
2.3.2 El encanto de la marca Fernández.....	16
2.4 Análisis de “Los mandados”.....	18
2.4.1 La letra de “Los mandados”.....	19
2.4.2 El legado del rancho.....	20
2.4.3 La geografía de la (in)migración.....	21
2.4.4 Situando a “Los mandados” en el presente.....	23
2.5 Análisis del “Corrido de Hillary Clinton”.....	24

2.5.1 La letra del “Corrido de Hillary Clinton” .....	25
2.5.2 De la ranchera al corrido.....	25
2.5.3 El (in)migrante colaborativo.....	26
2.6 “Y su palabra es la ley”.....	29
3. “La jaula de oro”.....	30
3.1 Lo móvil y lo inmóvil.....	30
3.2 ¿Quiénes son Los Tigres del Norte?.....	34
3.2.1 La historia de Los Tigres del Norte.....	34
3.2.2 Midiendo el éxito de Los Ídolos del Pueblo.....	35
3.3 Análisis de “La jaula de oro” .....	38
3.3.1 La letra de “La jaula de oro” .....	39
3.3.2 El sueño dorado.....	40
3.3.3 Las condiciones de la jaula de oro.....	42
3.4 Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom.....	46
3.4.1 El legado de Johnny Cash.....	48
3.4.2 La historia del latino encarcelado.....	50
3.4.3 Los reclusos en Folsom.....	53
3.4.3.1 Melchor Juárez.....	54
3.4.3.2 Manuel Mena.....	56
3.4.3.3 Angie Medina.....	58
3.4.3.4 La importancia de los testimonios de los presos.....	60

3.4.4 La importancia del concierto para los presos.....	61
3.5 El futuro del (in)migrante inmóvil.....	62
3.6.1 “La lotería”.....	64
3.6.2 La letra de “La lotería”.....	68
4. “Himno migrante”.....	69
4.1 Elementos de la protesta.....	69
4.2 ¿Quién es el colectivo Legado de Grandeza?.....	72
4.3 Análisis del “Himno migrante”.....	73
4.3.1 La letra del “Himno migrante”.....	74
4.3.2 El presente (y el futuro) sonido mexicano.....	74
4.3.4 Las voces en coro.....	78
4.4 La presentación del “Himno migrante” en la Conferencia del Pueblo.....	79
4.4.1 Los testimonios de los artistas.....	80
4.4.2 La presentación de la canción.....	82
4.5 Apoyando al (in)migrante mexicano.....	86
5. Conclusión.....	88
5.1 Los frutos de este estudio.....	88
5.2 Limitaciones.....	91
5.3 Un último mensaje.....	93

## 1. Introducción

### 1.1 El legado de una guitarra

La curiosidad mató al gato.

Imagínenselo. Un animal conocido por su timidez, reuniendo el coraje para explorar un objeto que lo atraje. Pobre gatito – le tocó la mala suerte.

Me supongo que no debemos culpar al gato por su curiosidad. Al fin y al cabo es difícil controlar nuestros intereses. Al contrario, suelen consumirnos – demandando nuestra atención hasta que se las demos.

Mi curiosidad no resultó en la muerte de un gato, pero casi destruyó la guitarra de mi papá. Estaba por cumplir un año. Me imagino que mi papá había sacado la guitarra de su estuche para afinarla – un ritual necesario para asegurar su longevidad. En un momento de confianza, la colocó suavemente en el suelo. Allí estaba mi oportunidad.

Con una rapidez inesperada para un bebé de mi edad, gateé hacia el instrumento. Lo miré, pero una simple mirada no era suficiente para satisfacerme. Sin previo aviso, me subí a la guitarra, posicionándome firmemente en su cuerpo de madera.

Por suerte, la guitarra escapó de mi soberanía ilesa. Sin embargo, este acto exploratorio (graciosamente captado en la imagen que sigue) invita análisis adicional. ¿Por qué me llamó la atención la guitarra de mi papá? ¿Por qué era necesario tocarla y no solo mirarla? ¿Cómo logré subirme en ella? ¿Me bajé sola o con la ayuda de alguien?

**Imagen 1:** Explorando la guitarra de mi papá



Fuente: Archivo personal

No pretendo tener las respuestas para todas estas preguntas, pero si puedo contestar la primera. La guitarra de mi papá no es cualquier guitarra – es un repositorio de experiencias vividas.

Antes de que fuera de mi papá, la guitarra perteneció a mi abuelito Albino, quien falleció cuando mi papá tenía diecisiete años. Él pulió su madera y afinó sus cuerdas, cuidándola para el día en el que él no estuviera. Cuando falleció mi abuelito y mi papá decidió viajar a los Estados Unidos, la guitarra se vino con él. No pudo haber sido fácil cargar la guitarra en adición a sus otras necesidades, pero su presencia era inestimable, sino seguramente necesaria, para su jornada. Le aseguró que no estaba solo porque con un simple rasgueo de sus cuerdas, mi papá podía tener a su papá – su mejor amigo – a su lado de nuevo.

Según Alex Chávez, “the bodies that move back and forth across Mexico and the U.S.-Mexico border are physically altered – by the heat, the brush, the torrent – and these movements are subsequently voiced aesthetically, animating an associational resonance, an embodied archive of crossing” (235). En esta cita, Chávez afirma que el cruce por la frontera produce cambios en el cuerpo humano que influyen la manera en la que los inmigrantes vocalizan sus historias. Esta lógica también puede aplicarse a los instrumentos.

Igual a su dueño, la guitarra de mi papá sobrevivió frío y calor, lluvia y aridez – condiciones que dejaron huellas en su estructura. Cabe señalar que cuando cambia la estructura de un instrumento, altera su sonido. Dado esto, es apto argumentar que la música creada por la guitarra de mi papá siempre reproducirá elementos de su jornada inmigratoria. Cualquier canción que toqué será fundamentalmente transformada, un hecho que establece a la guitarra como un instrumento único, capaz de sonar y re-sonar la experiencia inmigratoria por el resto de su existencia.

La guitarra de mi papá no es el enfoque de esta tesis. No obstante, sirve como un punto de entrada para explorar las distintas maneras en las que la música (sea de manera tangible o intangible) puede relatar las memorias de la inmigración. Varios académicos han argumentado que la música, dentro de un contexto inmigratorio, es “a productive methodological and analytical tool to investigate not only individuals’ and collectives’ historical and contemporary movements, but also [...] to narrate biography, shape communities, spark political discourse, and create new subjectivities in diaspora” (Präger 179). A lo largo de esta tesis, pretendo investigar estas habilidades y utilizarlas para compartir conocimiento inmigratorio que suele no aparecer en la academia.

## 1.2 Metodología

Este proyecto fue tramado en dos etapas principales. La primera parte consistió en una serie de conversaciones que tuve con mi papá mientras que la segunda parte se basó en métodos tradicionalmente analíticos e investigativos. En las secciones que siguen, proveeré más detalles sobre este proceso metodológico. Pero antes de entrar en tecnicidades, cabe dilucidar las razones por las que decidí embarcar en este tipo de estudio.

Dentro de la academia, existe una tendencia de crear conocimiento en aislamiento. El proceso científico se basa precisamente en eso – afirma que el conocimiento sólo es legítimo si se produce en un ambiente totalmente controlado. Sin embargo, para estudiar ciertos fenómenos – como la inmigración – hay que ser flexibles y receptivos, reconociendo el conocimiento que ya existe y colaborando para asegurar su mutuo entendimiento.

Yo no soy inmigrante. He vivido toda mi vida en los Estados Unidos y por eso tengo que agradecerle a mis padres. Por ende, no pretendo ser la voz del inmigrante mexicano. Al contrario, me alineó con Diana Taylor en repetir las palabras de Fray Tomás, quien dice que “no somos la voz de nadie. Tienen su propia voz; son sujetos por derecho propio” (Fray Tomás citado en Taylor 21).

Por eso es tan crucial la colaboración con mi papá – al dialogar con él y escuchar su historia de la manera y el formato en la que él quiere compartirla, mi intención es magnificar su voz en un ambiente académico. De este modo, no estoy creando nuevo conocimiento necesariamente, sino edificando conocimiento que ya existe y señalando su continua importancia y relevancia.

### 1.2.1 El proceso colaborativo

La semilla de este proyecto se planteó en el otoño del 2023. En ese entonces, estaba inscrita en un curso de cine mexicano. Para mi proyecto final, decidí enfocarme en una película dirigida por Diego Quemada Diez titulada *La jaula de oro*. *La jaula de oro* relata la jornada de cuatro jóvenes inmigrantes por Guatemala y México e ilumina las crueldades con las que se enfrentan en el camino.

Esta película me impactó mucho. Me introdujo a un género de cine que nunca había experimentado y me mostró la manera en la que el arte (en todas sus diversas formas) puede utilizarse para compartir historias verídicas (o al menos semi-verídicas). Me impresionó tanto esta película que hablé de ella con mi papá. Mi papá no ve muchas películas, pero la historia de *La jaula de oro* era tan similar a la suya que pensé que quizás esta película podría ser una excepción.

Inmediatamente después de que le dije el título de la película, mi papá me preguntó: “¿has escuchado la canción ‘La jaula de oro’?” Confesé que no y continuamos nuestra conversación, pero después de colgar su llamada, me puse a investigar.

La primera vez que escuché “La jaula de oro” (la canción) fue a través de un video publicado por Los Tigres del Norte en su canal de YouTube. Esta rendición de “La jaula de oro” tuvo lugar en un concierto de Los Tigres del Norte en la prisión de Folsom – un hecho que me sorprendió. Yo no pretendo ser experta en la música mexicana, pero sí me considero familiar con los artistas y las canciones que forman este repertorio musical. Nunca había escuchado esta canción de Los Tigres del Norte ni mucho menos visto videos de su concierto en la prisión de Folsom. Curiosa, le pregunté a mi papá (en otra conversación) si conocía otras canciones que

abordaran los mismos temas de “La jaula de oro.” Al día siguiente, me compartió un cancionero que había creado con más de 65 canciones.<sup>1</sup>

No sé lo que esperaba recibir de mi papá, pero seguramente no era eso. En una serie de conversaciones separadas, platicué con mi papá sobre la significancia de este cancionero. Él me explicó que lo había construido a lo largo de varios años y que cada canción lo acordaba de algo que había experimentado como inmigrante – sea la tristeza de despedirse de su familia, los peligros de su cruce a los Estados Unidos, las condiciones de su trabajo agrícola o la nostalgia por su rancho en Durango. Según él, las canciones de su cancionero vocalizaron su experiencia inmigratoria y la describieron con una claridad que a él se le hizo difícil obtener. Al fin y al cabo, él consideraba estas canciones “suyas” ya que fielmente contaban la historia de su vida. “Por fin,” me dijo mi papá en varias ocasiones, “alguien me entendía.”

### *1.2.2 El proceso analítico*

Me tomó varias semanas escuchar todas las canciones en el cancionero de mi papá. Al principio, escribí todas mis observaciones en un cuaderno, pero pronto me di cuenta de que la cantidad de información imbuida en el cancionero necesitaba otra organización. Por ende, creé una tabla clasificadora que incluyó las siguientes categorías: título (de la canción), intérprete(s), disco, compañía discográfica, fecha de lanzamiento, compositor(es), género (norteña, banda, canción ranchera, corrido, rap y / o canción romántica), lugar de origen (de los artistas), punto de narración (primera, segunda o tercera persona), espacio (pre-cruce, cruce, post-cruce USA, post-cruce MX), temas e ideas, pathos y detalles adicionales. Este método de organización me permitió investigar el cancionero de mi papá desde distintos ángulos y hacer conexiones entre varias de las canciones en el cancionero. Por ejemplo, pude organizar la tabla por orden

---

<sup>1</sup> El cancionero completo está incluido al final de este trabajo.

cronológico y notar cambios en las canciones que correspondían con los cambios de época que experimentaban.

Según Ulrike Präger, “the content / lyrical and musical analysis of songs and other repertoires, along with archival research and analysis, are productive methods of data collection on music and migration” (191). La tabla clasificadora me permitió recolectar estos datos y analizarlos eficientemente. Pero no me proveyó un método para hablar sobre mis descubrimientos.

En búsqueda de métodos organizativos, me regresé a la literatura crítica. Leí las obras de Celestino Fernández; João Sardinha y Ricardo Campos; Mark Slobin; Alex Chávez y Ulrike Präger – académicos con décadas de experiencia escribiendo sobre la música y la (in)migración. Casi todos estos académicos utilizaron canciones para apoyar sus argumentos, pero nunca centraron sus argumentos alrededor de las canciones. Yo quise intentar lo opuesto.

Al fin y al cabo, la mayoría de los individuos que escuchan las canciones que aparecen en el cancionero de mi papá no son académicos de alto prestigio. Por ende no están utilizando las mismas herramientas analíticas que estos académicos. Los individuos que escuchan estas canciones lo hacen porque algo resuena con ellos. Mi objetivo, entonces, era encontrar ese punto de resonancia.

Solo seleccioné tres canciones para investigar porque se me hizo más importante explorar, a profundidad, pocas canciones que brevemente analizar a varias. Escogí las tres canciones en este estudio por las siguientes razones: por familiaridad, impacto y relevancia. “Los mandados” de Vicente Fernández fue la única composición en el cancionero de mi papá que reconocí al instante. También es una de las preferidas de mi papá. “La jaula de oro” fue la canción que inspiró este proyecto – por ende, decidí que era esencial compartirla. Finalmente,

“Himno migrante” es una de las canciones más recientemente agregadas al cancionero (de hecho, no apareció en las primeras cuantas iteraciones). Por lo tanto, nos provee una oportunidad para evaluar el presente estado del género.

Para analizar estas canciones, utilicé las estrategias propuestas por Ulrike Präger. Estas incluyen “case study research, phenomenology, ethnography, grounded theory, and narrative models” (Präger 191). Empecé cada investigación con información biográfica sobre el artista. Luego, contextualicé a la canción del estudio en un momento histórico. Habiendo hecho esto, entré al análisis de la canción – explorando el contenido de su letra además de su sonido (genérico, instrumental, estilístico, etc.). Finalmente, concluí cada análisis con un ejemplo de performance – es decir, un momento en la que la canción se presentó en frente de una audiencia. En suma, este proceso me permitió explorar las tres canciones que seleccioné de distintos ángulos y, por ende, proporcionar un análisis comprensivo para cada una.

### **1.3 Teoría y conceptos relevantes**

No cabe duda de que el cancionero de mi papá es un recurso de suma importancia para él. Como previamente mencioné, el cancionero lo permite recordar, re-experimentar y re-analizar su propia experiencia inmigratoria. Pero, si como dice Alex Chávez, “every individual is a representative of the totality” (55), su cancionero también proporciona una oportunidad de explorar la función de sus canciones en un contexto más amplio.

Esta interacción entre el individuo y el colectivo es un punto que pretendo investigar a más profundidad a lo largo de este trabajo. ¿Qué pertenece al individuo y qué pertenece al colectivo? ¿Puede algo pertenecer a ambas categorías a la misma vez? ¿Cómo podemos integrar la historia del individuo en la narrativa del colectivo? ¿Hay instancias en las que no debemos

hacerlo? Estas preguntas son algunas de las consideraciones que guiarán los siguientes capítulos. Pero antes de entrar en este estudio, cabe compartir algunas teorías y conceptos relevantes.

### *1.3.1 Definiendo al (in)migrante*

De acuerdo con los trabajos de Martha Escobar y Michelle Castañeda, este proyecto utiliza el término (in)migrante “to disrupt assumptions about human mobility built into terms like ‘immigrant’ and ‘migrant’” (Escobar, citada en Castañeda 135). Tradicionalmente, el término “inmigrante” se ha empleado para notar una salida (de un país / una nación) mientras que el término “migrante” se ha usado para anunciar una llegada. Ambos términos aportan la perspectiva de la nación y, por ende, definen al “inmigrante” en relación a ella.

El término (in)migrante descentra esta perspectiva al reconocer que los (in)migrantes existen fuera del alcance de una sola nación. Es más, el término elimina la (supuesta) unidireccionalidad de la jornada (in)migratoria y refleja un tipo de movilidad que es “more transitory, circular, or not yet defined” (Castañeda 135).

Estas dos ideas se presentan claramente en la discografía de mi papá a través de la geografía de sus composiciones. Tabla 1 cuantifica el número de composiciones que se narran desde México (pre-cruce y/o post-cruce), la frontera (cruce) y los Estados Unidos (post-cruce). En conjunción, la tabla demuestra que la discografía de mi papá contiene una variedad de historias (in)migratorias en distintas etapas de finalización.

**Tabla 1:** Espacio de las composiciones en el cancionero de mi papá

Espacio de la composición	Pre-cruce a los Estados Unidos	Cruce	Post-cruce (Estados Unidos)	Post-cruce (Mexico)
Número de composiciones	21	23	53	7

Ojo: Varias de las composiciones en esta discografía hacen referencia a más de un espacio. Por lo tanto, han sido contadas dos, tres o cuatro veces.

Sin embargo, lo que la tabla no ilustra son los saltos de espacio que suelen ocurrir dentro de una sola canción. “Los Mandados” (una canción que analizaré a profundidad en el siguiente capítulo) ejemplifica esta tendencia ya que relata al menos 15 cruces por la frontera. El protagonista llega y se va, llega y se va, migrando e inmigrando incesantemente.

Dadas estas circunstancias, procuro utilizar el término (in)migrante para centralizar al (in)migrante móvil – un hecho que inevitablemente descentralizará la perspectiva de la nación. Al hacer esto, pretendo encapsular la transnacionalidad de la experiencia (in)migratoria y, por ende, proveer un espacio de pertenencia terminológico.

### *1.3.2 El rol de la performance*

La performance juega un rol esencial en este proyecto ya que termina de conectar al cancionero con el colectivo. Según Alex Chávez, la performance es “more than anything, a space of intimacy in which people, performance, and the space itself are unbound, surpassing the boundaries of one’s own body” (128). Diana Taylor afirma este punto al escribir que la performance tiene “un rol vital para abrir espacios para respirar y entrar en presencia como un ‘nosotros’ estratégico” (50).

En el contexto de este proyecto, la performance sirve para facilitar la transformación de “mi canción” a “nuestra canción.” Dicho de otro modo, proporciona una oportunidad para ver el cancionero de mi papá magnificado y compartido a gran escala.

La performance también nos permite analizar las relaciones entre los artistas y sus audiencias de manera previamente inaccesible. Aunque existen maneras para deducir el éxito de una canción sin una presentación visual (i.e., a través del número de streams que tiene, los premios que ha ganado, etc.) la performance nos concede ver las genuinas reacciones de los oyentes. Podemos trazar estas reacciones a través de señales visuales y auditorías. ¿Cantan? ¿Bailan? ¿Gritan? ¿Aplauden? ¿Mucho o poco? Agregando estas preguntas a la lista de preguntas que previamente compartí nos permitirá entender la manera en la que las composiciones que he elegido del cancionero de mi papá resuenan (o no resuenan) con el colectivo. De este modo, la performance (y, específicamente, el éxito de la performance) funcionará como la última prueba de resonancia que proporcionará una manera para evaluar la continua relevancia del cancionero de mi papá.

## 2. “Los mandados”

### 2.1 Que viva El Rey

Como mencioné en la introducción de esta tesis, “Los mandados” fue la única composición en el cancionero de mi papá que reconocí al instante. Podría haber varias razones para esto, pero la más obvia es está: mi familia adora a Vicente Fernández. Escuchamos sus canciones en ocasiones alegres y ocasiones tristes; cuando queremos bailar y cuando queremos llorar. Pero no somos los únicos.

La popularidad de Fernández, evidenciado por sus apodos El Charro de Huentitán, El Ídolo de México y El Rey de la Música Ranchera, es impresionante e indiscutible. Como explica Maira García, “after decades in the spotlight, Chente’s music no longer belongs just to him – it belongs to the people.”

Muy pocos artistas han sostenido una carrera tan larga y exitosa cómo Fernández. Todos sabemos que nadie es perfecto – un hecho que ha resultado en la decadencia de varios artistas y celebridades. Por lo tanto, el continuo éxito de Fernández es un logro digno de reconocimiento.

En el contexto de esta investigación, la longevidad de la marca Fernández funcionará como una herramienta para trazar la evolución del género ranchero, especialmente en torno a su representación del sujeto (in)migrante. Para lograr este objetivo, me enfocaré en la composición “Los mandados.” A lo largo de este capítulo, revisaré los hechos que precedieron la escritura de esta canción, acompañaron su lanzamiento y cimentaron su legado.

### 2.2 La Revolución mexicana y el género ranchero

Las composiciones de Vicente Fernández no existen en aislamiento. Al contrario, pertenecen a un canon artístico que se arraiga en los éxitos y fracasos de la Revolución mexicana.

La Revolución mexicana, incontestablemente, fue un momento giratorio en la historia de México. Como nos explica Jacqueline Avila en su libro *Cinesonidos*, “the political conflict, which began with an uprising against the Porfirian dictatorship, led to the most violent and aggressive conflicts experienced on national soil since Independence” (193). En términos estadísticos, la Revolución mexicana produjo “a demographic cost of 2.1 million [people]” (McCaa 396) – un número meramente alarmante. No obstante, más allá de su impacto sociopolítico, la Revolución mexicana tuvo grandes repercusiones en el mundo artístico. Dentro de la cinematografía, la Revolución inspiró el surgimiento del melodrama revolucionario – un género que se enfocó en los triunfos y fracasos de los líderes revolucionarios.

Alineándose con una de las ideologías predominantes de la Revolución, estos filmes re-presentaron al campesino-rancharo y reclamaron su lugar en la sociedad mexicana. Utilizo la conjunción “re-presentar” para enfatizar la transformación de la identidad campesina durante la época revolucionaria y posrevolucionaria. Anteriormente, el gobierno de Porfirio Díaz había maltratado a las poblaciones rurales, priorizando los intereses de las empresas estadounidenses y europeas. Según un análisis de Mark Overmyer-Velásquez, “by the end of the Porfiriato, primarily mining and railroad companies had ownership or control of 27 percent of Mexico’s land” (xxxv). Los líderes de la Revolución reconocieron y se opusieron a estos hallazgos y demandaron justicia por parte de sus comunidades. Al fin y al cabo, estos líderes lograron movilizar al pueblo mexicano y convirtieron la imagen del campesino en un símbolo de fuerza y virilidad.

Esta re-presentación del campesino-rancharo contribuyó a la formación del cronotopo rancharo. Alex Chávez define este cronotopo como “[a] potent motif [that] lends credence to an idyllic agrarian world where the national soul dwells” (46). Importantemente, cabe notar que a

pesar de su conexión con la Revolución mexicana, la popularidad del cronotopo ranchero perduró el conflicto. De hecho, inspiró el surgimiento de un nuevo género cinematográfico – la comedia ranchera.

Como explica Rafael Aviña, “the comedia ranchera is an example of an exaggerated Mexican cinema, like tequila and its fierce machos. Its universe is one of mezcal and mariachi, of the earthenware pots and papel picado, of the charro hats, the blankets, the decorated braids and the repertory of regional costumes; the songs of the mariachi, the indigenous songs, and the popular coplas, which are refined antecedents to the vulgar albur” (Aviña, citado en Avila 151). De un modo, la creación de la comedia ranchera logró legitimar el estilo de vida de los campesinos mexicanos. Sin embargo, cabe notar que al promulgar una imagen idealizada del campo, la comedia ranchera ignoró (o al menos disminuyó el impacto de) los sistemas coloniales que lo produjeron. Por ende, “when examined critically, [the] folklorized [...] overtures that are woven into this dreamlike landscape play a role, ironically enough, in silencing the history of empire building under the guise of ‘a simpler social structure where everyone knew their place’” (Chávez 47).

Cabe aclarar que la popularidad del cronotopo ranchero se extendió mucho más allá del cine. Gracias al éxito de los cuatro gallos mexicanos (Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís y Vicente Fernández), los valores de la comedia ranchera infiltraron la industria musical. Reconocidos por su charrería y voz bravía, estos hombres encarnaron la esencia de la identidad campesina – al menos la versión que solía presentarse en las pantallas y los escenarios. A través de sus canciones, expresaron su devoción hacia sus respectivos pueblos y comunicaron su orgullo de ser mexicanos. De este modo, Infante, Negrete, Solís y Fernández se ganaron el apoyo del pueblo mexicano y, por ende, contribuyeron al legado del género ranchero.

## 2.3 ¿Quién es Vicente Fernández?

### 2.3.1 *El ascenso del cuarto gallo mexicano*

Vicente Fernández nació el 17 de febrero de 1940 en Huentitán El Alto, Jalisco. Provino de una familia humilde, un hecho que lo obligó a tomar “whatever work he could, laying bricks and shining shoes, and even washing dishes” (Chung). A pesar de su condición socioeconómica, Fernández nunca abandonó su sueño de ser cantante. Derivó mucha inspiración del actor Pedro Infante y se esforzó por desarrollar su propio talento.

Cuando su familia se mudó a Guadalajara, Jalisco, Fernández tomó ventaja del ambiente artístico para experimentar con la industria musical. A los catorce años, ganó el concurso de La Calandria Musical y, poco después, empezó a cantar en fiestas y cantinas.

Después de que falleciera su mamá, Paula Gómez de Fernández, y se casara con su esposa, María del Refugio “Cuquita” Abarca Villaseñor, Fernández comenzó a trabajar con el Mariachi Amanecer de Pepe Mendoza y el Mariachi de José Luís Aguilar. Durante ese tiempo, apareció con frecuencia en el programa de radio, Amanecer Tapatío.

En 1965, Fernández siguió la sugerencia de su amigo Felipe Arriaga y se mudó a la Ciudad de México. Allí, intentó asegurar un contrato con una compañía discográfica, pero no logró obtenerlo hasta después de que falleciera el gran cantante, Javier Solís. En el verano de 1966, Fernández firmó con CBS México (hoy en día, parte de la compañía Sony Music Entertainment) y grabó sus primeras canciones. De allí en adelante, Fernández creció su carrera con rapidez y se estableció como el cuarto (y último) gallo mexicano.

### 2.3.2 *El encanto de la marca Fernández*

A lo largo de su carrera, Fernández publicó más de 100 discos. La extensión de este catálogo es meramente impresionante. No obstante, lo que verdaderamente ilustra el éxito de Fernández es su popularidad duradera.

A diferencia de Infante, Negrete y Solís (quienes fallecieron a los 42, 39 y 34 años), Fernández disfrutó una carrera larga y expansiva. Mantuvo su liderazgo en el género ranchero por más de seis décadas, un hecho que necesitó ciertas características.

La primera fue una indudable adherencia a los valores del género. Como ya he destacado, el género ranchero se distingue por su lealtad hacia la vida campesina. Dentro de un entorno musical, esta devoción se expresa explícitamente a través de la lírica e implícitamente a través del sonido. Para dar un ejemplo concreto de Fernández, “El hijo del pueblo” (una de las canciones más populares de Fernández) empieza con la letra “es mi orgullo haber nacido / en el barrio más humilde / alejado del bullicio / y la falsa sociedad” (Fernández). Esta lírica es acompañada por unos acordes de guitarra y una armonía de violín, añadiendo un sonido de romance a la voz apasionada de Fernández.

Más allá de lo auditivo, el género ranchero también ocupa una estética visual. Recordemos la descripción de Aviña, quien afirma que el género ranchero proviene de un mundo de “mezcal and mariachi, of the earthenware pots and papel picado, of the charro hats, the blankets, the decorated braids and the repertory of regional costumes” (Aviña, citado en Avila 151). Como artista, Fernández optó alinearse con esta estética, afirmando su rancherismo a través de sus vestuarios (ojo: imagen 2). Esta intencionalidad no pasó desapercibida. Al contrario, Chung afirma que “in his signature charro outfit and intricately embroidered sombrero, [Fernández was] a celebration of the genre’s countryside origins.”

**Imagen 2:** Vicente Fernández vestido de charro en los Latin GRAMMY Awards



Fuente: GRAMMY Awards

El talento de Fernández, en conjunción con su apariencia de charro, aseguró su éxito en el género ranchero. Pero lo que verdaderamente convirtió a Fernández en una estrella (digno de ser nombrado el cuarto gallo mexicano) fue la manera en la que el pueblo se vió reflejado en él. Dada su propia crianza campesina, Fernández pudo empatizar con las pruebas y tribulaciones del pueblo mexicano y consistentemente utilizó su plataforma para apoyar y consolarlos. Como explica Rachel Yvonne Cruz, “when Vicente Fernández sang, he expressed all of those emotions that we keep held inside: that silent cry, that silent scream that’s happening when you’re heartbroken, when you just cannot anymore. And when you listened to him, you were able to have that release you needed” (Cruz citada en Medina).

Esto, últimamente, formó la base de la marca Fernández. Al llorar, reír, celebrar y gritar con sus audiencias, Fernández se estableció como un compañero del pueblo, capaz de expresar sus sentimientos en los escenarios más importantes del mundo.

Para los mexicanos que decidieron (in)migrar a los Estados Unidos, el impacto de Fernández fue aún más fuerte. Su voz los transportaba a su “México lindo y querido” y los aseguraba que, a pesar de los obstáculos en su camino, lograrían salir adelante.

Cabe notar que para algunos (in)migrantes, el éxito de Fernández sirvió para recalcar sus propios logros. Gustavo Arellano nota este dato en su dedicatoria a Fernández al decir: “Chente’s triumphs became the triumphs of [my dad] and his generation as they found their own success. The singer went from performing at old movie palaces in downtown Los Angeles to arenas and stadiums across Southern California and beyond. My dad and his brothers went from sharing beds to buying their own suburban homes.” De este modo, Fernández se pintó como un ejemplo para seguir para los (in)migrantes de su época. Su éxito como cantante era una prueba de que, con pura determinación y resiliencia, uno podría lograr hasta los sueños más improbables, alineándose de nuevo con el idealismo del género ranchero.

#### **2.4 Análisis de “Los mandados”**

Fernández, siempre atento a su público, reconoció que sus audiencias se extendieron mucho más allá de México. De hecho, algunas fuentes argumentan que Fernández fue más exitoso en los Estados Unidos que en México. Según un análisis publicado por Billboard en 2022, “[Fernández’s] career totals in the U.S., according to MRC Data (which began in 1991), stand at 23.4 billion in cumulative radio audience for all his songs; 5.5 billion on-demand streams; and 9.2 million albums sold.”

Dada estas estadísticas, no debe sorprendernos aprender que Fernández escribió una canción dedicada a sus audiencias en los Estados Unidos – primariamente compuestas por (in)migrantes de México. Esta canción, titulada “Los mandados” fue la primera y única canción en la que Fernández explícitamente le rindió homenaje a la comunidad (in)migratoria. No

obstante, casi cincuenta años después de su lanzamiento, “Los mandados” sigue siendo una de las canciones más populares de Fernández y, por ende, se ha convertido en un especie de himno para los (in)migrantes mexicanos.

#### 2.4.1 La letra de “Los mandados” (Fernández)

Crucé el Río Grande nadando	Por Mexicali yo entré
Sin importarme dos riales	Y San Luis Colorado
Me echo la migra pa’ fuera	Todas las líneas crucé
Y fui a caer a Nogales	De contrabando y mojado
Entre por otra frontera	Pero jamás me rajé
Y que me avientan pa’ Juárez /	Iba y venía al otro lado /
De ahí me fui a Tamaulipas	Conozco todas las líneas
Y me colé por Laredo	Caminos, ríos y canales
Me disfracé de gabacho	Desde Tijuana a Reynosa
Y me pinté el pelo güero	De Matamoros a Juárez
Y como no hablaba inglés	De Piedras Negras al Paso
Que me retachan de nuevo /	Y de Agua Prieta a Nogales /
La migra a mí me agarró	La migra a mí me agarró
Trescientas veces digamos	Trescientas veces digamos
Pero jamás me domó	Pero jamás me domó
A mí me hizo los mandados	A mí me hizo los mandados
Los golpes que a mí me dio	Los golpes que a mí me dio
Se los cobré a sus paisanos /	Se los cobré a sus paisanos

#### 2.4.2 *El legado del rancho*

A pesar de su tema inusual, el estilo de “Los mandados” se alinea casi perfectamente con el resto del repertorio de Fernández. Fiel a su marca, “Los mandados” utiliza instrumentos típicos al género ranchero – nombradamente, la trompeta, el violín, la guitarra y, en un toque más moderno, el acordeón. La canción también hace referencia al cronotopo ranchero de manera más sutil. Desde su inicio, el ritmo de “Los mandados” imita el sonido de un caballo al galope, ligando la canción con el campo idealizado.

Más allá de lo auditivo, la letra de “Los mandados” también se aproxima al género ranchero a través de sus valores. Una de las marcas principales del género es su enfoque en la fuerza y la resiliencia. En general, las canciones de Fernández tendieron a alinearse con este ethos trabajador, un hecho que Gustavo Arellano recalca en su dedicatoria al cantante. Él explica que “[Fernández’s] tunes documented the pain and pride he and his fans experienced through life. There were never any excuses offered for hardships – just pride in being able to beat them down.” Este aire de resolución aparece claro en “Los mandados.” A diferencia de otras composiciones en el cancionero de mi papá, “Los mandados” no se enfoca en las dificultades e injusticias de la jornada (in)migratoria. Al contrario, se enfoca en la capacidad del (in)migrante de vencer los obstáculos en su camino. Este énfasis en la fortaleza aparece claro en el estribillo de “Los mandados” que dice: “la migra a mí me agarró / trescientas veces digamos / pero jamás me domó / a mí me hizo los mandados / los golpes que a mí me dio / se los cobré a sus paisanos” (Fernández).

Al fin y al cabo, “Los mandados” utilizó el legado del rancho para acercar al (in)migrante mexicano a su tierra natal y recordarlo que los mismos valores que produjeron su éxito en el rancho podrían asegurar su éxito (in)migratorio. No obstante, cabe recordar que “Los mandados”

se publicó en 1974. Por ende, algunas de las especificidades de la canción quizás no reflejan la realidad (in)migratoria hoy en día – un hecho que la siguiente sección explorará a más profundidad.

### 2.4.3 La geografía de la (in)migración

A lo largo de “Los mandados,” Fernández lista posiblemente cada manera en la que un (in)migrante mexicano podría haber cruzado la frontera mexicana-estadounidense en su época. Específicamente, nombra varios puntos de cruce incluyendo al Río Grande, Nogales, Ciudad Juárez, Tamaulipas, Laredo, Mexicali, San Luis Colorado, Tijuana, Reynosa, Matamoros, Piedras Negras, El Paso y Agua Prieta (ojo: imagen 3).

**Imagen 3:** Ciudades y comunidades en la frontera



Fuente: Texas Department of State Health Services

Como demuestra la imagen 3, estas ciudades enumeradas se extienden desde el Océano Pacífico hasta el Golfo de México. Por ende, la geografía de “Los mandados” sirve para recalcar las innumerables maneras en las que un (in)migrante podría cruzar la frontera. Sin embargo, no cabe duda de que la frontera que se presenta en “Los mandados” ya no es la frontera que los (in)migrantes mexicanos se enfrentan hoy en día. Desde la publicación de “Los mandados” en 1974, una serie de políticas estadounidenses han alterado la geografía de la frontera y eliminado la mayoría de los puntos de cruce que comparte Fernández.

En la década de los 90, el gobierno estadounidense, en colaboración con los gobiernos estatales, introdujo nuevas leyes y políticas que alteraron la geopolítica de la frontera. Notablemente, Operation Hold the Line (El Paso, TX, 1993), Operation Gatekeeper (San Diego, CA, 1994), Operation Safeguard (centro de AZ, 1995) y Operation Río Grande (sur de TX, 1997) militarizaron a las ciudades fronterizas y mandaron ejércitos estatales para “protegerlas.” A nivel nacional, “these disciplinary policy measures were coupled with intensified border enforcement guided by the twin strategies of territorial denial and prevention through deterrence [PTD], which [utilized] hazardous desert terrain to genocidally manage migrant bodies” (Chávez 134).

Aunque el objetivo de estas políticas era reducir el número de cruces por (in)migrantes indocumentados a los Estados Unidos, “policies of deterrence have only forced migrants to find new and more dangerous locations to cross the border” (Overmyer-Velásquez xli). Por ende, “rather than deterring, the strategies and policies associated with PTD have helped shape border crossing into a well-organized, dangerous, and violent social process” (De León 480).

Estos hechos a la vez afirman y contradicen el mensaje de “Los mandados.” Por un lado, aparece claro que la frase “pero jamás me domó” sigue siendo aplicable y relevante. Los

(in)migrantes que cruzan la frontera no se han domado ha causa de las políticas anteriormente mencionadas. Contra todo pronóstico, han perseverado – indudablemente sorprendiendo a las autoridades estadounidenses.

No obstante, es necesario reiterar que el acto de cruzar la frontera ya no es igual a la manera en la que lo describe Fernández. Hoy en día un (in)migrante no puede cruzar el Río Grande “sin importar[le] dos riales” (Fernández). Tiene que prepararse bien para su jornada, adquiriendo “a codified set of darkly colored (sometimes camouflage) clothing, cheaply made sneakers and hiking boots, consumables, and other accessories” (De León 482). Estos actos preparativos aparecen en otras composiciones en el cancionero de mi papá – por ejemplo, en la canción “Mojado.” Escrita por Ricardo Arjona, “Mojado” empieza con una melodía melancólica acompañada por la letra: “empacó un par de camisas, un sombrero / su vocación de aventurero, seis consejos, siete fotos, mil recuerdos / empacó sus ganas de quedarse / su condición de transformarse en el hombre que soñó y no ha logrado / dijo adiós con una mueca disfrazada de sonrisa / y le suplicó a Dios crucificado en la repisa el resguardo de los suyos / y perforó la frontera como pudo” (Arjona). Al describir el proceso de empacar con intencionalidad en conjunción con la necesidad de cruzar la frontera de cualquier modo posible, “Mojado” provee una descripción más temporalmente realista. No obstante, el hecho de que “Los mandados” sea un producto de su tiempo no le roba, de ningún modo, su impacto.

#### *2.4.4 Situando a “Los mandados” en el presente*

Quizás en el pasado, “Los mandados” funcionó como un recurso que guardaba el conocimiento (geográfico) de los miles de (in)migrantes que cruzaron la frontera anualmente. Sin embargo, hoy en día, ese conocimiento ha sido archivado y reemplazado por nuevas tácticas de cruce. El continuo legado de “Los mandados,” entonces, no se arraiga en el contenido de su

letra, sino en la manera en la que preserva el espíritu libertador del rancho. Es decir, su presente importancia proviene de su capacidad de conectar la lucha de los (in)migrantes mexicanos con las luchas revolucionarias que libraron al campo mexicano a principios del siglo XX.

Recordemos que uno de los logros de la Revolución mexicana era la manera en la que re-presentó al campesino-rancharo, posicionándolo como un sujeto fuerte y dignificado. A través de “Los mandados,” Fernández logra hacer lo mismo, reclamando la agencia del (in)migrante en el momento del cruce. La gramática de la canción demuestra esta idea ya que, al escoger verbos que centralizan al (in)migrante (por ejemplo, crucé, fui, entré, me hizo etc.), Fernández re-posiciona al (in)migrante como el protagonista de su propia historia.

Hoy en día esta reclamación de agencia sigue siendo importante. Es más, el espíritu de lucha y resiliencia que Fernández promueve en “Los mandados” es aún más necesario para vencer los nuevos peligros del cruce. No obstante, esta presentación del (in)migrante fuerte y determinado no es conveniente para los Estados Unidos. En la siguiente sección explicaré las razones por qué.

## **2.5 Análisis del “Corrido de Hillary Clinton”**

A pesar de su propia ciudadanía mexicana, Vicente Fernández participó abiertamente en la política estadounidense. En 2000, Fernández cantó en la Convención Nacional Republicana (en inglés: Republican National Convention) para apoyar al entonces candidato presidencial, George W. Bush. Más recientemente, en 2016, Fernández endosó a la candidata Hillary Clinton y le dedicó una canción titulada “El corrido de Hillary Clinton.” Esta canción recicla la melodía de “Los mandados” pero le cambia la letra, creando una obra híbrida que hace referencia al pasado pero se sitúa en el presente.

### 2.5.1 La letra del “Corrido de Hillary Clinton” (Fernández)

“Queridos hermanos	Que alguien le hiciera una ofensa
Su voz es su voto	Hillary estamos contigo
Juntos se puede” /	Con nuestro voto tu cuentas
Yo soy Latino hasta el hueso	Tu vas a ser nuestra voz
Muy orgulloso por eso	Estando en la presidencia /
Y te recuerdo mi hermano	“Señora Clinton
Tenemos que ir de la mano	Estoy aquí para pedirle
Hasta que Hillary Clinton	Que cuando llegue a la presidencia
Tenga el triunfo asegurado /	No se olvide de todos mis hermanos
Somos familia importante	mexicanos
Que siempre va pa’ delante	Y latinoamericanos
Mi libertad mis derechos	Un abrazo
Con Hillary si hay respecto	Y ya la iré a saludar
Con ella de presidente	Cuando esté en la presidencia
Siempre tendremos un puente /	Dios la bendiga”
A mi pueblo le dolió	

### 2.5.2 De la ranchera al corrido

Lo primero que cabe notar de esta canción es su título. Al nombrar la canción “El corrido de Hillary Clinton,” Fernández se separa del género ranchero y se alinea con el género del corrido.

Tradicionalmente, el corrido se ha identificado por su estructura musical. Según Celestino Fernández, el corrido sigue un patrón caracterizado por una introducción, narrativa y conclusión.

Específicamente, él explica que “generally, the first stanza provides a setting by giving a specific date, place, or person; the middle is the longest section and relates the story details; finally the listener is frequently alerted that the story is coming to an end in either a penultimate or final stanza with the despedida” (6). En términos de contenido, el corrido tiende a presentarse en el formato ABCB o ABCBDB.

El “Corrido de Hillary Clinton” vagamente cumple con la primera designación ya que contiene una introducción, narrativa y breve conclusión. Pero seguramente no satisface la segunda al no cumplir con el formato ABCB o ABCBDB. Al fin y al cabo, parece claro que el “Corrido de Hillary Clinton” es a fondo una canción ranchera. Utiliza los mismos instrumentos que “Los mandados” y hasta incluye el ritmo del caballo a galope que anteriormente mencioné.

¿Por qué, entonces, decidió Fernández titular su canción “El corrido de Hillary Clinton?” Aunque no hay manera para confirmar este hecho, yo argumento que, al alinearse con el género del corrido, Fernández pretendió evocar la verdadera esencia del género. Según Celestino Fernández, “corridos are a way of documenting the experiences of people who often have no other voice” (1). Siempre son escritos desde la perspectiva del pueblo y utilizan lenguaje vernáculo para asegurar su entendimiento. De esta manera, el corrido sirve para recalcar la lealtad de Fernández hacia su pueblo. Dicho de otro modo, al nombrar su canción “El corrido de Hillary Clinton,” Fernández reitera su rol como representante del pueblo y, por ende, provee una oportunidad para insertar al pueblo mexicano en los discursos políticos estadounidenses.

### *2.5.3 El (in)migrante colaborativo*

A pesar de que “El corrido de Hillary Clinton” utiliza la misma melodía de “Los mandados,” seguramente no comparte el mismo mensaje. Recordemos que “Los mandados” se destaca de otras composiciones en el cancionero de mi papá por la manera en la que re-presenta

al (in)migrante mexicano como un individuo fuerte, resiliente y capaz. El “Corrido de Hillary Clinton” completamente transforma esa imagen del (in)migrante y lo convierte en una muestra de sumisión y cooperación.

Una de las estrofas que mejor demuestra este hecho es la última estrofa de la canción que dice: “Hillary estamos contigo / con nuestro voto tu cuentas / tu vas a ser nuestra voz / estando en la presidencia” (Fernández). El (in)migrante de “Los mandados” no necesitaba que alguien sea su voz – él luchaba por sí mismo, frecuentemente en contra de las autoridades estadounidenses. ¿Qué, entonces, produjo este cambio identitario?

No cabe duda de que el “Corrido de Hillary Clinton” desafía con los valores del género al que Fernández pertenece. Pero, ¿necesariamente significa que se volteo de bando? No creo. La fortaleza y valentía que usualmente se atribuye a la marca Fernández sigue presente en el “Corrido de Hillary Clinton,” solo que de manera más sutil. Al utilizar la melodía de “Los mandados” (y no cualquier otra canción de su vasto catálogo) Fernández hace referencia a esa composición y todo lo que pretende cumplir. Lo único que Fernández cambia es la letra de la canción, reemplazando una descripción geográfica con un discurso de colaboración política. Este cambio de letra refleja un cambio de táctica por parte de la comunidad (in)migratoria.

Cuarenta años después de su lanzamiento, la geografía de la frontera que “Los mandados” comparte ya no es tan relevante. Lo que sí es relevante, y meramente necesario, es apoyo gubernamental. Según Fernández, los (in)migrantes son capaces de salir adelante por su propia cuenta. Pero tendrían muchos menos obstáculos por vencer si el gobierno estadounidense les echara la mano.

Al fin y al cabo, creo que este es el verdadero mensaje del “Corrido de Hillary Clinton.” Más allá de endosar a la candidata, el “Corrido de Hillary Clinton” sirve para promulgar un

mensaje de que los (in)migrantes, fuertes por sí mismos, pueden ser “stronger together” con el gobierno estadounidense (ojo: imagen 4). Este discurso no pretende disminuir la autonomía del (in)migrante, sino aliviar algunos de los obstáculos que más dificultan su integración en los Estados Unidos.

**Imagen 4:** Vicente Fernández y Hillary Clinton en el Craig Ranch Regional Amphitheater después del último debate presidencial



Fuente: Andrew Harnik para Billboard

Antes de concluir esta sección, cabe notar la audiencia del “Corrido de Hillary Clinton.” Los mexicanos en México no pueden votar para los candidatos estadounidenses, ni los (in)migrantes no-naturalizados tampoco. Por ende, la audiencia del “Corrido de Hillary Clinton” es una muy específica: los mexicanos-americanos.

Esta audiencia incluye a los (in)migrantes naturalizados pero también, quizás más frecuentemente, incluye a los hijos de los (in)migrantes que nacieron en los Estados Unidos. Esta

segunda generación de (in)migrantes no necesariamente comparte la misma cosmovisión que Fernández. De hecho, Maira García nota que “[Fernández’s] brand of machismo has frayed – at least for a younger generation less interested in a narrow view of what it means to be a man.” ¿Cómo, entonces, lograría Fernández convencerlos para votar por Hillary Clinton?

Recordemos, de nuevo, la longevidad de la marca Fernández. Al ser parte de la industria musical mexicana por tantas décadas, Fernández se convirtió en un símbolo de mexicanidad. Aunque esta iteración de mexicanidad haya pasado de moda, la nostalgia que transmite es eterna. Esta es la manera en la que Fernández logró vencer la decadencia de algunos de sus valores. Encarnó el espíritu de los padres, abuelos y bisabuelos que lucharon por el bienestar de sus seres queridos y, por ende, empujó por un esfuerzo similar. En los ojos de Fernández, votar por Hillary Clinton no era un acto egoísta. Al contrario actuaba por las miles de personas que no podían votar por ella, elevando sus necesidades a nivel presidencial.

## 2.6 “Y su palabra es la ley”

Vicente Fernández falleció el 12 de diciembre de 2021. No obstante, su legado perdura. En un álbum titulado *Y su palabra es la ley*, Los Tigres del Norte (quienes serán el enfoque del siguiente capítulo) rindieron homenaje a Fernández, grabando 14 de sus canciones más amadas y un corrido dedicado a él. “Un consentido de Dios” relata la trayectoria de Fernández y recalca su éxito como artista. Según Luis Hernández, “to sing this tribute to Don Vicente brings us so much joy and so much honor. He has always been an example to this institution.”

No cabe duda de que Fernández – un ícono en la música mexicana – seguirá influyendo a las próximas generaciones de artistas mexicanos. Por ende, la re-presentación del (in)migrante mexicano no terminará con “Los mandados” ni con el “Corrido de Hillary Clinton.” Estas canciones son solo el principio. Aún queda mucho más para explorar

### 3. “La jaula de oro”

#### 3.1 Lo móvil y lo inmóvil

En el capítulo anterior, utilicé a Vicente Fernández y su canción “Los mandados” para destacar la manera en la que la música puede (y suele) captar la evolución de un género. Específicamente, investigué la forma en la que “Los mandados” aportó el tema de la (in)migración en 1976 y subrayé sus conexiones con las ideologías políticas de su pasado (arraigado en los fracasos de la Revolución mexicana) y su futuro (representado por la campaña presidencial de Hillary Clinton). Al fin y al cabo, este estudio sirvió para establecer a la música como un producto que viaja a través del tiempo. Este siguiente capítulo agregará otra dimensión a este hallazgo al postular que la música también es capaz de viajar a través del espacio.

Para desarrollar este argumento, pretendo distinguir entre lo móvil y lo inmóvil. Al nivel más simple, lo móvil se define por su capacidad de andar en movimiento. Necesariamente, esto significa que lo inmóvil se caracteriza por su incapacidad de andar en movimiento. Importantemente, cabe aclarar que la mayor diferencia entre lo móvil y lo inmóvil es la presencia o falta de agencia del sujeto en cuestión. Es decir, ¿puede, el sujeto, decidir cuándo y a dónde se mueve? Si sí, es un sujeto móvil; si no, es un sujeto inmovil.

Habiendo distinguido entre estos dos términos, podemos preguntarnos: ¿en cuál designación cabe la música? Según Ulrike Präger, la música es “a highly portable and immaterial culture” que se manifiesta como “a mobile and malleable art” (182). Esta descripción hace referencia a la movilidad y propone que se radica en la intangibilidad de la música. No obstante, el argumento de Präger es incompleto. Ignora el tema de la agencia, quizás porque la música (al ser un producto) no es capaz de tomar sus propias decisiones.

Esto no significa que la música es necesariamente inmóvil, solo que su movilidad depende de otros. Dicho de otro modo, la música sólo puede categorizarse como un producto móvil si alguien más le proporciona la agencia que le hace falta. Dentro de un contexto (in)migratorio, esta agencia proviene de dos fuentes: de los músicos que crean las canciones y de los (in)migrantes que las recuerdan.

Para mejor entender este punto, nos conviene regresar a la historia de mi papá y su guitarra. Recordemos que la guitarra es un instrumento tangible que ocupa su propio espacio y adquiere su propio peso. La guitarra, en sí misma, no es capaz de lidiar con estas consideraciones logísticas. Al fin y al cabo, es un objeto inanimado que depende de su dueño (es decir, mi papá) para moverse. En este caso, mi papá tomó la decisión de trasladar la guitarra de México a los Estados Unidos. Pero pudo no haberlo hecho. Si no fuera por el valor sentimental de la guitarra, es probable que mi papá la hubiera dejado en Durango, optando, en vez, por cargar objetos más prácticos (i.e., más agua, comida, ropa, zapatos, etc.).

Utilizo este ejemplo para enfatizar el costo de lo tangible. Dentro de un contexto (in)migratorio, lo tangible suele crear obstáculos ya que los (in)migrantes sólo pueden cargar una cierta cantidad de cosas. Cada onza y centímetro cuadrado cuenta. Por eso es tan crucial la observación de Präger. Al ser un producto intangible, la música no tiene que incluirse en el cálculo económico de la (in)migración. Puede moverse con facilidad en la memoria de un (in)migrante – un hecho que la permite acceder un viaje con un individuo que le comparte su agencia.

¿Qué significa esto en términos más concretos? Esencialmente, significa que la música que los (in)migrantes traen de México a los Estados Unidos es música móvil porque los (in)migrantes conscientemente decidieron mudarla de un espacio a otro. Cabe recalcar que nunca

ocurriría un instante en el que un (in)migrante inconscientemente mudaría música de México a los Estados Unidos. En ese caso, el (in)migrante simplemente no recordaría la obra musical, manteniéndola inmóvil en su sitio de olvido.

Este análisis asume que los (in)migrantes tienen la agencia requerida para convertir la música en un producto móvil. Pero, lamentablemente, esto no siempre es el caso. Este capítulo se organiza alrededor de dos instancias en las que los (in)migrantes suelen perder toda o parte de su agencia: en momentos de indocumentación y/o encarcelamiento. En ambos casos, los (in)migrantes pierden el derecho de decidir cuándo y a dónde se mueven, un hecho que los convierte en sujetos inmóviles.

Según las observaciones de Präger, “musicking seems to be immobile in contexts where people are prohibited or unable to move based on refugee status / asylum-seeking processes, incarceration, etc.” (183). Esta postulación equivale la (in)movilidad de un individuo con la (in)movilidad de su música, aclarando que un (in)migrante inmóvil no es capaz de crear una música móvil. Aunque esto sí es cierto, cabe recordar que la ecuación de Präger no existe en aislamiento total. Como previamente mencioné, los (in)migrantes no son los únicos individuos con la capacidad de proporcionar agencia a la música – los músicos también aportan este poder.

“Professional music-making [...] generally requires a high level of mobility” afirma Präger (183). Esta movilidad tiende a negociarse “in the context of privilege, education, talent, resources, origin, and race” (Präger 181). El privilegio, en sí mismo, no es necesariamente malevolente. Sólo se vuelve problemático cuando se utiliza para subyugar a individuos menos privilegiados – un fenómeno desafortunadamente común en nuestras sociedades contemporáneas.

No obstante, las secciones que siguen proveerán un ejemplo de lo contrario. Los Tigres del Norte es un grupo extremadamente exitoso que utiliza su plataforma para edificar a la comunidad (in)migratoria. A través de sus canciones, “Los Tigres give strength to people who feel marginalized and under attack in these days of widespread anti-immigrant sentiment” (Varela). Indudablemente, parte de esta fortaleza se radica en la lírica de sus composiciones ya que canciones como “Somos más americanos,” “Vivan los mojados” y “Mis dos patrias” (todas incluidas en el cancionero de mi papá) explícitamente comunican sentimientos de orgullo y honor. Sin embargo, lo que verdaderamente asegura el impacto de este mensaje inspirador es la manera en la que Los Tigres del Norte lo diseminan. A diferencia de otros grupos musicales, Los Tigres del Norte han hecho un esfuerzo continuo por expandir el alcance de su repertorio musical. Han traído su música a los espacios más remotos de nuestra sociedad, utilizando el privilegio de su movilidad para llegar a las poblaciones más inmóviles. El mayor ejemplo de esta tendencia se encuentra en el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom. Más tarde en este capítulo exploraré este concierto a profundidad, pero por ahorita quisiera recalcar su importancia dado el contexto que ya he compartido.

Las poblaciones que los Tigres del Norte pretenden honrar en sus canciones suelen ser poblaciones desfavorecidas. Por varias razones, han sido despojadas de su autonomía, un hecho que las ha atrapado en el espacio que habitan. En estas condiciones tan restrictivas, la música puede ser un recurso de suma utilidad. Al fin y al cabo, el mero acto de compartir una experiencia musical “can attribute agency to individuals and collectives and enable social participation and inclusion” (Präger 179).

El resto de este capítulo explorará las varias maneras en las que la música sirve para consolar, apoyar, acompañar y levantar a la comunidad (in)migratoria en instancias de

inmovilidad. A través de este proceso investigatorio, pretendo argüir que lo móvil (sea un producto, como una canción, o individuos, como los Tigres del Norte) tiene una responsabilidad de llegar a lo inmóvil y, a la vez, luchar por el regreso de su agencia.

Al fin y al cabo, nosotros no tenemos la autoridad para emancipar a los (in)migrantes de los sistemas legales y jurídicos que los inmovilizan. Desafortunadamente, ese poder se reserva para los oficiales dejados a cargo de nuestras instituciones. No obstante, todos podemos seguir el ejemplo de Los Tigres del Norte y proclamarle al mundo que “esta comunidad no es olvidada” (Los Tigres del Norte).

### **3.2 ¿Quiénes son Los Tigres del Norte?**

Antes de analizar las obras de Los Tigres del Norte, cabe compartir algunos datos biográficos sobre el grupo y su trayectoria artística. Esta información proveerá el contexto necesario para entender los objetivos de Los Tigres del Norte y cimentar su lealtad hacia la comunidad (in)migratoria dentro y fuera de las obras incluidas en este estudio.

#### *3.2.1 La historia de Los Tigres del Norte*

Los Tigres del Norte es un grupo musical conformado por cuatro hermanos (Jorge Hernández, Hernán Hernández, Eduardo Hernández y Luis Hernández) y su primo, Óscar Lara. Originalmente del pueblo Rosa Morada en Mocorito, Sinaloa, Los Tigres del Norte desarrollaron su talento musical en un ambiente campesino. “The Hernández boys had no sheet music, no songbooks, no albums or tapes to guide their instruction in [the] rustic folk genre,” nota Agustín Gurza. “In fact, they didn’t even have access to a radio in their rancho.”

Esta falta de recursos no detuvo a Los Tigres del Norte. Al contrario, los empujó a utilizar “the age-old process of aural learning” (Slobin 33) para expandir su repertorio, introduciéndolos al género del corrido. “[We] knew them all, start to finish, and [we] knew them

by heart,” recuerda Jorge Hernández. “We would just sing them that way and we didn’t know if we were right or wrong, because we had no record or documentation to say ‘this is the original.’”

Al principio, Los Tigres del Norte solo se presentaron en fiestas locales. Pero cuando el papá de los hermanos sufrió un trágico accidente, decidieron utilizar su talento para cubrir sus costos médicos. Iniciaron su carrera musical en la cercana ciudad de Los Mochis, Sinaloa. Poco tiempo después, se trasladaron a la frontera, estableciéndose en Mexicali, Baja California.

Estando allí, el grupo recibió una oferta para conocer a un promotor en San José. Aceptaron.

Al llegar a los Estados Unidos, Los Tigres del Norte se encontraron con Arthur Walker – “an aspiring music impresario” (Los Tigres del Norte). Walker les compró nuevos instrumentos, los inscribió en clases de música y, finalmente, les permitió grabar su primer disco: *Juana la traicionera*. Este disco no fue exitoso. Tampoco fueron los cuatro discos que lo prosiguieron. No obstante, Los Tigres del Norte no se dieron por vencidos. Cantaron para la comunidad (in)migratoria en “encampments and cantinas,” creando un “tour schedule [that] followed the harvest season: grapes in California, then apples in Washington, potatoes in Idaho, asparagus in Michigan, citrus in Florida” (Rohter).

En 1973, Los Tigres del Norte grabaron su quinto álbum: *Contrabando y traición*. Este disco fue el que finalmente los llevó a la fama. De allí en adelante, la popularidad del grupo creció exponencialmente, un hecho que les proporcionó una oportunidad de actuar en filmes con algunos de los actores más importantes de la época.

### 3.2.2 *Midiendo el éxito de Los Ídolos del Pueblo*

Hoy en día, Los Tigres del Norte han vendido “over 40 million albums, while notching 24 #1 albums, over 50 #1 singles, and 66 tracks on Billboard’s Hot Latin Songs chart – more than any other artist or group” (California Museum). Estos datos demuestran que Los Tigres del

Norte han sido extremadamente prolíficos y exitosos en su carrera – una combinación ganadora en la industria musical. No obstante, los números no lo cuentan todo. Para verdaderamente apreciar el legado de Los Tigres del Norte, cabe recalcar el origen de su éxito y, a la vez, discernir lo que verdaderamente los separa de otros grupos norteños.

Similar a lo que vimos con Vicente Fernández, Los Tigres del Norte se benefician de su profunda conexión con las audiencias que pretenden satisfacer. “The problems our audience has, we once had,” explicó Jorge Hernández en una entrevista. “I think they can sense that in us when we are onstage” (Hernández citado en Rohter).

Crucialmente, el comentario de Hernández afirma que Los Tigres del Norte no sólo simpatizan con sus audiencias, sino que realmente empatizan con sus luchas. Como miles de otros (in)migrantes, Los Tigres del Norte creyeron en las promesas del sueño dorado. Cruzaron la frontera “in the hope of providing help in the support of their family” (Los Tigres del Norte), calculando que los Estados Unidos les ofrecería mejores oportunidades que las que existían en México. Estando en los Estados Unidos, los Tigres del Norte experimentaron una multitud de obstáculos legales y laborales – “problemas” (como dice Hernández) bastante comunes para la comunidad (in)migratoria.

No obstante, en vez de “perdonar y olvidar,” Los Tigres del Norte decidieron escribir canciones “[that] directly address[ed] the challenges immigrants face in getting to the United States” (Rohter). Estas canciones aportaron el sonido de la norteña, pero se arraigaron en las tradiciones del corrido. Es decir, se alinearon con una definición contemporánea del corrido que “applies the term corrido to songs that discuss well-known events, experiences, and individuals without regard to verse, form, and other structural features” (Fernández y Officer 472). Esta definición se enfoca en el contenido de las canciones sin prestarle mucha atención a la manera en

la que se presentan. Al fin y al cabo, la única regla innegociable requiere que un corrido sea “of, by, and for the people” (Simmons citado en Fernández y Officer 473) – un requisito que Los Tigres del Norte cumplieron con facilidad.

Indiscutiblemente, las canciones de Los Tigres del Norte son “of the people” en el sentido de que preservan las historias verídicas (o, al menos, semi-verídicas) de la comunidad (in)migratoria. Estas historias incluyen las perspectivas de varios miembros de la comunidad (in)migratoria: sean individuos felices o infelices, documentados o indocumentados, solteros o casados, mexicanos o centroamericanos. Esta granularidad identitaria aparece claramente reflejada en el cancionero de mi papá. Dentro de su lista de canciones, aparecen 12 de Los Tigres del Norte – casi cuatro veces más que el número de canciones provenientes de los grupos secundariamente representados (Calibre 50 y Los Huracanes del Norte). Impresionantemente, cada una de estas canciones aporta un diferente tema (por ejemplo, la soledad de la indocumentación, la responsabilidad familiar, el dolor de la nostalgia, el servicio militar, el programa bracero, las injusticias laborales, las crisis políticas en centroamérica, el tratado de Guadalupe Hidalgo, etc.), un hecho que agrega detalle y dimensión a la narrativa (in)migratoria. Significativamente, esta diversidad de perspectivas afirma que las canciones de Los Tigres del Norte no solo son “of the person” sino suficientemente representativas para incluir a diferentes tipos de personas dentro de una sola comunidad.

Las canciones de Los Tigres del Norte también pueden categorizarse como siendo “by the people” por el simple hecho de que los miembros del grupo pertenecen a la comunidad que pretenden representar. Como ya he discutido, los hermanos Hernández (igual a su primo) experimentaron las complejidades del proceso (in)migratorio desde una joven edad, proveyéndoles el conocimiento necesario para escribir canciones sobre esa experiencia.

Finalmente, las canciones de Los Tigres del Norte son “for the people” en el sentido de que intentan elevar la voz del pueblo a través de su diseminación. El periodista Ben Ratliff bien describe el carácter de esta meta al escribir que las canciones del grupo “don’t glorify the band, they glorify the audience.” Este último punto es el que más explica el éxito de Los Tigres del Norte. Sus audiencias los admiran por la manera en la que se sienten incluidos, respetados y fielmente representados en sus composiciones. Como varios individuos han testificado, todos pueden identificarse con las canciones de Los Tigres del Norte y utilizarlas como “nuestro aliento de vivir” (Donahue).

Las canciones que siguen proveen excelentes ejemplos de las maneras en las que estas características suelen manifestarse. Aunque la adopción de estos parámetros indudablemente contribuyeron al éxito de Los Tigres del Norte, ese éxito nunca era el objetivo principal. Ante nada, la carrera de Los Tigres del Norte prioriza las necesidades de la comunidad (in)migratoria y crea nuevas avenidas para asegurar y promulgar su bienestar. Este es el verdadero propósito del grupo y, a largo plazo, será la base de su legado artístico.

### **3.3 Análisis de “La jaula de oro”**

Como previamente mencioné, Los Tigres del Norte son reconocidos por su vasto repertorio de canciones (in)migratorias. Mi papá me recomendó 11 – de las cuales escogí una. “La jaula de oro” no es necesariamente la “mejor” de estas canciones pero, según Larry Rohter, “[it is] perhaps the best-known.”

Cabe mencionar que “La jaula de oro” también es la canción que inspiró este proyecto. Recordemos que la primera conversación que tuve con mi papá se centró alrededor de la película del mismo nombre, dirigida por Diego Quemada-Diez. Aunque *La jaula de oro* (la película) nunca hace explícita referencia a “La jaula de oro” (la canción), las dos obras incontestablemente

comparten un hilo temático. Igual al protagonista de la canción, Juan (uno de los personajes primarios en la película) ejemplifica la “experiencia laboral desoladora que exacerba la alienación del sujeto migrante indocumentado en los Estados Unidos y el sentimiento de estar aprisionado en una jaula de oro” (Barahona 125).

Esta sección se enfocará en la manera en la que “La jaula de oro” capta esta esencia angustiada y desafía con las promesas del infame sueño dorado. De acuerdo con nuestra previa conversación sobre la movilidad y la inmovilidad, este análisis ejemplificará un tipo de inmovilidad que se arraiga en la indocumentación y reiterará la necesidad de aliviar la soledad que acompaña este estado tan restrictivo.

### 3.3.1 La letra de “La jaula de oro” (*Los Tigres del Norte*)

Aquí estoy establecido	Si estoy como prisionero
En los Estados Unidos	Dentro de esta gran nación
Diez años pasaron ya	Cuando me acuerdo hasta lloro
En que cruce de mojado	Aunque la jaula sea de oro
Papeles no he arreglado	No deja de ser prisión /
Sigo siendo un ilegal /	“Escúchame hijo
Tengo mi esposa y mis hijos	¿Te gustaría que regresáramos a vivir a
Que me los traje muy chicos	México?
Y se han olvidado ya	¿Watcha talkin’ about dad?
De mi México querido	I don’t wanna go back to Mexico
Del que yo nunca me olvido	¡No way dad!” /
Y no puedo regresar /	Mis hijos no hablan conmigo
De qué me sirve el dinero	Otro idioma han aprendido

Y olvidado el español	Pues tengo miedo que me hallen
Piensan como americanos	Y me puedan deportar /
Niegan que son mexicanos	De qué me sirve el dinero
Aunque tengan mi color /	Si estoy como prisionero
De mi trabajo a mi casa	Dentro de esta gran nación
No sé lo que me pasa	Cuando me acuerdo hasta lloro
Que aunque soy hombre de hogar	Aunque la jaula sea de oro
Casi no salgo a la calle	No deja de ser prisión

### 3.3.2 *El sueño dorado*

Cabe empezar este análisis con una breve reflexión sobre el título de la canción. “La jaula de oro” es, a su modo, un título paradójico. ¿Qué sentido tiene una cárcel lujosa? Ninguno, diría yo – es una imagen absurda.

En este caso, “La jaula de oro” utiliza un título paradójico para destacar el fracaso del sueño dorado (en inglés: Golden / American Dream). El sueño dorado no es un fenómeno exclusivamente aplicable a la comunidad latinoamericana ya que “all immigrants have aspirations and dreams that they hope to fulfill through immigrating to another land” (Fernández y Officer 489). La única diferencia es que la comunidad de (in)migrantes latinoamericanos (y, particularmente, la comunidad de (in)migrantes mexicanos) pueden ver “beyond the conventional line, prosperity and wealth, and on the other side destitution and poverty” (Moreno citado en Torres 13). No tienen que imaginárselo.

Aparece plenamente claro que la mayoría de (in)migrantes no (in)migran por diversión, sino por necesidad. La pobreza es un problema de suma importancia en muchos países latinoamericanos (no solo en México), “and it is often this poverty that forces [(in)migrants] to

immigrate” (Fernández y Officer 482). Este fenómeno aparece frecuentemente mencionado en el cancionero de mi papá. Por ejemplo, la canción “Maldita pobreza” contiene un verso que dice: “nomás por la maldita pobreza / deje allá lo que yo más quería / iba en busca de un mejor futuro / pa’ delante sacar mi familia” (Los Originales de San Juan).

La pobreza es un fenómeno doblemente represivo en el sentido de que acompaña una falta de tiempo y recursos. Es decir, los individuos que experimentan la pobreza requieren soluciones inmediatas pero carecen de los recursos (mayoritariamente monetarios) necesarios para alcanzar una especie de liberación económica.

En condiciones tan desoladoras, el sueño dorado brilla fuerte. Su promesa de infinita oportunidad proporciona un sentimiento de esperanza para los (in)migrantes mexicanos, asegurándolos que pronto podrán sacar a sus seres queridos de la pobreza que diariamente los aflige. Importantemente, cabe mencionar que el sueño dorado se pinta como una promesa incondicional. Adopta una retórica abierta e inclusiva, insinuando que todos son bienvenidos a perseguirlo.

Lamentablemente, esto no tiende a ser cierto en práctica. Como explica Alex Chavéz, el sueño dorado construye “a racial formation that equates citizenship with whiteness, such that persons of color are forever assumed to lack the cultural capital that would afford them full membership in the nation-state” (200).

Esta falta de pertinencia es exactamente lo que “La jaula de oro” pretende resaltar. Al intercambiar el optimismo del sueño dorado con la franqueza de una jaula de oro, Los Tigres del Norte critican la discrepancia entre lo prometido y lo vivido. En términos de movilidad e inmovilidad, este título reemplaza la libertad del sueño dorado con las restricciones de una jaula – el mayor símbolo de inmovilidad. Al fin y al cabo, este simbolismo sirve para reflejar una

transición de un estado de inmovilidad financiera a un estado de inmovilidad social, ambos caracterizados por los mismos sentimientos de angustia, soledad y tristeza.

### *3.3.3 Las condiciones de la jaula de oro*

Si el título de “La jaula de oro” provoca la imagen de una cárcel dorada, la lírica nos proporciona un vistazo dentro de esa prisión metafórica. Según la letra de la canción, la jaula de oro se caracteriza por dos emociones principales: la nostalgia y la soledad.

La nostalgia se presenta claramente en el verso que dice: “tengo mi esposa y mis hijos / que me los traje muy chicos / y se han olvidado ya / de mi México querido / del que yo nunca me olvido / y no puedo regresar” (Los Tigres del Norte). El protagonista anhela por su “México querido” pero igual reconoce que ese México es meramente inalcanzable.

Este estancamiento, a la vez geográfico y psicológico, proviene de dos hallazgos. Uno es la (recién) creación de políticas que dificultan el cruce entre México y los Estados Unidos (y vice versa).

Aunque “La jaula de oro” originalmente salió en 1983, una década antes de la adaptación oficial de PTD, la manera en la que describe la dificultad de regresar a México se aproxima más a las realidades que los (in)migrantes experimentaron en los 90s. De este modo, “La jaula de oro” solo ha crecido en relevancia desde el momento en el que salió, a diferencia de “Los mandados.”

Recordemos, por un momento, la facilidad en la que el (in)migrante en “Los mandados” cruzó la frontera. Orgullosamente, ese (in)migrante proclamó: “todas las líneas crucé / de contrabando y mojado / pero jamás me rajé / iba y venía al otro lado” (Fernández). La institución de PTD eliminó esa fluidez de movimiento. Junto con la adopción de la estrategia de “territorial denial,” PTD necesitó una reevaluación de las tácticas del cruce y agregó nuevos riesgos al

cálculo de la (in)migración. Aunque la implementación de estas políticas no sirvió para limitar el número de cruces de México a los Estados Unidos, sí redujo el número de cruces de los Estados Unidos a México – un hecho que “La jaula de oro” parece predecir.

Como discutí en el capítulo de “Los mandados,” cruzar o no cruzar el desierto no es una decisión que puede tomarse a la ligera. Requiere mucha preparación por parte del (in)migrante y a veces esos preparativos toman mucho tiempo en realizarse. Estas consideraciones son meramente importantes, pero más allá de las logísticas del cruce, sirve preguntarnos: ¿qué encontraría este (in)migrante si lograra regresar a México? Independientemente de la época en la que situamos la canción, el protagonista seguramente no encontraría lo que esperaba.

Aunque los medios de comunicación suelen ignorar este punto, muchos (in)migrantes no desean quedarse en los Estados Unidos permanentemente. Persiguen al sueño dorado por razones económicas, pero a largo plazo, desean regresar a su tierra natal. Dentro del cancionero de mi papá, aparecen varias composiciones que comparten este deseo. Por ejemplo, la canción “El ilegal,” presentada por Joan Sebastian, dice: “qué hermosa es la Unión Americana / Illinois, California y Tennessee / pero allá en mi tierra mexicana / un pedacito de cielo es para mí” (Sebastian).

“El ilegal” sirve para ejemplificar la manera en la que un (in)migrante podría anhelar por su tierra natal y romantizar el día de su regreso. Lamentablemente, para los (in)migrantes que sí logran regresar a México, su bienvenida no siempre es como la soñaban. Aunque muchas de las composiciones en el cancionero de mi papá comunican un deseo de regresar a México, sólo siete canciones relatan la realidad de esa experiencia. En la mayoría de estas composiciones, los protagonistas comparten sentimientos de orgullo y emoción, pero también relatan el duelo de ver cómo sus hogares han cambiado. La canción “Corona de rosas” provee un buen (aunque trágico)

ejemplo al contarnos la historia de un (in)migrante que regresó a su casa, solo para enterarse que su papá había muerto. En el quinto verso de la canción, el cantautor Ulises Chaidez nos dice que “se fue el plebe corriendo, ya no aguantaba las ganas / por ver aquel viejito, de veras lo extrañaba / cuando llegó al corral, no creía tal cosa / su viejito enterrado y una corona de rosas.”

Obviamente, no cada regreso experimenta un reencuentro tan trágico. No obstante, este ejemplo sirve para recalcar el hecho de que el tiempo pasa y la vida avanza, trayendo cambios inesperados y, a veces, indeseados. En este sentido, el deseo del (in)migrante de “La jaula de oro” de regresar a México no solo es impráctico, sino casi imposible. Su “México querido” existe en un pasado inalcanzable y se preserva, solamente, en su memoria.

La nostalgia es fiel acompañante de la soledad, la segunda emoción imbuida en “La jaula de oro.” El primer tipo de soledad que la canción identifica es una soledad que existe fuera del núcleo familiar. En la penúltima estrofa, el protagonista de la canción confiesa que “casi no salgo a la calle / pues tengo miedo que me hallen / y me puedan deportar” (Los Tigres del Norte). Esta desconfianza no solo se limita a las autoridades con las que el protagonista se encuentra, sino que se extiende a todo su alrededor, colocándolo en un estado de miedo perpetuo. Según varios estudios, este miedo de ser deportado/a suele producir “negative social, emotional, and mental health outcomes such as social isolation, stress, anxiety, and depression” (Becerra 111). Estos hallazgos se vuelven aún más problemáticos cuando consideramos los beneficios que acompañan un sentido de pertinencia. En marcado contraste a las consecuencias del miedo y la soledad, “social integration [...] is associated with lower risk of overall cancer and mortality, lower rates of cardiovascular disease, less functional decline and distress, and lower psychological distress and suicide risk” (American Psychological Association 6).

Aún más preocupante es el hecho de que el (in)migrante en “La jaula de oro” no se siente conectado ni a su propia familia. Devolviendo, de nuevo, al cancionero de mi papá, aparece claro que la familia es un tema de suma importancia para la comunidad (in)migratoria. En muchos casos, el deseo de ayudar a la familia inspira el viaje (in)migratorio y mantiene al (in)migrante en los Estados Unidos a pesar de las dificultades que experimenta. Pero, ¿qué pasa cuando la familia no valora (o, al menos, parece no valorar) el sacrificio del (in)migrante? Según “La jaula de oro,” el (in)migrante se siente traicionado.

La estrofa que relata esta traición dice: “Escúchame hijo / ¿Te gustaría que regresáramos a vivir a México? / ¿Watcha talkin’ about dad? / I don’t want to go back to Mexico / No way, dad!” (Los Tigres del Norte). Esta estrofa contiene varias cosas para analizar. La primera es la obvia mezcla de español e inglés. Según Fernández y Officer, “language is a cultural symbol that has a great deal of meaning for people” (489). Los idiomas captan la esencia de una cultura e influyen la manera en la que sus hablantes observan y entienden sus alrededores. Por ende, el uso de dos idiomas en la conversación entre el (in)migrante y su hijo sirve para recalcar el abismo que los separa.

No obstante, la pregunta “¿Watcha talkin’ about dad?” parece reflejar mucho más que una discrepancia lingüística. El hijo del (in)migrante no solo falla en entender lo que le dice su papá, sino que falla en comprender el motivo de la conversación. No podría ni imaginarse la posibilidad de regresar a México – un sueño que tortura a su papá. Al fin y al cabo, esta falta de comprensión mutua solo sirve para aislar al (in)migrante aún más. Por cuestiones de seguridad, el (in)migrante no establece conexiones fuera de su hogar, pero hasta dentro de su hogar se siente plenamente rechazado.

A fin de cuentas, “La jaula de oro” nos permite entender la manera en la que el estatus de indocumentado suele aproximarse a las condiciones de una cárcel. Importantemente, el estribillo de la canción – “de qué me sirve el dinero / si estoy como prisionero / dentro de esta gran nación / cuando me acuerdo hasta lloro / aunque la jaula sea de oro / no deja de ser prisión” – sirve para aclarar que una jaula es una jaula, no importa como aparezca.

Aunque “La jaula de oro” innegablemente deriva inspiración de las historias de varios (in)migrantes indocumentados, la canción, en sí misma, no nos permite conocerlos. Esto no es necesariamente malo, ya que existen muchas razones legítimas por las que un (in)migrante podría decidir no presentar su historia al público. Al fin y al cabo, ningún (in)migrante nos debe su testimonio. Pero, ¿existe alguna alternativa? Según Michelle Castañeda, sí. Ella explica que “instead of hearing the message of the individual, which is the premise of recognition, we could hear the message of the collective, which is that recognition is not sustainable and we need a new orientation towards immigration” (124). Esto es exactamente lo que la siguiente sección pretende explorar. Al pasar de un análisis musical a un análisis performativo, procuro investigar la manera en la que Los Tigres del Norte utilizan su plataforma para facilitar la creación y diseminación del testimonio colectivo. Para realizar esta meta, me arraigaré en el famoso concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom y utilizaré el documental del concierto para evaluar la medida en la que logra este objetivo.

### **3.4 Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom**

“[Los Tigres del Norte] are more than a band,” nota Juan Carlos Ramírez-Pimiento, un musicólogo basado en la Universidad de San Diego. “They are social leaders as well, who steer the course of the conversation among Mexican-Americans and the Latino community” (Ramírez-Pimiento citado en Rohter). Por décadas, Los Tigres del Norte se han presentado en

escenarios políticos, elevando la voz de la comunidad (in)migratoria. Pero, a diferencia de otros grupos artísticos, también han hecho un esfuerzo por dialogar y colaborar con las comunidades que pretenden representar. El concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom es el mayor ejemplo de esta tendencia. Al presentarse en la Prisión de Folsom, Los Tigres del Norte cumplieron con su responsabilidad de utilizar su movilidad artística para llegar a sus audiencias inmóviles. Como dicen en su concierto: “ustedes no pueden estar con nosotros, pero nosotros venimos a donde ustedes están” (Los Tigres del Norte).

El concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom no pasó desapercibido. Al contrario, el concierto recibió mucha atención del público. Cuando Los Tigres del Norte lanzaron el documental del concierto en 2019, el álbum que lo acompañó “won a Grammy and was named one of the best albums of the decade by Billboard” (Congressional Hispanic Caucus Institute).

Dada estas consideraciones, es apto argumentar que el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom tuvo dos audiencias: los presos en Folsom y los espectadores del documental (ojo: imagen 7). Importantemente, cabe notar que Los Tigres del Norte se acercaron a estas dos audiencias por distintas razones. Aunque el documental de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom claramente critica el estado del presente sistema judicial, Los Tigres del Norte no pretenden recalcar este hecho en frente de los presos en Folsom. Al contrario, Los Tigres del Norte procuran animar a los presos y asegurarlos que tienen el apoyo del grupo. Como dice Óscar Lara en el documental: “son las intenciones de nosotros de venir acá a cantarles unas canciones para que estén un poquito alegres también.”

Por ende, organizaré mi análisis de este concierto a través de estas dos perspectivas. Empezaré por explorar el mensaje que Los Tigres del Norte promueven a las audiencias de su documental y luego seguiré por evaluar el impacto del concierto en los presos en Folsom. Pero

antes de entrar en esta investigación, cabe proveer un poco más de contexto. Al fin y al cabo, el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom no existe en aislamiento. Se basa en mucho contexto histórico (político igual que artístico) y, a la vez, crea avenidas para obras futuras.

**Imagen 5:** Jorge y Hernán Hernández cantan en la Prisión de Folsom



Fuente: Gene Beley para The Wall Street Journal

### *3.4.1 El legado de Johnny Cash*

Los Tigres del Norte no fueron los primeros músicos en dar un concierto en la Prisión de Folsom. En 1988, el cantautor Johnny Cash se presentó en la Prisión con la intención de grabar un disco en vivo. Como nota Michael Strassguth, Cash fue el primer artista en embarcar en un proyecto tan pujante: “none of Cash’s peers in popular music ever dared to so brazenly wield their music, not Dylan, not Zappa, not the Beatles, not Country Joe McDonald, not Crosby, Stills,

Nash, and (or) Young, not any big-selling artist who composed and performed so-called protest music in the 1960s” (xii).

El disco de Cash, apropiadamente titulado *At Folsom Prison*, fue extremadamente exitoso. Según Sony Music Entertainment, *At Folsom Prison* fue “a multimillion-selling album” y “the most popular album of Cash’s career to that point.” Pero más allá de sus logros cuantitativos, *At Folsom Prison* logró diseminar una perspectiva alternativa sobre el sistema judicial que humanizó a las personas que se encontraron atrapadas en él. Es decir, “*Folsom was [...] a social statement on behalf of disenfranchised peoples, as potent as any such statement in the roiling 1960s, for by appearing in front of America’s modern-day lepers and recording and releasing what came of it, [Cash] unapologetically told his listeners that these locked-away men deserved the compassion, if not the liberation, that the 1960s offered*” (Strassguth xii).

Cincuenta años después del lanzamiento de *At Folsom Prison*, Los Tigres del Norte decidieron seguir los pasos de Cash. “Siempre hemos sentido un vínculo profundo con Johnny Cash y su música,” compartió Hernán Hernández en el documental. “La música de Johnny Cash, así como la nuestra, versa sobre los que luchan, los marginados y los que no tienen voz.”

La influencia de Johnny Cash se presenta de varias maneras a lo largo del concierto. Por primero, todos los miembros del grupo aparecen en el escenario vestidos de negro – una sutil referencia al apodo de Cash (The Man in Black). Por segundo, Los Tigres del Norte abren el concierto de la misma manera en la que Cash abrió su concierto en 1988. “Echoing Cash’s signature line (‘Hello, I’m Johnny Cash’), the band in unison greeted the gathered inmates with a similar salute: ‘Hola, nosotros somos Los Tigres del Norte’” (Strachwitz Frontera Collection). No obstante, el homenaje más directo a Johnny Cash aparece en los primeros minutos del concierto cuando Los Tigres del Norte cantan una rendición de su canción “Folsom Prison

Blues” en español. Según un informe publicado por el Strachwitz Frontera Collection, Los Tigres del Norte tradujeron a la canción “for the first time with the help of Ana Cristina Cash, the singer’s daughter in law, a Cuban-American musician now living in Nashville.”

La influencia que Johnny Cash tuvo en el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom es innegable. Pero igual cabe recordar que el sistema judicial experimentó muchos cambios entre el concierto de Cash y el de Los Tigres del Norte.

### *3.4.2 La historia del latino encarcelado*

“El país ha cambiado desde 1968 y también ha cambiado su población en las cárceles,” notó Eduardo Hernández en respuesta al comentario de Hernán. “En California, donde se encuentra Folsom, el 43 por ciento de todos los reclusos son de origen latino.” Esta estadística es chocante, pero carece de un punto (o puntos) de comparación. Por ende, debajo he incluido algunas estadísticas que sirven para contextualizar este dato:

- “[From 1974 to 2001], the number of [incarcerated] Hispanics rose nearly 10-fold (up from 102,000 in 1974)” (Bonczar 5)
- “[From 1985 to 1995], the number of Hispanics in prison rose by 219%, with an average 12.3% increase each year” (Mumola y Beck 9)
- “Latinos represented almost 13% of the U.S. population in 2000, but constituted more than 31% of incarcerated individuals in the federal criminal justice system that year” (Walker et al. vi)
- “While individuals in the United States collectively have one chance in 23 of being confined in prison during their lifetime, Hispanics have one chance in six of being confined to prison during their lifetime” (Walker et al. 2)

Estas estadísticas demuestran que el número de reclusos latinos y latinoamericanos ha subido en las últimas décadas de manera extremadamente desproporcionada. ¿Por qué?

Según José Luis Morín, “the racialization of crime; the manner in which criminal justice policy is formulated and justified around the fear of crime; how the courts and the criminal justice system operate; and the role of the media in promoting negative images of Latinas/os are [...] discerning contributing factors [to the growth of the Latina/o population in state and federal prisons]” (11). El resto de esta sección se enfocará en algunos de estos factores e investigará la manera en la que se producen y reproducen.

La racialización del crimen (y, por ende, la racialización del criminal) es un fenómeno de suma relevancia para la población latina. Desde la época del Destino Manifiesto (en inglés: Manifest Destiny) los latinos han sido clasificados como el “[racial] Other” (Morín 15). Este Otro se ha posicionado como el antítesis del Sujeto estadounidense – un Sujeto que utiliza “‘Whiteness’ [as] the standard for determining who is or is not deserving of equal rights of U.S. citizenship” (Morín 16). Al fin y al cabo, esta lógica creó dos categorías de personas: el ciudadano blanco y el no-ciudadano no-blanco.<sup>2</sup> Cabe notar que estas categorías fueron intencionalmente concebidas para ser mutuamente exclusivas y colectivamente exhaustivas, englobando la vasta totalidad de personas que residen en los Estados Unidos.

Al equivaler la ciudadanía con la raza, el gobierno estadounidense facilitó y promulgó el maltrato de comunidades de color. Este hecho se hizo especialmente aparente después de los ataques del 11 de septiembre ya que el evento empujó al gobierno estadounidense a adoptar una retórica de guerra que “inflate[d] existing racial animus toward (im)migrant [appearing] populations and create[d] a sense of urgency to contain them” (Castañeda 62). El debido proceso

---

<sup>2</sup> En este contexto, la ciudadanía no se refiere a un estado de pertinencia legal, sino a un estado de pertinencia social. Por lo tanto, este fenómeno afecta a todos los latinos – tengan o no tengan papeles (Oboler 3).

(en inglés: due process) suele desaparecer en estados de emergencia. Esto es exactamente lo que pasó con las políticas que surgieron después de los ataques, ya que la mayoría de ellas “collectively curtail[ed] constitutional freedoms of speech, association, and information; infringe[d] constitutional rights to legal representation, a timely public trial and protection from unreasonable searches; and also allow[ed] for the use of extrajudicial imprisonment and secret military tribunals for citizens and non-citizens accused of aiding or abetting terrorism” (Olguín citado en Oboler 8).

A lo largo del tiempo, estas políticas terminaron de distinguir entre los diferentes tipos de crimen. En vez, promovieron la idea que cualquier Otro (no-ciudadano, no-blanco) podría ser un criminal de alto peligro y, por lo tanto, que todos los criminales tenían que enfrentarse con consecuencias severas. En poco tiempo, esta lógica discriminatoria produjo una crisis de encarcelamiento masivo (en inglés: mass incarceration) que se caracterizó por “unprecedented high rates of incarceration that [were] ‘markedly above the historical and comparative norm for all societies of [that] type’” (Garland 1). Este dato no debe sorprendernos ya que se alinea con las estadísticas que vimos al principio de esta sección. Sin embargo, es difícil comprender la gravedad de este asunto sin suma transparencia sobre la manera en la que impactó a la comunidad encarcelada.

Allí es donde entran Los Tigres del Norte. Al compilar y diseminar las historias de los reclusos latinos en Folsom, el documental de Los Tigres del Norte provee una oportunidad para aprender sobre lo que verdaderamente sucede en nuestro sistema judicial y la manera en la que estos hechos influyen a los individuos que se enfrentan con él. Significativamente, cabe señalar que este documental no sucumbe al “good / bad (im)migrant binary” de Castañeda (22) ni a los “essentialist melancholic tropes” de Chávez (57). Al contrario, el documental presenta a los

reclusos como individuos imperfectos pero capaces, dignos del respeto que se esperaría para cualquier ser humano. Al fin y al cabo, esta es la razón por la que decidí estudiar este material. En las secciones que sigue, compartiré mis observaciones sobre el documental y destacaré la manera en la que rechazan la (usualmente inmerecida) criminalización de la comunidad latina.

### 3.4.3 *Los reclusos en Folsom*

El documental de *Los Tigres del Norte at Folsom Prison* es mucho más que una simple grabación de un concierto. A diferencia de otros conciertos captados en formato de video (por ejemplo, el último concierto de Vicente Fernández: *Un azteca en el Azteca*), el documental de *Los Tigres del Norte at Folsom Prison* alterna entre canciones y conversaciones. Pero no conversaciones con Los Tigres del Norte. El documental conduce entrevistas con varios de los presos en Folsom y los invita a compartir sus historias. En varias ocasiones, la cámara utiliza ángulos amplios para mostrar los presos bailando y cantando con Los Tigres del Norte y luego inmediatamente transiciona a una escena grabada a corta distancia que capta una entrevista con un preso / una presa. Esta transición entre la energía del concierto y la seriedad del testimonio es, a veces, chocante. No obstante, las entrevistas con los presos es lo que verdaderamente distingue a *Los Tigres del Norte at Folsom Prison* de otros conciertos-documentales ya que proporcionan una oportunidad para escuchar lo que Castañeda llama “the message of the collective” (124) en un ambiente incontestablemente atípico.

A lo largo del documental, escuchamos los testimonios de 12 presos incluyendo Luis Flores, Aristeo Alvarado, Melchor Juárez, Javier Domínguez, Manuel Mena, Juan Hernández, Angie Medina, Lorena Mendoza, Nora Herrera, Nerly Seidelman y Crystal de León. En este análisis me enfocaré en las historias de tres presos: Melchor Juárez, Manuel Mena y Angie Medina. Escogí estos tres presos porque sus historias son, entre sí mismas, diversas, pero a la vez

trazan temas que aparecen frecuentemente en los testimonios de los otros presos. Al compartir sus historias en este análisis pretendo no solo repetir sus testimonios, sino examinar la manera en la que dialogan con las canciones que se presentan en el documental.

#### 3.4.3.1 Melchor Juárez

Melchor Juárez es un preso de Guanajuato, México. Como muchos (in)migrantes mexicanos, él provino de una familia humilde y se vino para los Estados Unidos “pensando en una vida mejor.” Según Juárez, él estaba trabajando muy duro para mandarle dinero a su hermana en México cuando lo acusaron de un crimen que no cometió. “Yo no acepté nunca que había cometido ese crimen,” afirma Juárez en su entrevista. “Y no lo pienso aceptar. Solamente la fortaleza en Dios es lo que me ha ayudado y la esperanza de que sé que Él sabe que yo no soy culpable.”

La historia de Juárez no es única. Según el Equal Justice Initiative, “thousands of people have been wrongly convicted across the country in a system defined by official indifference and terror.” En suma, estos individuos exonerados han pasado más de 27,200 años en prisión (Equal Justice Initiative).

Cabe señalar que “when it comes to wrongful conviction, poor people and people of color are especially vulnerable at every point in the legal process” (Selby). En términos de apoyo legal, estos individuos “are less likely to be able to afford the help they need and less likely to have the resources needed to adequately investigate their cases” (Selby). Estas consideraciones se alinean perfectamente con el testimonio de Juárez. Él nos cuenta que “no tenía dinero ahorrado, todo lo mandaba para [México]. Entonces no pude agarrar un abogado que pudiera ayudarme bien. Y aunque yo les probé que era inocente, pues me encontraron culpable por jurado” (Juárez).

Dentro del documental, el testimonio de Juárez aparece entrelazado con la presentación de la canción “De paisano a paisano.” Por ende, la entrevista de Juárez sirve para darle más sentido al estribillo de la canción cuando dice: “de paisano a paisano / del hermano al hermano / por querer trabajar / nos han hecho la guerra / patrullando fronteras / no nos pueden domar” (Los Tigres del Norte). En este caso, Juárez y Los Tigres del Norte son los dos paisanos / dos hermanos y juntos comparten un mensaje de injusticia y resiliencia. La canción funciona como un vínculo para subrayar partes del testimonio de Juárez y, por ende, guarda su historia en su letra.

Al fin y al cabo, la historia de Juárez provee un fuerte ejemplo del fracaso del sueño dorado. Como varias de las canciones dentro del cancionero de mi papá explican, él vino a los Estados Unidos en búsqueda de oportunidades para librar a su familia de la pobreza. Pero todas esas oportunidades desaparecieron cuando lo declararon culpable en la corte. Estando preso, Juárez no pudo mandar más dinero a su familia ni recibir los frutos de su apoyo. Estaba en una “jaula de oro” – encarcelado en un país rico e influyente, pero fundamentalmente incapaz de disfrutar de los frutos de su geografía.

Desafortunadamente, el testimonio de Juárez no tiene un final feliz. Según los documentos publicados por el Tribunal de Apelaciones en California (en inglés: California Court of Appeals), Juárez tendrá que cumplir 40 años en la prisión a causa del crimen que no cometió. Cuando fue entrevistado para el documental de Los Tigres del Norte, apenas había cumplido 11. A pesar de estas condiciones fútiles, no debemos dejar que el testimonio de Juárez desaparezca en el olvido. Su historia sirve para recalcar las injusticias del sistema judicial que previamente exploramos y, por ende, provee un motivo más para exigir cambios inmediatos.

### 3.4.3.2 Manuel Mena

Al final de la última sección, mencioné que uno de los logros del documental de Los Tigres del Norte es que no sucumbe al “good / bad immigrant binary” (Castañeda 22). En términos estrictamente (in)migratorios, este binario distingue entre “on one side, the ‘deserving’ (im)migrant and on the other, the ‘criminal alien’” (Castañeda 22). Pero también puede aplicarse a un contexto jurídico. Si Melchor Juárez representa al (in)migrante vulnerable e inocente, sería fácil (y casi natural) contrastarlo con un (in)migrante verdaderamente culpable del crimen de que lo acusaron. No obstante, el documental de Los Tigres del Norte no cae en esta trampa. Al contrario, hace un esfuerzo para incluir a presos como Manuel Mena en su narrativa, suministrándoles la oportunidad de compartir sus historias y experiencias.

Originalmente de Tijuana, México, Manuel Mena creció en un ambiente musical. En una de sus primeras apariciones en el documental, nos dice: “todos mis hermanos, mi papá, teníamos un grupo de música nortea y siempre he tocado canciones de Los Tigres del Norte. Eran mis ídolos. Mi sueño era estar así como ellos, tocar en escenarios grandes y todo eso” (Mena). Pero nunca pudo lograr ese sueño. Según las investigaciones de Felix Contreras, “one night after a show, Mena had an altercation with a fan who threatened him. Mena killed the man. That landed him in Folsom for 36 years to life.”

A diferencia de Juárez, Mena asume la culpa total por sus acciones. Él nos confiesa: “no me puse a pensar en mi familia. No me puse a pensar en mis hijos. Eso es lo malo de no pensar bien las cosas. Y aquí me encuentro ahorita pagando ese error que cometí” (Mena). Esta admisión nos regresa, de nuevo, al tema de la familia. La familia de Mena, particularmente su papá, se encuentra en el mero centro de su testimonio. Recordemos que uno de los primeros comentarios de Mena reflexionó sobre el grupo nortea que tuvo con su papá y sus hermanos –

un grupo que se disolvió después de su encarcelación. Al final de su entrevista, Mena vuelve a este tema, admitiendo: “yo le maté los sueños no nomás a mí, le maté los sueños a mis hermanos, le maté los sueños a mi papá. A mi familia la eché a perder. Y se acabó el grupo. Y ¿ellos qué culpa tenían de mí? No tenían culpa y yo fui y les arruiné todo su tiempo” (Mena).

Esta entrevista es una de las más emotivas del documental. Pero se vuelve aún más impactante al reconocer el momento en el que se encuentra. El testimonio de Mena aparece en medio de la presentación de “La bala,” una de las canciones más solicitadas por los presos. “La bala” se narra desde la perspectiva de un papá que se encuentra obligado a denunciar a su hijo por sus conexiones con la mafia. La última estrofa de la canción dice: “y hoy vengo a delatar / al matón que anda en la calle y forma parte de mi hogar / uno menos que ande suelto al mundo le servirá / si tú conoces un hijo igual al mío / por favor, denuncia ya” (Los Tigres del Norte). Este mensaje parece dejar una fuerte impresión en Mena, quien afirma que su papá nunca estuvo de acuerdo con su hábito de portar un arma. En este sentido, el testimonio de Mena funciona como un especie de respuesta a “La bala” que refleja la perspectiva del hijo “descarriado.”

Uno de los momentos más hermosos del documental es cuando Los Tigres del Norte invitan a Mena a cantar una canción con ellos. “Cuando supe yo que Los Tigres del Norte iban a venir, no lo creía,” confiesa Mena. “Nunca me imaginé que me invitaran a tocar el acordeón con ellos.” Mena y Los Tigres del Norte cantaron una rendición de “Un día a la vez” – una canción cristiana que refleja un deseo de mejorarse poco a poco, o sea, un día a la vez. Aunque Mena es el único preso que se sube al escenario para cantar con Los Tigres del Norte, no cabe duda que los otros presos también se sienten incluidos y representados. Ellos cantan, bailan, silban, aplauden y gritan el nombre de Mena, juntándose con él para cantar el estribillo de la canción: “un día a la vez, Dios mío / es lo que pido de ti / dame la fuerza para vivir / un día a la vez.” Por

ende, “Un día a la vez” proporciona un mensaje de esperanza para todos, recordándoles que tienen la fortaleza requerida para vencer los obstáculos en sus caminos.

### 3.4.3.3 Angie Medina

El último testimonio que pretendo resaltar es el de Angie Medina, una mujer que cumplió seis años en la Prisión de Folsom antes de ser deportada por las autoridades estadounidenses.

Cuando Johnny Cash se presentó en la Prisión de Folsom en 1988, no había mujeres reclusas. No obstante, cuando se presentaron Los Tigres del Norte en 2018, habían 400 mujeres en la Prisión de Folsom – 100 de ellas latinas. A diferencia de los hombres en Folsom, las mujeres presas son consideradas de “bajo riesgo.” Según el documental, “son convictas por delitos menores con sentencias menores” (Los Tigres del Norte).

La historia de Medina empieza con el abuso de metanfetaminas. “Me volví adicta a esa droga,” nos cuenta, “porque me hizo bajar mucho de peso” (Medina). Esta narrativa no es única ya que muchas de las presas reflexionan sobre sus problemas con las drogas y el alcohol en sus entrevistas.

Medina fue deportada poco antes del concierto de Los Tigres del Norte.<sup>3</sup> El documental reconoce y recalca su ausencia al incluir un mensaje que dice: “Angie Medina cumplió su sentencia poco antes de nuestro concierto. A raíz de su convicción, perdió su protección de DACA y fué inmediatamente deportada a México” (Los Tigres del Norte). Este mensaje (escrito) es inmediatamente proseguido por un mensaje (oral) de Jorge Hernández. Él le dedica la canción “Mi sangre prisionera,” diciendo: “en esta ocasión, se la vamos a dedicar también a una persona muy especial – Angie Medina – a ella le gusta esta canción” (Hernández). El acto de nombrar a Medina es crucial porque la permite estar presente en el concierto a pesar de su separación

---

<sup>3</sup> Aunque el documental nunca explícitamente dice esto, podemos asumir que las entrevistas con los presos ocurrieron un par de semanas antes del concierto de Los Tigres del Norte.

geográfica. Es decir, esta dedicatoria funciona como un tipo de “politics of being, where the embodied voicing of a name or a place unbinds the singularity of self, allowing a connection with the desired other, despite their absence” (Chávez 263).

“Mi sangre prisionera” es similar a “La bala” en el sentido de que ambas canciones comparten la perspectiva de un padre desolado. No obstante, si “La bala” pone la culpa del crimen en el hijo, “Mi sangre prisionera” transfiere la culpa al papá. La última rendición del estribillo nos cuenta: “como quisiera regresarlo quince años / y que su celda le pudiera derrumbar / cómo me duele ver mi sangre prisionera / como una fiera caminar por el penal / siento en el alma los reproches de su madre / él no es culpable y yo soy el criminal” (Los Tigres del Norte). Esta interpretación de la situación del hijo se alinea con el testimonio de Medina, quien explica que “muchas veces, los papás, por tratar de proveer lo mejor para sus hijos, están más enfocados en el trabajo y como que los descuidan” (Medina). Este comentario no pretende devaluar el esfuerzo de los padres (in)migrantes, pero sí agrega una perspectiva alternativa. Según Medina, la presencia de los padres es esencial en el desarrollo de un hijo. Si ese apoyo social hace falta, puede traer consecuencias devastadoras para los hijos – como pasó en su caso.

Cabe mencionar que “Mi sangre prisionera” también refleja el fracaso del sueño dorado, aunque lo hace de diferente manera. Recordemos que en el estribillo de “La jaula de oro,” el protagonista pregunta “¿de qué me sirve el dinero / si estoy como prisionero / dentro de esta gran nación?” (Los Tigres del Norte). En “Mi sangre prisionera” vemos parte de esa pregunta repetida, solo que organiza la pregunta de distinta manera. El protagonista de “Mi sangre prisionera” pregunta “¿de qué me sirvió el dinero / si terminé limosnero / mendigando por mi hijo / compasión?” (Los Tigres del Norte). Comparando estas dos preguntas nos permite reconocer las varias maneras en las que el sueño dorado puede fracasar. Al fin y al cabo, el sueño

dorado no solo encaja el bienestar del (in)migrante, sino últimamente el bienestar de su familia. En este sentido, el encarcelamiento de Medina se junta con el encarcelamiento de Juárez para recalcar que hay cosas más importantes que el dinero y el trabajo, entre ellas la libertad.

El último punto del testimonio de Medina que quisiera recalcar es su perspectiva sobre la maternidad encarcelada. Medina tuvo a su hijo cuando estaba presa y se separó de él pronto después de que nació. “Fue algo muy doloroso,” afirma Medina con visible tristeza. “Porque ninguna madre se merece estar lejos de sus hijos.” Este comentario es breve pero su significancia es enorme. Dentro del cancionero de mi papá (y el discurso (in)migratorio en general) casi no aparece la perspectiva femenina y mucho menos la perspectiva maternal. Regresaré a este punto más tarde en este trabajo, pero por ahora cabe acentuar la necesidad de prestarle más atención a esta demográfica (in)migratoria.

#### 3.4.3.4 La importancia de los testimonios de los presos

Cuando primero introduje el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom, mencioné que el concierto tuvo dos audiencias: los presos y los espectadores del documental. A pesar de ser narrados/as por los presos en Folsom, las entrevistas en el documental no se dirigen a los presos, sino a los espectadores.

Como explica Kelly Hernández, “‘incarceration is elimination;’ it operates ‘as a means of purging, removing, caging, containing, erasing, disappearing, and eliminating targeted populations from land, life, and society in the United States’” (Hernández citada en Castañeda 63). Los testimonios de los presos en Folsom pretenden detener esta eliminación. Al insertar entrevistas con los presos a lo largo de la presentación del concierto, el documental de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom provee una oportunidad para escuchar las historias de individuos que frecuentemente se les ha negado la voz. Al hacer esto, el documental humaniza a

los presos y establece una conexión entre ellos y los espectadores que sobrevive la extensión del documental.

Por ende, el mensaje de Los Tigres del Norte que cierra el documental es este: “No importa cuáles fueron sus delitos. Existe la posibilidad de esperanza y redención para todos los seres de Dios. Estas personas y sus historias siempre estarán en nuestros corazones y nuestra música. Jamás los olvidaremos” (Los Tigres del Norte).

#### *3.4.4 La importancia del concierto para los presos*

Antes de cerrar esta discusión del concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom, cabe reflexionar sobre el impacto del concierto en los presos en Folsom. En varias ocasiones, los presos expresan su agradecimiento hacia Los Tigres del Norte, recalando la manera en la que su concierto les permitió sentirse incluidos y acompañados. “Sé que ustedes son Los Tigres del Norte,” confesó Luis Flores al frente del grupo. “Pero ahorita me siento que estoy con mis tíos, mis primos, mis hermanos.”

Este sentimiento de pertenencia es crucial, especialmente dada las consecuencias de la soledad y la nostalgia que hemos investigado a lo largo de este capítulo. Por unas horas, el concierto de Los Tigres del Norte acercó a los presos en Folsom a una comunidad que los valoraba y los permitió “[olvidar] un ratito, que están prisioneros” (Mena entrevistado por Los Tigres del Norte). En este sentido, el concierto de Los Tigres del Norte funcionó como un tipo de “cultural adhesive, [...] helping form a space that was purely for the in-group and hence comfortable in an alien world” (Slobin 6-7).

Al fin y al cabo, esto es lo que quiero decir cuando hablo del rol de la movilidad. Los presos en la Prisión de Folsom están subyugados a condiciones que los inmovilizan, día tras día,

pero al compartir un par de canciones con Los Tigres del Norte, se liberaron. No por siempre, pero por un corto tiempo. Y eso, en sí mismo, vale oro.

### **3.5 El futuro del (in)migrante inmóvil**

La política (in)migratoria ha cambiado demasiado desde el concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom. Hoy en día la administración estadounidense ha empezado a promulgar discursos plenamente xenófobos. Según un análisis administrado por The Marshall Project, el presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, ha dicho que “unauthorized immigrants are criminals [said 575+ times], snakes that bite [35+ times], eating pets, coming from jails and mental institutions [560+ times], causing crime in sanctuary cities [185+ times], and killing Americans en masse [235+ times].” Cada uno de estos reclamos ha sido rechazado por estudios cuantitativos. Pero esto no significa que carecen de impacto.

Menos de dos meses después de su inauguración, Donald Trump “has acted quickly on his campaign promise to focus on immigration, including aggressively pursuing removal of noncitizens, pressuring states and localities to cooperate in immigration enforcement, limiting access to humanitarian forms of relief, and closing the southern border” (New York City Bar). Estos cambios se han presentado a través de órdenes ejecutivas, memoranda política y otros actos administrativos. Aunque aún es temprano para medir las consecuencias de estas políticas, sería desconsiderado ignorar la manera en la que ya ha impactado a la comunidad (in)migratoria.

Recordemos el momento en que “La jaula de oro” dice: “casi no salgo a la calle / pues tengo miedo que me hallen / y me puedan deportar” (Los Tigres del Norte). Más de cuarenta años después de su lanzamiento, estas palabras nunca han sido más relevantes. “President Trump is [...] criminalizing anyone his administration suspects lacks legal status, leaving them susceptible to arrest by law enforcement” (Center for American Progress). Es decir, cualquier

persona que parezca ser un (in)migrante puede ser detenido/a por las autoridades estadounidenses, sean o no sean un (in)migrante indocumentado/a. Esta política ya ha resultado en “reports of veterans and U.S. citizens being detained [and] Native American Tribal members’ identities being questioned” (Center for American Progress). Pero más allá de las inconveniencias e incomodidades que estas detenciones han causado, han fundamentalmente empeorado las condiciones para la comunidad de (in)migrantes indocumentados.

El 20 de enero de 2025, Donald Trump instaló una orden ejecutiva llamada “Securing Our Borders.” Esta orden dirige al Departamento de Seguridad Nacional (en inglés: Department of Homeland Security) “to take all appropriate actions to detain, to the fullest extent permitted by law, aliens apprehended for violations of immigration law until their successful removal from the United States” (The White House). Según un informe publicado por el Congressional Research Service, la implementación de esta política “[will] terminate a long-standing policy of releasing into the country certain aliens who are found by immigration authorities to pose no security threat or light risk and whose continued detention is determined not to be in the public interest.” Este análisis es, en sí mismo, problemático. Por un lado, “[it] embroils us in a discourse that measures the violence of the system based on the perceived criminality or innocence of the (in)migrants it targets” (Castañeda 24). Esto es precisamente lo que Los Tigres del Norte pretendieron combatir al resaltar la humanidad de todos los presos en Folsom (no solo los que eran objetivamente inocentes). Por otro lado, promulga la invisibilización del ser (in)migrante al insinuar que su destino (sea quedarse en los Estados Unidos o regresar a su país de origen) no es importante ni relevante para la gran parte de la población estadounidense. Pero lo que este análisis sí logra recalcar es la ineficacia de este tipo de acto. Varios de los estudios utilizados en este capítulo reconocen que el sistema judicial tiende a crear más problemas de los que resuelve.

No hay ninguna razón para creer que este caso será diferente. Al priorizar la detención de (in)migrantes indocumentados, la orden ejecutiva de Donald Trump injustamente robará a miles de (in)migrantes de sus derechos de ser personas móviles – un hecho que borrará al menos parte de los logros experimentados por grupos como Los Tigres del Norte.

Un segundo acto presidencial que pretende cambiar el clima de nuestro presente sistema (in)migratorio es la expansión de la política de “expedited removal.” Esta política “allows the government to quickly deport someone they believe to be undocumented, without ever seeing a judge” (National Immigration Law Center). La ética de esta política, así como usualmente aparece, es claramente cuestionable. Pero ahora que “the government has said it plans to use expedited removal anywhere in the country against any undocumented person who can’t prove they have been in the U.S. continuously for two years before their arrest” (National Immigration Law Center), se ha convertido en una definitiva muestra de lo que Castañeda llama “force compensating for fragility” (Castañeda 3).

En esta época tan repleta de incertidumbre, es apropiado acertar que la administración de Donald Trump es una fuerza política que busca hacerse de un poder absoluto. Poder absoluto (en inglés: absolute power) es un estado de autoridad definido por Nicholas De Genova como “the power to make oneself unpredictable and deny other people any reasonable anticipation” (7). No pretendo ignorar lo difícil que es posicionarse en contra de un poder tan potente. Pero sí quiero reiterar nuestra responsabilidad de intentarlo.

### 3.6.1 “La lotería”

Como explica Susan Eckstein, “the more centralized the state and the greater its repressive capacity, the more likely discontent is to be expressed in covert ways” (42). Aplicando este análisis a nuestra presente circunstancia, quizás la manera más apropiada para resistir es a

través de métodos creativos. En este sentido, Los Tigres del Norte ya están un paso por delante. El 7 de febrero de 2025, Los Tigres del Norte lanzaron una nueva canción titulada “La lotería.” Descrita por Fidel Martínez, “La lotería” es “a sociopolitical corrido that uses imagery of the popular bingo-like Mexican game to comment on topics like immigration and the past criminality of our current president.” Igual a las otras canciones de Los Tigres del Norte que he analizado a lo largo de este capítulo, esta composición aporta el sonido de una banda nortea a pesar de ser clasificada como un corrido. Al notar esto, no pretendo contradecir a Martínez sino simplemente indicar que su definición de un corrido probablemente se arraiga en el contenido político de la canción y no en su estructura o sonido musical.

Habiendo dicho esto, cabe acentuar el vínculo central de esta canción: el juego de la lotería. La canción comienza con una llamada a jugar la lotería, utilizando la frase “que va y se corre” para demarcar este inicio. Luego, los cantantes siguen por nombrar una carta por línea, empotrando 23 de las figuras del juego (el valiente, la escalera, la corona, el catrín, la estrella, el cantarito, el perico, la sirena, el alacrán, el soldado, la calavera, la rosa, la mano, el mundo, el sol, el negrito, el pesacado, la dama, el diablo, el corazón, el arbol, el gallo y la bandera) en la letra de la canción. Igual que en el juego de la lotería, el orden de estas cartas / figuras no parece tener sentido. No obstante, como va progresando la canción, podemos ver la manera en la que se llena el tablero ganador.

La primera estrofa de “La lotería” hace referencia al egoísmo, notando que algunas personas toman ventaja de otras porque creen que “la corona los hace influyentes” (Los Tigres del Norte). La segunda estrofa abandona lo plural y transiciona al singular al cambiar “los [...] influyentes” con “el catrín.” Este catrín (una sutil referencia a Donald Trump) traiciona “al pueblo” mexicano al diseminar ilusionantes promesas que terminan siendo falsas. En la tercera

estrofa, el catrín se une con la sirena y el soldado (ambos referencias a las autoridades policiales) para “controlar” al alacrán y “entristecer” a sus familias. Cabe notar que esta estrofa está haciendo directa referencia a las políticas que discutí al principio de esta sección ya que se alinea con el presente discurso político que deshumaniza a la comunidad (in)migratoria y los hace plenamente vulnerables en la presencia del Estado. La cuarta estrofa de “La lotería” empieza a llenar el tablero al notar que este fenómeno discriminatorio no es nuevo, sino proveniente de una larga trayectoria de supremacía blanca. Por ende, la penúltima estrofa de la canción reconoce varios actos de desafío que han desmantelado este sistema, subrayando, en particular, la importancia de alzar “la voz” y mandar “al diablo” (otra referencia a Donald Trump) a la corte. Si esta estrofa parece ser esperanzada, o al menos llena de fortaleza, la última estrofa reconoce que ganar la lotería, en este sentido, no es necesariamente suficiente. Según Los Tigres del Norte, la comunidad (in)migratoria siempre anhelará su tierra natal y, por ende, se mantendrán determinadamente leales a sus respectivas patrias.

Más allá de su importancia como un juego, la lotería, como explica Hernán Hernández, es “like believing in something. If something bad happens to you, you think, ‘I hope I win the lottery so I can get out of this situation,’ or if you don’t get along with someone, sometimes you think, ‘Why are you so stuck up? Did you win the lottery or what?’” (Hernández citado en Martínez). Esta lógica establece un paralelo entre el acto de decidir de (in)migrar a los Estados Unidos y la decisión de jugar la lotería. En ambos casos, el (in)migrante se está arriesgando ya que no sabe cuales cartas (circunstancias) van a salir en cual orden. Al fin y al cabo, la lotería no requiere ninguna estrategia más allá de reconocer y actuar de acuerdo con tu tablero. Por ende, los ganadores son ganadores por suerte – no necesariamente por mérito.

“La lotería” de Los Tigres del Norte perfectamente ejemplifica la manera en la que podemos utilizar tácticas creativas para denunciar y resistir los sistemas que nos oprimen (e, importantemente, que oprimen a otros). Según Michel de Certeau, una de las debilidades del poder es que “[it] is bound by its very visibility. In contrast, trickery is possible for the weak and often it is his only possibility” (37). Aunque sí estoy de acuerdo con el hecho de que la astucia es una manera eficaz de resistir, no creo que es, como dice de Certeau, el “only possibility.” La resistencia puede manifestarse de muchas maneras y, a pesar de que “La lotería” provee un impresionante ejemplo de una posible táctica, también quisiera reconocer el valor (y el poder) de otras. Por ende, el último capítulo de esta tesis se enfocará en el proceso de crear y diseminar música con motivos de activismo, acentuando su importancia dado nuestro presente clima político.

### 3.6.2 La letra de “La lotería” (Los Tigres del Norte)

“Que va y se corre” /	Ya sabemos que el mundo da muchas
Esta vida es igual que la lotería	vueltas
Y hay algunos que le juegan al valiente	Y que no se tapa el sol con solo un dedo
Hacen todo para subir la escalera	El negrito en el arroz siempre se encuentra
Porque la corona los hace influyentes /	Si se juntan el poder con el dinero /
El catrín convence con un buen discurso	El pescado no está mordiendo el anzuelo
Prometiéndole bajarle la estrella al pueblo	Y la dama alza la voz por tanto golpe
Pero llena el cantarito de monedas	Nuestra gente se revela en estos tiempos
Y el perico viaja por los aeropuertos /	Y hasta el diablo ya lo mandan a la corte /
La sirena suena por las cuatro esquinas	Siempre parte el corazón dejar tu tierra
Cuando el alacrán no pueden controlarlo	Porque el árbol ya no da muy buena sombra
El soldado entristece a las familias	Aunque el gallo de otro rancho los despierta
Y la calavera ha visitado a varios	Por volver siempre andan contando las horas
Es la rosa la que adorna muchas tumbas	No es que quieran ya cambiarse de bandera
Y aquellos con quién se les pasó la mano /	Aunque lejos sus raíces siempre añoran

## 4. “Himno migrante”

### 4.1 Elementos de la protesta

Si “La lotería” de Los Tigres del Norte ejemplifica una posible táctica de resistencia (la astucia), ¿cuáles son otras alternativas? Según Donatella Della Porta, “forms of protest can [...] be distinguished according to the logic, or modus operandi, which the activists assign to them: logic of numbers, logic of damage, or logic of testimony” (14). Es decir, el activismo puede organizarse a través del número de individuos afectados, la cantidad de daño acumulado o las historias de personas afligidas. El activismo de Los Tigres del Norte tiende a organizarse a través de la lógica del daño y la lógica del testimonio. Por ende, este capítulo se enfocará en la tercera categorización: la lógica de números.

Como explica James C. Scott, “an individual who is affronted may develop a personal fantasy of revenge and confrontation, but when the insult is but a variant of affronts suffered systematically by a whole race, class, or strata, then the fantasy can become a collective cultural product” (9). En este caso, queda claro que los (in)migrantes que residen en los Estados Unidos se están confrontando con un sistema discriminatorio, proporcionándoles el motivo necesario para unirse en contra de las políticas que los perjudican. Pero, ¿cómo podrán unirse?

Si las estrategias del Sujeto “produce, tabulate, and impose on space,” las tácticas del Otro “only use, manipulate, and divert space” (De Certeau 30). Es decir, el colectivo no tiene que estar geográficamente unido para resistir y protestar. Los miembros solo tienen que estar conscientes del movimiento al que pertenecen y ser capaz de comunicarse con otros miembros del grupo.

La música provee una excelente manera para lograr este objetivo. Como señalé en el capítulo anterior, la música es un producto móvil que puede llegar hasta las poblaciones más

inmóviles. Es más, regresando al argumento del primer capítulo, la música también preserva la historia del (in)migrante mexicano, creando una manera para contextualizar el presente en una trayectoria más extensa. Por ende, no cabe duda de que la música es una herramienta adecuada para movilizar a un grupo con motivos activistas y diseminar su mensaje a otros sectores de la población.

La manera en la que la música hace esto varía. No obstante, en este capítulo quisiera resaltar el rol que las emociones tienen en cumplir esta tarea. Como argumentan Ron Aminzade y Doug McAdam, “the mobilization of emotions is a necessary and exceedingly important component of any significant instance of collective action” (14). Las emociones inspiran, organizan, producen y sostienen nuestras acciones, perdurando la longevidad de cualquier protesta. No obstante, las emociones no son estáticas. Fluyen a través del tiempo y las circunstancias, resultando en “the coexistence of different emotional universes within the same movement” (Aminzade y McAdam 27).

Aminzade y McAdam delinean la trayectoria de las emociones a lo largo de una protesta, empezando con el desarrollo de la contención y culminando con las emociones de la desmovilización. Al hacer esto, Aminzade y McAdam logran mapear una especie de “lifecycle of emotions” dentro de un contexto activista. Para este capítulo, sólo me enfocaré en la primera fase de su ciclo de vida ya que se alinea con la fase de activismo que actualmente estamos experimentando.

En una previa publicación, McAdam argumenta que “before collective protest can get under way, people must collectively define their situations as unjust and subject to change through group action” (McAdam citado en Aminzade y McAdam 30). Dicho de otro modo, tiene que haber, simultáneamente, un grado de enojo y esperanza. En el caso de las nuevas políticas

estadounidenses, la presencia del enojo es incontestable. Pero más que enojo, estas políticas han producido sentimientos de angustia y desesperación – emociones que dificultan la cultivación de la esperanza.

Si queremos efectivamente organizarnos en contra de estas políticas surgientes, nuestra prioridad, entonces, debe ser facilitar un reencuentro con la esperanza. La música (y, específicamente la performance de la música) proporciona una manera para cumplir este objetivo ya que articula “a collective social location while at the same time bearing the capacity to imagine a world beyond it” (Dolan 457). Este fenómeno aparece representado en el cancionero de mi papá ya que varias de las canciones reconocen los fracasos del sistema (in)migratorio mientras simultáneamente comparten mensajes de esperanza. Para dar ejemplos concretos, algunas composiciones transmiten sentimientos de preocupación, duelo, desilusión, desesperación, sufrimiento, abandono y humillación mientras otras comparten sentimientos de suerte, determinación, fe, gratitud, ilusión, confianza, honor y orgullo. La segunda mitad de esta lista es la que queremos reactivar.

Para lograr este objetivo, pretendo utilizar una canción recientemente publicada en las redes sociales de la presidenta de México, Claudia Sheinbaum Pardo, titulada “Himno migrante.” La canción originalmente se presentó el 18 de diciembre del 2024 en reconocimiento del Día Internacional del Migrante. Aún no había entrado a la presidencia Donald Trump, pero igual se anticipaban los drásticos cambios políticos que había prometido a lo largo de su campaña.

Más allá de la participación activa de Claudia Sheinbaum Pardo en la distribución de esta obra, el “Himno migrante” se destaca por su método de creación. Recordemos que al principio de esta sección noté que un movimiento posicionado en contra de un Sujeto (en este caso, el Sujeto sería la administración estadounidense), no necesariamente requiere un acercamiento

geográfico. Los artistas que crearon este himno no provienen del mismo lugar: se basan en diferentes zonas de México y los Estados Unidos. No obstante, se reunieron para crear un producto musical que los encapsula a todos, un hecho que exploraré a más profundidad en las secciones que siguen.

#### **4.2 ¿Quién es el colectivo Legado de Grandeza?**

El “Himno migrante” se formó a cargo del colectivo Legado de Grandeza. Este colectivo cuenta con la participación de 18 músicos multiinstrumentistas, incluyendo los cantautores Jesse Martínez, Mauricio Ulloa, Eric Ulloa, Emilio Rodríguez, Brandon Ramos, Kevin Gallardo, Luis Sánchez y Carlos Carmona; la agrupación musical Los HH; y el grupo Huichol Musical.

Importantemente, cabe recalcar que este colectivo se formó específicamente para lanzar esta canción. Antes de unirse para componer y grabar el “Himno migrante” los miembros del colectivo Legado de Grandeza estaban enfocados en sus propios proyectos. Algunos de estos miembros fomentaron carreras en el género del corrido, mientras otros pertenecieron a los géneros del mariachi, la norteña y la música indígena (en este caso, un género de música percusiva con letra en wixárika).

Más allá de su diversidad genérica, los miembros del colectivo provienen de distintos lugares – cada uno con su respectivo mercado. Estos lugares incluyen a ciudades / zonas en México (Tijuana, Baja California; Nezahualcóyotl, Estado de México; Durango, Durango y Apodaca, Nuevo León) y los Estados Unidos (Arkansas). Esta agrupación geográfica es importante de señalar porque se alinea con la filosofía identitaria de Fernández que identifica a los mexicanos por sus sentimientos de pertinencia a la República en vez de su locación física.

Finalmente, quisiera notar que los miembros del colectivo también se diferencian en términos de edad. Aunque no sabemos las edades exactas de todos los participantes podemos ver

la participación de varios jóvenes – un dato que diferencia al “Himno migrante” de otras canciones que han aparecido en este estudio.

No obstante, a pesar de todas estas diferencias, el colectivo Legado de Grandeza se une bajo el deseo de crear una canción que alienta y empodera a los (in)migrantes mexicanos. En las palabras de uno de los participantes: “decidimos juntarnos, mexicanos de varias partes [...] para hacer este himno como homenaje a las y los migrantes y decirles que estamos con ustedes y que también ustedes son parte de la historia de México” (Gobierno de México).

Este mensaje de inclusión también se refleja en el nombre del colectivo. “Legado de Grandeza” es una frase que proviene de la letra del “Himno migrante.” Específicamente, se encuentra en estribillo de la canción que dice: “y cambiamos de lugar, no de bandera / verde, blanco y rojo lo llevo en mis venas / como el águila volamos sin fronteras / rompemos la malla que separa tierras / y nacimos con legado de grandeza” (Legado de Grandeza). Al utilizar los verbos “cambiamos,” “volamos,” “rompemos” y “nacimos,” el estribillo refuerza la colectividad del grupo y su audiencia. De hecho, si todos verdaderamente nacieron con “legado de grandeza,” podemos argumentar que todos también pertenecen (al menos figurativamente) al grupo Legado de Grandeza, reemplazando la individualidad del grupo con la comunalidad de la causa que pretenden edificar.

#### **4.3 Análisis del “Himno migrante”**

El “Himno migrante” contiene una vasta cantidad de mensajes y símbolos para analizar. Por ende pretendo dividir mi análisis en tres secciones que corresponden con el estilo musical de la canción. La primera sección incluirá los primeros tres versos, la segunda sección incluirá los siguientes cuatro versos y la tercera sección se enfocará en la última presentación del estribillo.

4.3.1 *La letra del “Himno migrante” (Legado de Grandeza, Los HH y Huichol Musical)*

De donde soy, no nos rajamos	Como el águila volamos sin fronteras
Cualquier tierra la trabajamos	Rompemos la malla que separa tierras
El sacrificio jamás es en vano	Y nacimos con legado de grandeza /
Que hasta el espacio hemos llegado /	“A nuestras mujeres y madres inmigrantes
Where we are from, no nos rajamos	Un ejemplo de fuerza y valor
And what we dream of lo realizamos	Y ¡que viva México!” /
Gran paisano, hermano, amigo	Y aunque el acto diga americano
Soy mexicano /	I am puro mexicano /
Y cambiamos de lugar, no de bandera	Y cambiamos de lugar, no de bandera
Verde, blanco y rojo lo llevo en las venas	Verde, blanco y rojo lo llevo en mis venas
Como el águila volamos sin fronteras	Como el águila volamos sin fronteras
Rompemos la malla que separa tierras	Rompemos la malla que separa tierras
Y nacimos con legado de grandeza /	Y nacimos con legado de grandeza /
Extraño mi rancho, también mi familia	Y cambiamos de lugar, no de bandera
Mi pueblo querido que no se me olvida	Verde, blanco y rojo lo llevo en mis venas
Aunque de este lado me trajo la vida	Como el águila volamos sin fronteras
Siempre para Adela como Pancho Villa /	Rompemos la malla que separa tierras
Y cambiamos de lugar, no de bandera	Y nacimos con legado de grandeza
Verde, blanco y rojo lo llevo en las venas	

4.3.2 *El presente (y el futuro) sonido mexicano*

La primera sección del “Himno migrante” aporta el sonido de un corrido tumbado. El corrido tumbado es un género emergente que mezcla elementos del corrido tradicional con una

estética urbana. Descrito por Carmen del Rocío Moneder-Morales y Gilberto López Villagrán, el corrido tumbado es un género que “[fusiona] elementos del folclore mexicano con un estilo urbano caracterizado por zapatillas y gorras de gran tamaño, en sintonía con los artistas contemporáneos del rap y el reguetón” (1). Sonoramente, el corrido tumbado se identifica por ser “lean and nimble, with improvisatory guitar filigrees, leaping and slapping bass lines, darting accordion countermelodies and huffing brass-band chords, all delivered with pinpoint syncopation” (Pareles).

A pesar de la falta de bibliografía académica sobre el corrido tumbado, líderes en la industria musical han empezado a debatir las características del género y medir su incontestable éxito. “[Corridos tumbados] are striking a nerve of Mexican culture,” explicó Camilo Lara en una entrevista con *The New York Times*. Los artistas “have tapped into the relationship with violence, the relationship with the street, with politics, with what’s happening in fashion [...] It’s the most exciting moment in Mexican music in 20 or 30 years” (Lara citado en Cantú). Lara parece tener una apreciación para el género, pero no todos están de acuerdo con sus sentimientos. En referencia a los temas de la violencia y el narcotráfico que suelen aparecer en estos corridos, el previo presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, comentó “we are not going to keep quiet when they say that Ecstasy is good, that they have a .50 caliber gun and the most famous narcos are their idols” (López Obrador citado en Cantú). Mi papá suele alinearse con esta segunda interpretación de los corridos tumbados y agrega que el sonido del género (descrito previamente por Pareles) no tiende a agradarlo.

Sin embargo, a pesar de la controversia sobre los temas imbuidos en los corridos tumbados, no cabe duda de que el género ha explotado en popularidad entre los jóvenes mexicanos, México-americanos y latinoamericanos. Específicamente, artistas como Peso Pluma,

Natanael Cano, Grupo Frontera, Banda MS, Grupo Firme y Junior H han expandido el alcance del género y contribuido a su creciente éxito entre los jóvenes.

El “Himno migrante” aprovecha de este hecho al iniciar con una sección definitivamente inspirada por el corrido tumbado. Los cantantes son entre los más jóvenes del colectivo y cantan sobre el presente estado del (in)migrante mexicano. Cabe notar que estos cantantes aportan el mismo tono de voz que utilizan los artistas más reconocidos del género pero sustituyen la letra violenta y, a veces, cruda del corrido tumbado con muestras de determinación y fortaleza. Hacen referencia a los varios logros de los (in)migrantes mexicanos, recalcando que no solo han llegado a los Estados Unidos sino hasta al espacio.

Importantemente, esta primera sección también incluye unas líneas en inglés, reflejando la transnacionalidad del género. Cabe notar que el multilingüismo es una estrategia narrativa que aparece en varias de las composiciones en el cancionero de mi papá. En cada caso, el uso del inglés sirve para rechazar la tendencia de percibir al (in)migrante bilingüe “as being arrogant and showing off” (Fernández y Officer 487). En el “Himno migrante” el artista de Arkansas afirma: “gran paisano, hermano, amigo / soy mexicano” (Legado de Grandeza). No México-americano ni simplemente americano – mexicano.

En suma, esta primera sección del “Himno migrante” exuda un aire de fuerza y orgullo. Capta la energía de la juventud a través de su aproximación al corrido tumbado e intencionalmente transmite su mensaje a través de artistas jóvenes y emergentes. Al fin y al cabo, estos hechos acercan al joven (in)migrante al discurso de la canción, contribuyendo a la inclusividad del tema.

### 4.3.3 *El sonido del rancho*

Si la primera sección del “Himno migrante” atrae a los jóvenes (in)migrantes, la segunda sección apela a la nostalgia de la generación que los precede. Después de la primera presentación del estribillo, la canción transiciona del estilo del corrido tumbado a un sonido de mariachi. Recordemos del primer capítulo que el mariachi va mano en mano con el género de la ranchera. Según Alex Chávez, los temas del género ranchero “become increasingly pastoral in scope, symbolically indexing the failed promises of the Mexican Revolution” (44). Esto es exactamente lo que vemos en la segunda sección del “Himno migrante.”

Las primeras dos líneas de esta segunda sección dicen: “extraño mi rancho, también mi familia / mi pueblo querido que no se me olvida” (Legado de Grandeza). Estas frases transmiten un sentimiento de nostalgia dirigido hacia el rancho e, importantemente, hacia las memorias que el rancho guarda. Cabe notar que aunque esta sección hace referencia a las ideologías (y el sonido) del pasado, no necesariamente se arraiga en ese espacio temporal. Al contrario, podríamos argumentar que se alinea con la metáfora de Eduardo Galeano, quien compara al tiempo con un reloj de arena “a través del cual uno puede ver el tiempo pasando y tratar de entenderlo, y al mismo tiempo ver el tiempo que está llegando” (Galeano citado en Taylor 47). En este sentido, el “Himno migrante” no está planteándose en un pasado idealizado sino utilizando la memoria de ese momento histórico para informar y apoyar al (in)migrante del presente.

Una manera en la que el “Himno migrante” logra hacer esto es a través de su referencia a Adela y Pancho Villa. Ambos personajes fueron líderes en la Revolución mexicana quienes fueron (y siguen siendo) celebrados por su resiliencia y valentía. Al nombrar a Adela y Pancho

Villa, el “Himno migrante” evoca estos mismos sentimientos y los utiliza para inspirar el resurgimiento del espíritu de lucha encarnado por estos dos personajes.

Quisiera recalcar un momento la mención de Adela porque prepara el escenario para la aparición de una voz femenina que dice “a nuestras mujeres y madres inmigrantes / un ejemplo de fuerza y valor / y ¡que viva México” (Legado de Grandeza). En el capítulo anterior mencioné que hace mucha falta la voz femenina en el discurso (in)migratorio. Aunque Los Tigres del Norte empezaron a cerrar esta brecha al entrevistar a presas en la prisión de Folsom, todavía hay mucho más que hacer para verdaderamente integrar esta perspectiva esencial. El “Himno migrante” es la única canción dentro del cancionero de mi papá que utiliza una cantante (femenina) a diferencia de un cantante (masculino). Importantemente, la voz femenina en el “Himno migrante” no carece de los estereotipos de la mujer dócil y callada, sino que reconoce a las mujeres como “un ejemplo de fuerza y valor” (Legado de Grandeza). Esta dedicatoria a las mujeres, junto con la mención de Adela, sirve para mitigar una de las mayores críticas del género ranchero que es su estricta adherencia a ideologías machistas.

Al fin y al cabo, esta segunda sección expande el alcance del mensaje introducido por la primera sección al serlo más atractivo para una audiencia mayor y/o femenina. Logra hacer esto a través del involucramiento de la nostalgia y, por ende, conecta la lucha del (in)migrante en el presente con las luchas de los revolucionarios del pasado.

#### *4.3.4 Las voces en coro*

La última sección del “Himno migrante” no es necesariamente su propia sección, sino una repetición del estribillo. No obstante, decidí dedicarle su propio espacio porque nos proporciona una oportunidad para discutir un género (o, quizás, una falta de género) que aún no hemos explorado. La última repetición del estribillo se presenta sin instrumentos (con la

excepción de instrumentos percusivos que mantienen el tempo para las voces). Las voces de todos los miembros del colectivo suenan en unidad (sin armonías) y, aparentemente, sin edición. Es una presentación de voces técnicamente imperfectas pero unidas para celebrar el orgullo de ser mexicano/a.

Recordemos que el título del colectivo Legado de Grandeza fue escogido precisamente para incluir a todos en la producción del “Himno migrante.” Tomando esta consideración en cuenta, podemos imaginar que esta última repetición del estribillo es la voz del colectivo (in)migrante cantando su himno. En este momento de comunidad y solidaridad “the energy expended in performance reverberates” (Chávez 63), produciendo sentimientos de seguridad y reconocimiento para todos los (in)migrantes involucrados.

A fin de cuentas, esta energía es precisamente lo que el “Himno migrante” pretende captar y diseminar. Si la soledad produce ansiedad e incertidumbre, la comunidad hace lo opuesto. Dentro de un contexto activista, el hecho de saber que tienes respaldo comunitario es la mayor fuente de esperanza que existe porque juntos, podemos lograr mucho.

#### **4.4 La presentación del “Himno migrante” en la Conferencia del Pueblo**

El “Himno migrante” salió el 18 de diciembre de 2024 en el Día Internacional de los Migrantes. Ese mismo día, Claudia Sheinbaum Pardo presentó a la canción en la Conferencia del Pueblo, dedicándola “con todo el corazón para todas y todos los hermanos migrantes mexicanos que están en todos lados del mundo pero particularmente en los Estados Unidos de América” (Gobierno de México). Esta presentación comenzó con un vídeo dirigido por los artistas del colectivo Legado de Grandeza, incluyó una rendición en vivo de la canción y culminó con unos comentarios de la presidenta. En las secciones que siguen, compartiré mis observaciones sobre cada uno de estos hallazgos y reiteraré su importancia dado nuestro presente contexto político.

#### 4.4.1 *Los testimonios de los artistas*

Los artistas del colectivo Legado de Grandeza comparten sus testimonios a través de un video de aproximadamente tres minutos grabado y presentado en la Conferencia del Pueblo. A pesar de su corta extensión, este vídeo está repleto de mensajes que explican los motivos de los artistas y sus esperanzas para el proyecto.

Uno de los artistas, originalmente de Arkansas, explica que la canción “le pega mucho en el corazón” dada la historia (in)migratoria de su familia. Él nos cuenta: “mi mamá tuvo que cruzar para venir acá a darnos un mejor futuro para sus hijos” (Gobierno de México). A pesar de su propia ciudadanía estadounidense, él decide identificarse con la parte del “Himno migrante” que dice “aunque el acto diga americano, I am puro mexicano” (Legado de Grandeza). Esta autoidentificación como miembro de la República mexicana va en contra de la observación de João Sardinha y Ricardo Campos, quienes explican que “it is uncommon for young first-generation migrants or migrant descendants in diasporic contexts to define who they are in accordance with the cultural norms of the ancestral homeland” (3). No obstante, sirve para recalcar el hecho de que un individuo no tiene que estar geográficamente presente para pertenecer a un colectivo activista. A pesar de su residencia en los Estados Unidos, la decisión de este artista de identificarse como mexicano es suficiente para incluirlo en el discurso (in)migratorio que la canción pretende abordar.

La única artista del grupo comparte otro testimonio que se centra alrededor de su identidad como mujer. Ella nos dice: “me toca a mí ser la parte femenina, la parte que también defiende a esas mujeres que también van al otro lado a luchar por sus familias” (Gobierno de México). Los comentarios de esta mujer son sumamente importantes ya que desafían con la tendencia de reducir a las mujeres a “the mother left behind” y / o “the abandoned sweetheart”

dentro de un contexto (in)migratorio (Slobin 60). Esto no significa que las madres y / o novias de los (in)migrantes no son dignas de reconocimiento y respeto – claro que sí. Pero también es esencial reconocer el rol activo que las mujeres juegan en todos los aspectos del proceso (in)migratorio y el hecho de que seguramente son hoy la mayoría. Ellas también cruzan la frontera, experimentan encuentros con las autoridades estadounidenses, trabajan sin cesar y se enfrentan con injusticias. El hecho de que no escuchemos sus historias no significa que no existan. Futuros proyectos (sean académicos o artísticos) deben prestarle más atención a las mujeres (in)migrantes y hacer un esfuerzo por guardar y compartir sus historias. No obstante, el reconocimiento proporcionado por la artista del colectivo Legado de Grandeza funciona como un necesario primer paso ya que el reconocimiento es un prerrequisito del entendimiento.

Esta misma artista nos presenta su esperanza para este proyecto al decir: “que con esta canción sientan nuestro apoyo, nuestro reconocimiento y el orgullo que sentimos de que estén allá del otro lado, poniendo el nombre de nuestro país muy en alto” (Gobierno de México). Cabe notar que estos sentimientos de apoyo, reconocimiento y orgullo se oponen dramáticamente al discurso (in)migratorio que suele escucharse en los Estados Unidos. Recordemos del segundo capítulo las distintas maneras en las que el gobierno estadounidense pretende deshumanizar al (in)migrante y reducirlo al estatus de un criminal. El mensaje de esta artista dice lo opuesto, clasificando a los (in)migrantes no como criminales sino como los mayores representantes de su país.

Para concluir esta sección, compartiré un último mensaje de los artistas que bien articula el propósito del “Himno migrante.” Uno de los artistas dice: “Decidimos hacer este himno como homenaje a las y los migrantes y decirles que estamos con ustedes y que también ustedes son parte de la historia de México. Con ello decirle al mundo que si tiene a un lado a alguien que

tiene una gota de sangre mexicana, que sepa que tiene un aliado, que tiene un amigo, que tiene un hermano. Porque así somos los mexicanos, gente de trabajo. ¡Que viva México!” (Gobierno de México). Este comentario, en conjunción con los otros mensajes que he analizado a lo largo de esta sección, pretende dignificar a los (in)migrantes mexicanos e incluirlos orgullosamente en la Nación mexicana a pesar de su residencia en los Estados Unidos.

¿Pero qué tal los (in)migrantes centroamericanos? Aunque este estudio primariamente se enfoca en el cancionero del (in)migrante, sería desconsiderado ignorar las necesidades de esta demográfica (in)migratoria. En las últimas dos décadas, el número de (in)migrantes centroamericanos ha crecido exponencialmente. Las condiciones que estos (in)migrantes experimentan son, posiblemente, más peligrosas que las que enfrentan los (in)migrantes mexicanos ya que tienen que cruzar múltiples fronteras, no solo una. No obstante, en vez de ser recibidos con empatía y respeto en México, estos (in)migrantes suelen sufrir lo mismo que los (in)migrantes mexicanos sufren en los Estados Unidos. Se enfrentan con discursos que los criminalizan y racializan – lo mismo que el “Himno migrante” pretende combatir. Por ende, el discurso promovido por el gobierno mexicano no debe tomarse a valor nominal. Aunque claro que es importante luchar por la dignidad de los (in)migrantes mexicanos, igual debemos extender ese apoyo a todos los (in)migrantes, no solo a unos pocos seleccionados.

#### *4.4.2 La presentación de la canción*

Cuando el “Himno migrante” se presentó en la Conferencia del Pueblo, agregó una introducción en wixárika que no aparece en la grabación original. El mensaje era: “mest+ ta is+kame Claudia Sheinbaum ye, utay+. Xewit+ yekwamerah+ aweni, kename, pekay+ we. Tita pereuy+m+k+ ek+” (transcripción preparada por Claudia Sheinbaum). La inclusión de la voz indígena es crucial porque casi no aparece en los discursos (in)migratorios, mucho menos en las

canciones (in)migratorias imbuidas en este estudio. No obstante, la comunidad indígena ha experimentado la necesidad de (in)migrar en varias ocasiones – un hecho que merece más reconocimiento y estudio.

También cabe reflexionar un poco sobre la dedicatoria a Claudia Sheinbaum Pardo. Aunque la siguiente sección dedicará más espacio a un análisis sobre el involucramiento de la presidenta en este proyecto, cabe remarcar desde ahorita el contraste entre su participación en el “Himno migrante” y el discurso (in)migratorio diseminado por Donald Trump. Ambos presidentes son líderes políticos de alto prestigio, no obstante su posicionamiento en este tema no podría ser más distinto.

Más allá de este mensaje inicial, el resto del “Himno migrante” se presenta de manera más o menos igual a su lanzamiento en línea. Sin embargo, al cantar la canción en vivo, los artistas del colectivo Legado de Grandeza transmiten una energía física que paralela la energía emocional de la composición. Es decir, la emoción de la canción se manifiesta a través de los cuerpos de los artistas, quienes brincan y bailan en ritmo con la música.

Según Alex Chávez, “the body is a resonance chamber or column of beyond-meaning that opens up both presence and sense” (68). En la introducción de esta tesis, exploré la manera en la que el cuerpo del (in)migrante guarda memorias del viaje (in)migratorio, igual a un instrumento. Similarmente, los cuerpos de los artistas del colectivo Legado de Grandeza experimentan (físicamente) el acto de presentar al “Himno migrante” y reflejan esa experiencia de manera corporal.

No obstante, cabe notar que la corporalidad de la performance no sólo tiene significación a nivel individual. Al contrario, “the space of performance is, more than anything, a space of intimacy in which people, performance, and the space itself are unbound, surpassing the

boundaries of one's own body" (Chávez 128). En este sentido, la energía que se produce a través de la presentación del "Himno migrante" no es energía dispersa (proveniente de distintos individuos) sino una energía unida. Esta observación subraya, de nuevo, la comunalidad del "Himno migrante" como canción y le agrega la experiencia de compartir la performance de la composición en vivo.

El último punto que quisiera recalcar es el rol de la audiencia en la presentación del "Himno migrante." Ninguna de las performances que he compartido en este estudio son performances tradicionales (es decir, una performance en el estilo de un concierto tradicional). No obstante, esta performance se distingue de las otras performances en este estudio a causa de la audiencia a la que se dirige. Según un comunicado de la Presidencia de la República, entre los asistentes a la Conferencia del Pueblo "estuvieron presentes cónsules de El Paso, Texas, Nogales, Tucson, Arizona y Albuquerque." Estos individuos no solo escucharon la canción sino que participaron en su presentación, añadiendo gritos y aplausos en conjunción con los cantantes. Si, como dice Alex Chávez, "performance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity" (126), entonces es apropiado designar la presentación del "Himno migrante" como una performance exitosa. No cabe duda de que la canción logró conmover a los individuos presentes en la Conferencia del Pueblo y, por ende, parece claro que su influencia es a la vez expansiva y positiva.

#### *4.4.3 El rol de Claudia Sheinbaum Pardo*

Como noté al principio de este capítulo, una de las características que distingue al "Himno migrante" de otras canciones en este estudio es la manera en la que se comparte. La influencia de Claudia Sheinbaum Pardo en la creación y diseminación del "Himno migrante" es meramente importante. Al proveer los recursos y las plataformas requeridas para compartir el

mensaje del colectivo Legado de Grandeza, ella (igual a Vicente Fernández y Los Tigres del Norte) utilizó su rol como figura pública para enaltecer la voz de la comunidad (in)migratoria.

Después de la presentación del “Himno migrante” en la Conferencia del Pueblo, Claudia Sheinbaum Pardo dirigió un mensaje hacia los (in)migrantes mexicanos, diciéndoles: “A todas nuestras paisanas y paisanos, aprópiense de este himno. Que vivan los migrantes. México se escribe también con M de migrante” (Gobierno de México).

El comentario de la presidenta era corto pero no careció de impacto. Por primero, al utilizar el adjetivo “nuestras,” Claudia Sheinbaum Pardo extendió la mano a todos los (in)migrantes que han sido rechazados por el gobierno estadounidense y les dio la bienvenida a la República mexicana. En este sentido, Claudia Sheinbaum Pardo afirmó la veracidad de la línea en el “Himno migrante” que dice “y cambiamos de lugar no de bandera” y agregó que la bandera siempre era (y será siendo) de los (in)migrantes. Esta aseveración de pertinencia también se encuentra en la última proclamación de la presidenta, quien dijo que “México se escribe también con M de migrante.” La historia de la (in)migración mexicana es larga y complicada. En vez de negar este hecho, Claudia Sheinbaum Pardo lo acepta y lo celebra. Al hacer esto, la presidenta no solo afirmó el rol de los (in)migrantes mexicanos en el presente, sino que reconoció los esfuerzos y las luchas de todos los (in)migrantes que se han mudado de México a los Estados Unidos a lo largo del tiempo.

Cabe notar que los actos comunican más que las palabras. Aún queda por ver la manera en la que Claudia Sheinbaum Pardo apoya a los (in)migrantes mexicanos dada las surgientes políticas estadounidenses. Como anteriormente mencioné, también se espera ver cambios en la manera en la que México interactúa con los (in)migrantes centroamericanos que pasan por el país en sus jornadas a los Estados Unidos. No obstante, el mero hecho de que haya apoyado este

proyecto tan abiertamente es un acto digno de reconocimiento. Al fin y al cabo, el mensaje que promueve es potente y sumamente relevante en nuestro presente estado político.

#### **4.5 Apoyando al (in)migrante mexicano**

Hoy más que nunca, es esencial respaldar a la comunidad (in)migratoria y luchar por el restablecimiento de sus derechos. Los miembros del colectivo Legado de Grandeza contribuyeron a esta meta al crear, producir y diseminar una canción que empodera a los (in)migrantes mexicanos y reconoce su fortaleza y valentía. Aunque no parezca ser una canción desafiante, cuando comparas al “Himno migrante” con la retórica (in)migratoria promovida por los Estados Unidos, aparece claro que sí lo es. La canción abiertamente rechaza la deshumanización de la comunidad (in)migratoria y los reposiciona como individuos ejemplares.

Importantemente, el “Himno migrante” crea un colectivo que se une para apoyar a la comunidad (in)migratoria. El colectivo se manifiesta a través de los artistas del grupo pero también se extiende para incluir a todos los que han heredado un “legado de grandeza.” Estos individuos provienen de diferentes partes de México y del mundo, pero igual se unen para celebrar los esfuerzos de la comunidad (in)migratoria.

A fin de cuentas, el mayor logro del “Himno migrante” es la manera en la que comunica un sentimiento de aliento y esperanza. Para repetir lo que varios artistas del grupo han dicho, sirve como un recordatorio de que “sí se puede” (Gobierno de México). Esta confianza en la posibilidad de un mundo mejor no es suficiente para promulgar cambio, pero sí es un necesario primer paso. Aquí, entonces, es donde podemos arraigar nuestra lucha.

A lo largo de esta tesis, hemos explorado varios componentes de la música que sirven para aproximarnos a la voz del (in)migrante mexicano. Las composiciones de Vicente Fernández nos enseñaron que la música puede utilizarse para trazar cambios a lo largo del tiempo mientras

que las obras de Los Tigres del Norte nos mostraron las varias maneras en la que la música puede usarse para conquistar la distancia. Este último capítulo agrega a estas revelaciones al enfatizar el impacto afectivo de la música y resaltar su rol en la creación (y unión) de comunidades.

## 5. Conclusión

### 5.1 Los frutos de este estudio

Este proyecto empezó con una conversación entre un padre y su hija. No fue una conversación gloriosa ni electrificante. Sucedió casualmente, en medio de otras conversaciones, pero igual – mira todo lo que produjo.

El conocimiento existe por todas partes. Existe en las conversaciones, en los bailes, en la naturaleza, en los cuerpos y en la música. Solo hay que tomar el tiempo para encontrarlo.

El mayor objetivo de esta tesis era, por ende, entrar en este mundo de conocimiento. Al conversar con mi papá, escuchar sus historias, analizar sus canciones preferidas e investigar sus orígenes, quise reconocer y compartir fragmentos de conocimiento que suelen ser excluidos de la academia. A la vez, quise crear consciencia sobre lo mucho más que hay que aprender.

A nivel individual, el cancionero de mi papá ha servido para entretener, apoyar, educar y consolarlo. Cada composición parece ser escrita precisamente para él. Pero claro que eso no es el caso. Cada una de las canciones en el cancionero de mi papá tiene una trayectoria larga y extensa. En este proyecto me enfoqué en tres de estas canciones con el motivo de entrar a profundidad en sus historias y legados.

Cabe recalcar que esta metodología no es bastante común. La mayoría de los estudios que consulté mientras preparé este proyecto incluyeron análisis musicales, pero tendieron a no dedicarle tanto tiempo y espacio a una sola canción. Hay válidas razones para esto pero, al fin y al cabo, la priorización del metaanálisis dejó muchos tesoros por descubrir.

Al analizar solo tres canciones a profundidad (aunque sí mencioné algunas de las otras canciones que aparecieron en el cancionero de mi papá), pude proporcionar un análisis comprensivo sobre su creación, publicación y diseminación. También pude explorar las varias

maneras en las que los artistas de estas canciones decidieron presentar sus composiciones e investigar los contextos en los que lo hicieron. Cada una de las canciones que analicé me dió nuevas cosas para investigar. No obstante, a pesar de sus muchas diferencias, también compartieron varias similitudes.

La primera canción que investigué – “Los mandados” – proporcionó una oportunidad para explorar el legado del rancho. Específicamente, me permitió entrar en las complejidades del cronotopo ranchero y notar la manera en la que los valores de ese género han cambiado (o no cambiado) a lo largo del tiempo. Descubrí que el género ranchero se arraiga en la autodeterminación y la fortaleza. Dentro de un contexto (in)migratorio, estos sentimientos sirven para alentar al (in)migrante mexicano y asegurarlo de su resiliencia. No obstante, las políticas estadounidenses han cambiado mucho desde el primer lanzamiento de “Los mandados.” Por ende, las tácticas de cruce que la canción comparte se han vuelto menos relevantes. La manera en la que la canción describe al (in)migrante mexicano – como un individuo inteligente y, de un modo, invencible – también ha pasado de moda (al menos desde la perspectiva de las autoridades estadounidenses). Por lo tanto, cuando Vicente Fernández reescribió “Los mandados” para endosar a la candidata Hillary Clinton, alteró la lírica. “El corrido de Hillary Clinton” pinta a la comunidad (in)migratoria como un grupo de personas dóciles y acogedoras – exactamente lo que le convendría a una candidata presidencial. Sin embargo, al no cambiar la melodía de la canción, Fernández mantuvo el espíritu de individualismo que la canción originalmente engendró.

Si “Los mandados” nos permitió rastrear un sueño basado en el pasado (es decir, el rancho), la segunda canción que analicé – “La jaula de oro” – nos permitió investigar un sueño orientado hacia el futuro (el sueño dorado). Al describir el fracaso del sueño dorado, “La jaula de oro” nos permitió entender por qué la vida que los (in)migrantes experimentan en los Estados

Unidos no es igual a la que imaginaban. La canción relata el aislamiento y la soledad que un (in)migrante indocumentado experimenta y, por ende, iluminó las miserables condiciones de la indocumentación. “La jaula de oro” también nos proveyó una oportunidad para discutir un segundo tipo de inmovilidad basada en el encarcelamiento. A través del concierto de Los Tigres del Norte en la Prisión de Folsom, aprendimos sobre la historia del (in)migrante encarcelado. Entrevistas con los presos en la Prisión de Folsom nos proporcionaron más granularidad sobre este tema. Al mismo tiempo, el concierto nos permitió ver de primera mano las cualidades sanadoras de la música. En el momento del concierto, los presos en la Prisión de Folsom se sintieron entendidos y apoyados – un hecho que los alimentó y los consoló.

Esta última cualidad de la música – su habilidad de transmitir sentimientos de pertenencia – es el mayor enfoque del tercer capítulo de esta tesis. Este capítulo utilizó a la canción “Himno migrante” para alentar a la comunidad (in)migratoria en medio de un momento políticamente inexperimentado. Las emergentes políticas de la nueva administración estadounidense pretenden reestructurar el sistema (in)migratorio en los Estados Unidos, creando un aire de miedo y pánico entre la comunidad (in)migratoria. Aunque estas emociones son válidas y esenciales, curban la posibilidad de promover cambios sistemáticos al dificultar la adquisición de la esperanza. Similar a lo que Los Tigres del Norte lograron en la Prisión de Folsom, el “Himno migrante” recuerda a los (in)migrantes mexicanos que no están solos / solas y los celebra por su fortaleza y valentía. Al fin y al cabo, la energía de esta canción sirve para re-inspirar a la población (in)migratoria y asegurarlos que sí son capaces de salir adelante.

De este modo, regresamos al mismo lugar en el que empezamos: conversando sobre las conexiones interpersonales que la música suele fomentar. Estas conexiones pueden surgir entre

pocas personas (i.e., entre mi papá y yo) o varias (i.e., la presentación del “Himno migrante” en la Conferencia del Pueblo). Pero lo importante es que esas conexiones existen.

## 5.2 Limitaciones

Este proyecto no es, de ningún modo, una obra exhaustiva. Es simplemente una entrada a una distinta manera de cultivar y compartir conocimiento. Por ende, este trabajo carece de tres grandes limitaciones.

La primera limitación se arraiga en mi dependencia en las historias y memorias de mi papá. Aunque su perspectiva es de suma interés para mí, reconozco que mi representación de su experiencia (in)migratoria no es necesariamente representativa de todas las experiencias (in)migratorias. Cada quien experimenta el cruce a los Estados Unidos de distinta manera y voltea hacia diferentes fuentes (no necesariamente solo la música) para recibir apoyo y respaldo. Una manera en la que intenté reducir el efecto de esta limitación era a través del uso del cancionero. Mi papá seleccionó todas las composiciones que aparecen en su cancionero (listado, en orden alfabético, al final de este trabajo), pero él no es la única persona que las escucha. Las tres canciones que escogí – “Los mandados,” “La jaula de oro” y “Himno migrante” – son unas de las más populares del cancionero. Estas canciones, respectivamente, han acumulado 32,322,711; 35,625,985 y 415,953 streams en Spotify (“Himno migrante” tiene mucho menos streams porque se lanzó recientemente en el 18 de diciembre de 2024). No obstante, no hay manera de saber con certeza que estas son las canciones que la mayoría de los (in)migrantes elegirían destacar.

Este punto me lleva a la segunda limitación de este proyecto: el énfasis en solo tres canciones (en vez de un enfoque más amplio). Cuando originalmente ideé este proyecto, me tomé el tiempo para analizar cada composición en el cancionero de mi papá. Noté sus compañías

discográficas, fechas de lanzamiento, compositores, géneros, sitios de origen, punto(s) de narración, temas y otras ideas importantes. Muchas de estas observaciones no aparecieron en la versión final de este proyecto. Aunque aún creo que mi enfoque en pocas canciones (a diferencia de muchas) proporcionó una oportunidad para analizar cada canción a más profundidad, igual reconozco que podría ser interesante estudiar el cancionero de mi papá desde una perspectiva más amplia.

Finalmente, una última limitación que se arraiga en mi decisión de enfocarme en solo tres canciones es la falta de perspectivas diversas. Cada una de las canciones en este estudio fueron escritas por hombres. Solo el “Himno migrante” incluyó a una voz femenina. La mayoría de las canciones en el cancionero de mi papá también carecieron de una falta de representación indígena y centroamericana. Esto es meramente decepcionante dada la alta presencia de estas demográficas en la comunidad (in)migratoria – especialmente en los últimos 15 años. Al principio, pensé que esta falta de representación era una limitación exclusiva al cancionero de mi papá. Pero, al investigar el tema a más profundidad, me di cuenta de que el repertorio de canciones (in)migratorias en general tiende a omitir estas perspectivas. Por ende, esta limitación no solo es pertinente a este trabajo sino que plenamente relevante para el género de música (in)migratoria en su enteridad.

Tomando estas tres limitaciones en cuenta, quisiera hacer una última recomendación. En el futuro, académicos de todas las disciplinas deben hacer un esfuerzo para utilizar las herramientas a su disposición para agregar nuevas perspectivas a nuestro repertorio de conocimiento. Ningún estudio es perfecto y siempre habrá más para incluir, explorar y compartir. No obstante, si cada quien hace su parte para contribuir a la fuente de conocimiento que nuestras instituciones guardan, podemos “ir de la universalidad a la multiversidad” (Taylor 53) – un

hecho que nos permitirá expandir no solo la cantidad de información accesible en la academia, sino también la manera en la que esa información se entiende y utiliza.

### **5.3 Un último mensaje**

Mientras estaba preparando este proyecto, encontré este mensaje de Monica Huerta: “I want us to make all and any forms of knowledge while and as we honor the sacks of tender, feeling flesh we drag to computers, to libraries, and back home after long days, overwrought with and underloved from history; [...] honor the beloveds waiting patiently or impatiently for us to finish that thought; honor us all without re-creating habits that cordon off one portion from another, that ask us to sacrifice ways of knowing in order to feel like a hero in a diorama we’ve created from a shoebox” (Huerta xxi). Estas palabras me motivaron, me guiaron y me sostuvieron cuando me sentí perdida, aislada y cansada. Espero que puedan hacer lo mismo para ustedes.

Este proyecto era mi manera de honrar a mi familia, mi comunidad y mis pasiones. Colaboré con mi papá porque él es, para mi, una fuente de sabiduría y creatividad. Me enfoqué en la música porque es un género artístico que conozco bien y adoro mucho. No organicé este proyecto de este modo porque creo que es la única manera de hacerlo. Pero si lo hice porque era mi mejor manera de hacerlo.

Repetiré de nuevo que el conocimiento proviene de muchas partes. El truco es reconocer las fuentes disponibles para cada uno de nosotros y esforzarnos por explorarlas con curiosidad. Al fin y al cabo, eso es todo lo que podemos hacer: ser curiosos. Eso y mantenernos humildes.

Cada uno de nosotros tenemos una historia para contar, pero tenemos muchas más historias para escuchar. Si aprendí solo una cosa del proceso de crear este proyecto es que escuchar, también, es un arte. Tenemos que escuchar con la intención de entrar al mundo del

hablante y no con el motivo de integrar su historia en la nuestra. Dicho de otro modo, el acto de escuchar debe dirigir nuestra atención hacia fuera, no hacia dentro.

Por ende, terminaré con este último mensaje: practiquemos el arte de escuchar. Podemos escuchar con nuestros oídos, claro, pero también debemos escuchar con nuestros corazones. Porque el silencio, también, tiene algo para decirnos. Solo hay que prestarle la atención que previamente se le ha negado.

El mundo no cambia en un instante. Tenemos que ser pacientes – muy pacientes. Pero sí podemos tomar los primeros pasos para cambiarlo. Colaboremos, uno con el otro, para ser el cambio que deseamos ver en el mundo. Seamos curiosos, abiertos y responsivos. Escuchemos las historias de nuestros padres, amigos, maestros y vecinos pero también las historias de desconocidos. Así, y solo así, podremos crear el conocimiento requerido para exigir los cambios que necesitamos. Hagámoslo todos. Y hagámoslo juntos.

## Discografía seleccionada

- Aguilar, Antonio. "El emigrante." *El emigrante*, Musart-Balboa, 2007.
- Aguilar, Antonio. "Uno más de los mojados." *El emigrante*, Musart-Balboa, 2007.
- Arjona, Ricardo. "Mojado." *Adentro*, Metamorfosis Enterprise Limited, 2004.
- Banda los Sebastianes de Saúl Plata. "Sigo adelante." *Sigo adelante*, Universal Music Group, 2018.
- Banda MS de Sergio Lizárraga. "La casita." *El trabajo es la suerte*, Lizos Music, 2020.
- Beltran, Raúl y Primicia de Sinaloa. "Batallando de este lado." *Pisteando en el rancho*, 2023.
- Calibre 50. "Corrido de Juanito." *Guerra de poder*, Andaluz Records, 2017.
- Calibre 50. "El inmigrante." *El inmigrante*, Disa Latin Music, 2012.
- Calibre 50 y Emmanuel Delgado. "El mexicano es cabrón." *El mexicano es cabrón*, Andaluz Records, 2022.
- Cesar, Hugo. "Vente pa'l rancho." *Vente pa'l rancho*, Dream Art Music, 2019.
- Chaidez, Ulises. "Corona de rosas." *Resumen 16-23*, DEL Records, 2023.
- Cota, Kevin. "Del rancho a la ciudad (Corrido de Rogelio)" *Del rancho a la ciudad*, West Music, 2020.
- El Komander. "El desaparecido." *La corona*, Twiins Music Group, 2018.
- El Komander. "El gringo." *El gringo*, RB Music and Amapa Records, 2021.
- Fernández, Vicente. "Los mandados." *A pesar de todo*, Sony Music Entertainment, 1976.
- Fernández, Vicente. "El corrido de Hillary Clinton." 2016.
- Fernández, Vicente. "El hijo del pueblo." *El hijo del pueblo*, Sony Music Entertainment, 1967.
- Gerardo Díaz y su Gerarquía. "El ilegal." *Amistad y pesos*, Afinarte Music, 2019.
- Grupo Alfa 7. "Acá en el norte." *Acá en el norte*. Discos Fonorama, 2007.

Grupo Innovación. “Alto precio.” *Con sabor a México*, Garmex Music, 2015.

Grupo Recluta. “Ilegal.” *Ilegal*, Boba Records, 2021.

Grupo Recluta. “Sueño americano.” *Sueño americano*, Virgin Music, 2023.

Inda, Alex. “Indocumentado.” *Mi historia*, VivoTuMusika, 2017.

Kanales. “La pua de los alambres.” *La pua de los alambres*. Afinarte Music, 2018.

La Auténtica Banda LL. “Niños migrantes.” *Niños migrantes*. Music Eyes, 2020.

La Duda. “Soy ilegal.” *Esta es mi vida*, VIM Music, 2017.

Legado de Grandeza, Los HH y Huichol Musical. “Himno migrante.” *Himno migrante*, 2024.

Los Dos Carnales. “El inmigrante.” *Al estilo rancherón*, Afinarte Music, 2020.

Los Hermanos Ortiz. “Supermán es ilegal.” *Puro norte*, IM Music Group, 2002.

Los Huracanes del Norte. “Corrido de Daniel Treviño.” *Corrido de Daniel Treviño*, Luna Music, 2021.

Los Huracanes del Norte. “La fortuna de un mexicano.” *Número 12*, Luna Music, 2021.

Los Huracanes del Norte. “Soy mexicano.” *Soy mexicano*, Garmex Music, 2015.

Los Inquietos del Norte y Marco Flores y la Jerez. “Requisito americano.” *De noche enfiestado y la vida a lo que da*, Eagle Music, 2016.

Los Invasores de Nuevo León. “El niño migrante.” *No. 50*, Ramex Music, 2016.

Los Originales de San Juan. “El costal lleno de piedras.” *50 mentadas*, Colonize Media, 2014.

Los Originales de San Juan. “Maldita pobreza.” *12 corridos de poca m*, Sony Music Entertainment, 2011.

Los Temerarios. “Toquen mariachis canten.” *Recuerdos del alma*, Virtus, 2006.

Los Tigres del Norte. “El mojado acaudalado.” *Jefe de jefes*, Universal Music Group, 2006.

Los Tigres del Norte. “El otro México.” *El otro México*, Fonovisa Records, 1993.

Los Tigres del Norte. “La lotería.” *La lotería*, Fonovisa Records, 2025.

Los Tigres del Norte. “Los hijos de Hernández.” *Gracias América sin fronteras*, Fonovisa Records, 1988.

Los Tigres del Norte. *Los Tigres del Norte at Folsom Prison (Original Soundtrack/Live)*, RMS Music Group, 2019.

Los Tigres del Norte. “Mis dos patrias.” *Jefe de jefes*, Universal Music Group, 2006.

Los Tigres del Norte. “Pedro y Pablo.” *Jaula de oro*, Fonovisa Records, 1983.

Los Tigres del Norte. “Pueblo querido.” *Pueblo querido*, Fonovisa Records, 1986.

Los Tigres del Norte. “Somos más americanos.” *Uniendo fronteras*, Fonovisa Records, 2000.

Los Tigres del Norte. “Un consentido de Dios.” *Y su palabra es la ley: homenaje a Vicente Fernández*, Fonovisa Records, 2020.

Los Tigres del Norte. “Vivan los mojados.” *La suerte del soplón*, Fonovisa Records, 2005.

Los Tucanes de Tijuana. “Los ilegales.” *El papá de los pollitos*, Master Q Music, 2017.

Los Vales del Cerro. “La carta en el bolsillo.” *La carta en el bolsillo*, Pesa Records, 2020.

Luis Angel “El Flaco” y Banda Renovación. “15 días en el desierto.” *15 días en el desierto*, LAR Music, 2021.

Marco Flores y la Jerez. “Atentamente tu papá.” *El perro negro*, Casa Nacional, 2018.

Marco Flores y la Jerez. “Volví a mi pueblo.” *El diablo mayor*, Casa Nacional, 2018.

Montez de Durango. “Sólo dejé yo a mi padre.” *Y sigue la mata dando*, Disa Latin Music, 2006.

Muñoz, Eden. “Me aventé.” *Me aventé*, Sony Music Entertainment, 2024.

Paizaz de Guanacevi. “La vida del mojado.” *Puro pa’ delante mis paizaz*, American Show Latin, 2007.

Paraíso Tropical de Durango. “Mis paisanos y yo.” *Mis paisanos y yo*, Ayana Music, 2001.

Ramón Ayala y sus Bravos del Norte. “Ahí viene la migra.” *Corridos norteños*, Martzcom Music, 1985.

Revolver Cannabis. “El inmigrante (sueño americano)” *La ruleta sigue girando, vol. 2*, DEL Records, 2021.

Rivera, Alex. “La carta.” *La carta*, Antorcha Music, 2019.

Sebastian, Joan. “Sin pasaporte.” *Colección de oro, vol. 3: mujeres bonitas*, Musart-Balboa, 2010.

Sebastian, Joan y Sergio Andrade. “El ilegal.” *Rumores*, Musart-Balboa, 1997.

Sinaloa 21. “El corrido de Barack Obama.” *El dolor de un ilegal*, 2009.

Sinaloa 21. “El dolor de un ilegal.” *El dolor de un ilegal*, 2009.

Tierra Cali. “Ya me voy.” *Enamorado de ti*, Discos Ciudad, 2005.

Traviezoz de la Zierra. “Mejor jodido.” *Los días de ayer*, DEL Records, 2015.

Traviezoz de la Zierra. “Si no somos animales.” *A ver que opinan*, DEL Records, 2015.

Voz de Mando. “Soldado latinoamericano.” *Clase de historia*, Afinarte Music, 2017.

## Referencias

- Aminzade, Ron y Doug McAdam. "Emotions and Contentious Politics." *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*. Cambridge University Press, 2012, pp. 14-50.
- A Policy Statement by the Society for Community Research and Action: Division 27 of the American Psychological Association. "Statement on the Effects of Deportation and Forced Separation on Immigrants, their Families, and Communities." *American Journal of Community Psychology*, 2018.
- Avila, Jaqueline. *Cinesonidos: Film Music and National Identity During Mexico's Época de oro*. Oxford University Press, 2019.
- Barahona, Byron A. "Metáfora y realismo social en la representación del migrante adolescente centroamericano en *La jaula de oro*." *Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Istmio, 2018, pp. 106-129.
- Becera, David. "Anti-immigration Policies and Fear of Deportation: A Human Rights Issue." *Journal of Human Rights and Social Work*. Springer International Publishing, 2016, pp. 109-119.
- Beley, Gene. "Los Tigres del Norte, One of the Most Popular Purveyors of Mexican Norteño Folk Music, Played April 17 Before Inmates at Folsom State Prison." *The Wall Street Journal*, 25 Apr. 2018, <https://www.wsj.com/articles/folsom-prison-blues-this-time-in-spanish-1524664485>.
- Bonczar, Thomas P. "Prevalence of Imprisonment in the U.S. Population, 1974-2001." *Bureau of Justice Statistics*, 2001.
- California Court of Appeals, Second District, First Division. *People v. Juárez*. 2008.

California Museum. “Los Tigres del Norte.” *California Museum*, 2022,

<https://californiamuseum.org/inductee/los-tigres-del-norte/>.

Cantú, Elda. “The World Loves Corridos Tumbados. In Mexico, it’s Complicated.” *The New York Times*, 12 Dec. 2023,

<https://www.nytimes.com/2023/12/05/arts/music/corridos-tumbados-peso-pluma-mexico.html>.

Cannon, Geoffrey. “From the Archive, 12 November 1968: Johnny Cash at Folsom Prison - Review.” *The Guardian*, 12 Nov. 2014,

<https://www.theguardian.com/music/2014/nov/12/johnny-cash-folsom-prison-review-1968>.

Castañeda, Michelle. *Disappearing Rooms: The Hidden Theaters of Immigration Law*. Duke University Press, 2023.

Chávez, Alex. *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribéno*. Duke University Press, 2017.

Chung, Christine. “Vicente Fernández, ‘El Rey’ of Mexican Ranchera Music, is Dead at 81.” *The New York Times*, 12 Dec. 2021,

<https://www.nytimes.com/2021/12/12/arts/music/vicente-fernandez-dead.html>.

Congressional Hispanic Caucus Institute. “CHCI to Honor the Legendary and Grammy

Award-Winning, Los Tigres del Norte, and the American ‘Activist,’ Designer, and

Producer, Rosario Dawson, at the 47th Annual Awards Gala.” *CHCI*, 10 Sept. 2024,

<https://chci.org/chci-to-honor-the-legendary-and-grammy-award-winning-los-tigres-del-norte-and-the-american-activist-designer-producer-rosario-dawson-at-the-47th-annual-aw>

[ards-gala/#:~:text=In%202019%2C%20the%20band%20released,new%20trails%20for%20their%20music.](#)

Contreras, Felix. "50 Years after Johnny Cash, Los Tigres del Norte Perform at Folsom Prison."

*North Country Public Radio*, 18 Apr. 2018,

<https://www.northcountrypublicradio.org/news/npr/603304745/los-tigres-del-norte-perform-at-folsom-prison-50-years-after-johnny-cash#:~:text=Manuel%20Mena%20is%20a%20Los,of%20%22Folsom%20Prison%20Blues.%22>.

De Certeau, Michel. "Making Do: Uses and Tactics." *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1984, pp. 29-42.

De Genova, Nicolas. "Detention, Deportation, and Waiting: Toward a Theory of Migrant Detainability." *Global Detention Project: Working Paper No. 18*, 2016.

De León, Jason. "'Better to be Hot than Caught: Excavating the Conflicting Roles of Migrant Material Culture.'" *American Anthropologist*, 2012, pp. 477-493.

Della Porta, Donatella. "Protest in Social Movements." *Protest Cultures: A Companion*. Berghahn Books, 2016, pp. 13-25.

Dolan, Jill. "Performance, Utopia, and the 'Utopian Performative.'" *Theatre Journal*, 2001, pp. 455-479.

Donahue, Tom, director. *Los Tigres del Norte at Folsom Prison*. Netflix, 2019.

Eckstein, Susan. "Power and Protest in Latin America." *Power and Protest in Latin America: Latin American Social Movements*. University of California Press, 2001, pp. 1-60.

Equal Justice Initiative. "Wrongful Convictions." *Equal Justice Initiative*, 2025,

<https://eji.org/issues/wrongful-convictions/>.

- Fernández, Celestino. "Corridos: (Mostly) True Stories in Verse with Music." *Journal of Folklore and Education*, 2021, pp. 63-70.
- Fernández, Celestino y James E. Officer. "The Lighter Side of Mexican Immigration: Humor and Satire in the Mexican Corrido." *Journal of the Southwest*, 1989.
- Gandhi, Debu, Ben Greenho y Nick Wilson. "Trump's Rash Immigration Actions Place Cruelty and Spectacle Above Security." *Center for American Progress*, 27 Feb. 2025, <https://www.americanprogress.org/article/trumps-rash-immigration-actions-place-cruelty-and-spectacle-above-security/>.
- Garcia, Maira. "Vicente Fernández, the King of Machos and Heartbreak." *The New York Times*, 13 Dec. 2021, <https://www.nytimes.com/2021/12/13/arts/music/vicente-fernandez-influence.html>.
- Garland, David. *Mass Imprisonment: Social Causes and Consequences*. Sage Publications, 2001.
- GRAMMY Awards. "Vicente Fernández at 2002 Latin GRAMMYs." *GRAMMY Awards*, 2021, <https://www.grammy.com/news/vicente-fernandez-dies-mexican-icon-legacy-eulogy-tribute-latin-grammys>.
- Gurza, Agustin. "Strachwitz Frontera Collection Artist Biography: Los Tigres del Norte." *The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*, 2015.
- Harnik, Andrew. "Democratic Presidential Candidate Hillary Clinton and Vicente Fernández Stand on Stage Together at Debate Watch Party at the Craig Ranch Regional Amphitheater in North Las Vegas on Oct. 19, 2016, Following the Third Presidential Debate." *Billboard*, 20 Oct. 2016, <https://www.billboard.com/music/latin/hillary-clinton-meets-vicente-fernandez-video-debate-7549800/>.

Huerta, Monica. "A Patron Saint." *Magical Habits*. Duke University Press, 2021, pp. xi-xxi.

"Johnny Cash: At Folsom Prison." *Sony Music Entertainment*, 2025,

<https://www.johnnycash.com/music/folsom-prison/>.

Los Tigres del Norte. "Biografía." *Los Tigres del Norte*, 2025,

<http://lostigresdelnorte.com/main/about>.

McCaa, Robert. "Missing Millions: The Demographic Costs of the Mexican Revolution."

*Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, 2003, pp. 367-400.

Medina, Eduardo. "Vicente Fernández Knew His Way Around your Broken Heart." *The New*

*York Times*, 14 Dec. 2021,

<http://nytimes.com/2021/12/14/arts/music/vicente-fernandez-music-love.html>.

Mumola, Christopher J. y Allen J. Beck. "Prisoners in 1996." *Bureau of Justice Statistics*, 1997,

<https://bjs.ojp.gov/content/pub/pdf/p96.pdf>.

Monedero-Morales, Carmen del Rocío y Gilberto López Villagrán. *Del narco-corrido al corrido tumbado: la transformación de la música folclórica mexicana en el contexto de la cultura urbana global*. Universidad de Málaga, 2023.

Morín, José Luís. "Latinas/os and U.S. Prisons: Trends and Challenges." *Latino Studies*, 2008, pp. 11-30.

National Immigration Law Center. "Know Your Rights: Expedited Removal Expansion."

*National Immigration Law Center*, 24 Jan. 2025,

<https://www.nilc.org/resources/know-your-rights-expedited-removal-expansion/>.

New York City Bar. "The Trump Administration's Early 2025 Changes to Immigration Law."

*New York City Bar*, 18 Feb. 2025,

<https://www.nycbar.org/reports/the-trump-administrations-early-2025-changes-to-immigration-law/>.

Oboler, Suzanne. “‘Viviendo en el olvido:’ Behind Bars, Latinos and Prison.” *Latino Studies*, 2008, pp. 1-9.

Overmyer-Velásquez, Mark. *Beyond la Frontera: The History of Mexico-U.S. Migration*. Oxford University Press, 2011.

Pareles, Jon. “Regional Mexican Music is Finding More Ears. Peso Pluma is Helping.” *The New York Times*, 22 Jun. 2023,

<https://www.nytimes.com/2023/06/22/arts/music/peso-pluma-regional-mexican-music.html>.

Präger, Ulrike. “Enacting and Embodying Mobile Voices: ‘Musicking’ as a Tool for (Ethnographic) Migration Research.” *The Routledge Handbook of Music and Migration: Theories and Methodologies*, 2023, pp. 179-198.

Presidencia de la República. “Presidenta Claudia Sheinbaum presenta el Himno Migrante en homenaje a las y los paisanos que viven en Estados Unidos.” *Gobierno de México*, 18 Dec. 2024,

<https://www.gob.mx/presidencia/prensa/presidenta-claudia-sheinbaum-presenta-el-himno-migrante-en-homenaje-a-las-y-los-paisanos-que-viven-en-estados-unidos?idiom=es>.

Rabinovich, Silvana. “Alteridad.” *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Instituto Mora, 2009, pp. 43-46.

Raygoza, Isabela. “The Everlasting Legacy of Mexican Ranchera Icon, Vicente Fernández.” *Grammy Awards*, 17 Dec. 2021,

<https://www.grammy.com/news/vicente-fernandez-dies-mexican-icon-legacy-eulogy-tribute-latin-grammys>.

Rohter, Larry. "The United States of Los Tigres." *The New York Times*, 27 Jun. 2014,

<https://www.nytimes.com/2014/06/29/arts/music/los-tigres-del-norte-breaks-boundaries.html>.

Roiz, Jessica. "From 'Dos corazones' to 'El último beso' Here Are All of Vicente Fernández's Biggest Billboard Hits." *Billboard*, 12 Dec. 2022,

<https://www.billboard.com/music/latin/vicente-fernandez-billboard-hits-1235008443/>.

Sardinha, João y Ricardo Campos. "Introduction: Transglobal Sounds." *Transglobal Sounds: Music, Youth, and Migration*. Bloomsbury Publishing, 2016, pp. 1-3.

Scott, James C. "Behind the Official Story." *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press, 1990, pp. 1-16.

Selby, Daniele. "Why LatinX People are Uniquely Vulnerable to Wrongful Conviction." *Innocence Project*, 7 Oct. 2022,

<https://innocenceproject.org/news/why-latinx-people-are-uniquely-vulnerable-to-wrongful-conviction/>.

Slobin, Mark. *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*. University of Illinois Press, 1996.

Streissguth, Michael. *Johnny Cash at Folsom Prison: The Making of a Masterpiece*, University Press of Mississippi, 2019.

Taylor, Diana. "¡Presente!" *¡Presente! La política de la presencia*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021, pp. 17-84.

Texas Department of State Health Services. “US-Mexico Border: Sister Communities and Tribal Lands.” Texas Department of State Health Services, 2025,

<https://www.dshs.texas.gov/regional-local-health-operations/texas-border-health/tx-mx-border>.

The Marshall Project. “Fact-checking Over 12,000 of Donald Trump’s Statements About Immigration.” *The Marshall Project*, 21 Oct. 2024,

<https://www.themarshallproject.org/2024/10/21/fact-check-12000-trump-statements-immigrants>.

The White House. “Presidential Actions: Securing Our Borders.” *The White House*, 20 Jan.

2025, <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/securing-our-borders/>.

Walker, Nancy E. et al. *Lost Opportunities: The Reality of Latinos in the U.S. Criminal Justice System*, National Council of La Raza, 14 Oct. 2004,

[https://unidosus.org/wp-content/uploads/2021/07/27583file\\_congressionalbriefing.pdf](https://unidosus.org/wp-content/uploads/2021/07/27583file_congressionalbriefing.pdf).

Varela, Chuy. “Hear Los Tigres Roar.” *San Francisco Gate*, 5 Nov. 2006,

<https://www.sfgate.com/bayarea/article/hear-los-tigres-roar-2467296.php>.

“Vicente Fernández: Biography.” *Sony Music Entertainment*, 2015,

<https://www.vicentefernandez.mx/en/biography/>.