

## Música y visibilidad de los mixtecos en San Quintín.<sup>1</sup>

Everardo Garduño<sup>2</sup>

Carolina Mata<sup>3</sup>

Alejandra Navarro<sup>4</sup>

### Resumen

Hacia la década de los ochentas la migración indígena oaxaqueña a Baja California observaba un gran repunte. Orientada principalmente a satisfacer la demanda de fuerza de trabajo de la producción hortícola en San Quintín, esta migración se componía en su mayor parte de indígenas mixtecos, zapotecos y triquis. Debido a determinadas circunstancias como las condiciones de vida, la predominancia de la migración circular, y la represión sistemática sobre su organización y sus expresiones culturales, las manifestaciones musicales de estos indígenas eran escasas y tenían lugar principalmente en las colonias de migrantes residentes más que en los campamentos de migrantes temporales. No obstante, en esos años se registró al primer grupo de ejecutantes de las tradicionales chilenas<sup>5</sup> en San Quintín. Actualmente el fenómeno migratorio se ha visto transformado radicalmente, y junto con éste, el fenómeno musical entre la población indígena en San Quintín se ha generalizado y diversificado en géneros y contenidos. El presente trabajo da cuenta de esta transformación y las posibles asociaciones entre ambos fenómenos, así como del papel que en la actualidad juega la radio indígena local, la XEQIN, en este boom musical en la región. Por último, aquí se hace una reflexión acerca de la influencia que el fenómeno musical tiene sobre el proceso de integración, organización y visibilización de los mixtecos en San Quintín.

---

<sup>1</sup> La información relativa a los antecedentes y desarrollo del fenómeno musical en San Quintín, proviene del trabajo de campo realizado por Garduño durante los ochentas y noventas. La información reciente es resultado del trabajo etnográfico realizado por Mata y Navarro quienes trabajan de manera colegiada con Garduño para producir este artículo como parte de sus actividades del CA Indígenas y Globalización. Una versión preliminar de este documento fue presentado en el Seminario Internacional de Músicas Migrantes, el 1 y 2 de diciembre de 2009, organizado por el Departamento de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte.

<sup>2</sup> Doctor en Antropología Sociocultural, Investigador y docente del Centro de Investigaciones Culturales-Museo, Universidad Autónoma de Baja California, everardo.garduno@uabc.edu.mx

<sup>3</sup> Maestra en Estudios Socioculturales, docente Universidad Autónoma de Baja California, mata\_miranda@yahoo.com.mx

<sup>4</sup> Doctora en Antropología Social usando recursos visuales, Investigadora y docente del Centro de Investigaciones Culturales-Museo, Universidad Autónoma de Baja California, alejandra.navarro@uabc.edu.mx

<sup>5</sup> La "chilena mixteca" es un género musical muy popular en la región de la Costa Chica en México. Se dice que el compás 6/8 normalmente sesquiáltero alternado con 3/4, llegó originalmente con los marinos chilenos que llegaron a las costas de Oaxaca y Guerrero atraídos por la fiebre el Oro de California. Estas características del género se comparten ahora en la [cueca](#) chilena y entre los [sones](#) mexicanos. Con la migración de indígenas jornaleros hacia el Noroeste del país y suroeste de los EEUU, este género sigue extendiendo su influencia territorial.

**Palabras clave:** chilena mixteca, migración, mixtecos jornaleros migrantes, manifestaciones culturales, San Quintín.

### **Music and visibility among Mixtec in San Quintín.**

#### **Abstract**

In the 80s indigenous migration from Oaxaca to Baja California peaked. The labourers' flow satisfied the need for manual work in a growing horticulture industry for exportation flourishing in San Quintín. Most of these agricultural migrant workers were mixtecs, zapotecs and triquis peoples. Despite their strong musical tradition in their places of origin, in San Quintín none was reproduced then. Among possible explanations for this lack of indigenous music in San Quintín were the difficulties of surviving as migrant workers in the new context, their continuous circular migration from field to field all year round, a systematic repression of their efforts to get organized to fight for their rights and generalized social rejection for their cultural traits in the new contexts of arrival. Nevertheless, the first *chilenas* were composed in Baja California. There, people told the stories of those dead in the long journeys from Oaxaca to San Quintín, or those of a murdered mixtec leader. Nowadays, the mixtec music scene in San Quintín is completely different. It is now expanding and young mixtec are exploring new musical genres mixing them and exploring for new meanings for their lyrics. This article gives account of the transformation of the mixtec music scene in San Quintín, and their possible links to processes of social integration, organization and visibilization of mixtec people in San Quintín.

**Keywords:** mixtec chilena, migration, mixtec labourers, cultural expressions, San Quintín.

## Introducción

Del 14 y 15 de noviembre de 2009, tuvimos la oportunidad de visitar el valle de San Quintín, Baja California, y asistir al XV aniversario de la Radio XEQIN, *La Voz del Valle*. Esta celebración dio inicio con la calenda, una forma de anunciar e invitar al festejo, y la cual consiste en un desfile de los diversos grupos culturales de los indígenas migrantes de la región. Estos grupos culturales son agrupaciones de migrantes que pertenecen a una misma etnia, como el Grupo Cultural Zapoteco, el Grupo Cultural Carnaval Mixteco, el Grupo Cultural Náhuatl ó el Grupo Cultural Purépecha. O bien, son agrupaciones de migrantes procedentes de un mismo pueblo. Estos son los grupos culturales de San Juan Mixtepec, San Juan Copala, San Miguel El Grande, San Martín Itunyoso, Chalcatongo, San Agustín Tlacotepec, etc.

A diferencia de la calenda que se realiza en Oaxaca acompañada con la chirimía<sup>6</sup> y el tambor, esta actividad se desarrolla en San Quintín con el acompañamiento de las estruendosas bandas de viento. Así, al son de los trombones, las trompetas, las tubas y la tambora, los colectivos y la demás gente va bailando a lo largo de la carretera transpeninsular, que une al norte y sur de la península de Baja California. Más aún, la parte principal de esta fiesta se lleva a cabo en el parque y plaza cívica de la Delegación Vicente Guerrero, en donde se presenta a las madrinas del evento y a los representantes de cada grupo cultural, quienes pronuncian profusos discursos sobre las virtudes de la multiculturalidad. Allí, en ese lugar se escucha a -y se baila acompañados de- la Nueva banda 2 Q Tres (Triquis), la Banda Bahía (mixtecos), la Poderosa Banda Potrillos (Triquis de San Martín Itunyoso), la Banda Nuevo San Juan Copala (Triquis), y la Banda del Valle (Mixtecos), entre otras.

Sin lugar a dudas, más allá de representar un verdadero éxito para *La Voz del Valle*, este festival es un vivo ejemplo de recreación ó *reterritorialización* cultural de los indígenas, predominantemente oaxaqueños, a miles de kilómetros de distancia de su lugar de origen (Canclini,1990). Incluso, por su física, multitudinaria y sonora presencia en la carretera, en el parque y la plaza cívica de la colonia Vicente Guerrero, esta festividad constituye un verdadero caso de apropiación –e irrupción– del espacio público, por parte de estos migrantes indígenas, a través de la música<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> La chirimía es un instrumento musical de viento fabricado con madera. Se caracteriza por tener dos lengüetas. Parecido al oboe, pero más largo pues suele ser de entre 50 y 60 centímetros de largo, la chirimía fue introducida por los colonizadores europeos al continente Americano. Actualmente, se la utiliza en México principalmente en música popular.

<sup>7</sup> Las expresiones musicales mixecas en el Valle de San Quintín podrían también ser analizadas a la luz de conceptos como el de “control cultural” de Guillermo Bonfil Batalla (1988). Desde esta perspectiva, la música es un elemento de la identidad mixteca que se pone en escena en un contexto diferente al de lugar de origen cuando este grupo llega a trabajar a San Quintín. En el lugar de llegada, los mixtecos establecen relaciones interétnicas con otros grupos (indígenas y no-indígenas). En este sistema de relaciones interétnicas, la música como marcador cultural de la identidad étnica no aparece sino hasta que la población migrante logra reorganizarse frente a la población no-indígena de la región. En este contexto, los mixtecos tienen en 2010 mayor poder de decisión social sobre expresiones de su identidad étnica que el que tenían hace 20 años.



Imagen 1. Poderosa Banda Potrillos, San Martín Itunyoso



Imagen 2. Nueva Banda 2 Q Tres, Lomas de Santa Fe

Para quienes hace más de 20 años trabajamos en San Quintín, este evento resulta verdaderamente sorprendente. Tal y como lo constatamos en nuestro reporte de investigación publicado en 1990 (Garduño et al, 1990), en los ochentas era completamente impensable la posibilidad de que la población indígena migrante desarrollara este tipo de presencia en la región, ya que en esa época era difícil encontrar en San Quintín ejecutantes de la música tradicional mixteca. Esto obedecía, sin embargo, no al hecho de que no existiera este tipo de músicos en la región -pues en muchos de los cuartos en donde eran alojados estos jornaleros, había por lo menos una guitarra -que decían no tocaba nadie (Garduño et al 1990)-, sino porque prevalecía una atmósfera de hostilidad hacia todo tipo de expresión cultural de los indígenas migrantes, incluyendo a la música. Por esa razón, en

los seis meses de trabajo de campo que realizamos en 1987, encontramos solamente a un pequeño grupo musical que tímidamente interpretaba con un violín y dos guitarras, únicamente el género de las tradicionales chilenas, y a un ejecutante individual de corridos que describía en sus interpretaciones la situación social que vivían los jornaleros indígenas en la región. En dichos años, la migración indígena a San Quintín se caracterizaba por la predominancia de una migración circular, la explotación en el trabajo y las dramáticas condiciones de vida. Más aún, prevalecía en toda la región un clima de discriminación y señalamiento hacia los indígenas, y de represión a las formas independientes de organización.

En el presente trabajo analizamos la transformación que ha experimentado la presencia musical de los migrantes indígenas en San Quintín en las últimas dos décadas: la multiplicación inusitada de sus ejecutantes, la diversificación de los géneros, y su creciente notoriedad. Dado que no somos etnomusicólogos sino antropólogos sociales, este análisis apunta principalmente a los hechos sociales específicos que consideramos ser las causas de esta transformación: la introducción de un nuevo ciclo de cultivos y de un patrón migratorio y residencia distinto, así como la creciente movilización y organización de estos indígenas, su consecuente visibilización y conquista de espacios físicos, políticos, sociales, económicos y culturales, cada vez más grandes. Más aún, parte de nuestra hipótesis es en el sentido de que estas transformaciones no sólo explican los cambios observados en el ámbito musical, sino que estos cambios han jugado un papel relevante en la movilización y organización de los migrantes, particularmente a través de la visibilización de su presencia, y la transformación de su representación social al interior de la sociedad anfitriona; de ser vistos antiguamente sólo como fuerza de trabajo explotable, en la actualidad son considerados como agentes sociales portadores de una determinada cultura.

Por último, creemos que el fenómeno musical indígena en el valle de San Quintín, no solo subvierte el espacio público y la representación social de los jornaleros indígenas entre los miembros de la sociedad anfitriona, sino también, el concepto de música tradicional regularmente utilizado entre los antropólogos y principalmente los indigenistas en los términos aplicados al caso de la música indígena en México por Marina Alonso Bolaños (2008). Más aún, este trabajo reconoce que independientemente de su carácter tradicional ó inventado, el fenómeno musical entre los migrantes indígenas en San Quintín es relevante socialmente porque integra y da sentido de pertenencia a un grupo social disperso en una territorio ajeno, a la vez que lo visibiliza, organiza, moviliza y transforma a sus miembros en actores sociales. A continuación presentamos los antecedentes de este fenómeno, su desarrollo, su papel en la Fiesta Grande de San Quintín, y su relevancia social.

### **Antecedentes**

San Quintín es un valle agrícola situado a cuatro horas al sur de la frontera entre México y Estados Unidos, en donde radican grandes contingentes de indígenas procedentes del estado de Oaxaca. Se trata de una población que oscila entre los 25, 000 y 37 000 personas (CONAPRED 2006; PRONAJ-UNICEF 2006), contratadas en su mayoría por las compañías horticuloras de la región para cosechar diversos productos que se cosechan a lo largo del año. A decir de los últimos estudios realizados en la región, esta población está compuesta principalmente por indígenas de origen mixteco (61%), aunque también es

importante la presencia de indígenas zapotecos (27%), triquis (10%), y en menor medida náhuatl (1%) y tarasco (1%) (De la Fuente *et al* 2002).



Imagen 3. Ubicación geográfica de San Quintín, Municipio de Ensenada

En la actualidad, la mayor parte de la población indígena migrante en San Quintín, vive en 59 colonias ó barrios permanentes, mientras que un número menor radica temporalmente en unos 10 campamentos. Las diferencias entre una y otra forma de asentamiento son notables. Mientras que los campamentos son cuarterías de lámina ó madera con piso de tierra, carentes de agua potable, electricidad y demás servicios, las colonias cuentan con todo esto, además de tiendas, escuelas, guarderías, y en algunos casos clínicas. Más aún, mientras que los primeros se encuentran localizados al interior de la propiedad del patrón, bajo la presencia vigilante de una especie de policía llamado *campero*, las colonias y barrios se han constituido en terrenos adquiridos por los propios jornaleros a través de su movilización y compra. Esto ha hecho posible que en estos últimos, familias enteras desarrollen sus propias formas de organización y lucha en contra de la explotación y segregación, de la que han sido históricamente objeto en San Quintín.

En lo particular, la ubicación de las colonias de migrantes indígenas lejos de la mirada vigilante del patrón, ha hecho posible que esta población reproduzca con libertad sus prácticas culturales, como la música. Por ejemplo, durante dos semanas de trabajo de campo en una de estas comunidades, *La Nueva Región Triqui*, observamos como en cada recinto existía una pequeña siembra de maíz, frijol, calabaza y plantas medicinales de distinto uso; en algunos casos observé incluso que existía el tradicional baño de vapor o

temazcal y las cocinas construidas de carrizo afuera de las viviendas. En el interior de ellas era común que hubiera un fogón de adobe y un telar de cintura, artefacto con el que estos indígenas elaboran su ropa tradicional. Durante el primer día, tuvieron lugar tres eventos celebrados en la forma más tradicional de los indígenas oaxaqueños, pertenecientes a la región mixteca: una quinceañera, un bautizo colectivo y un funeral. El siguiente día fuimos testigos de una *limpia* practicada por una curandera indígena, y más tarde establecimos contacto con un grupo de músicos que interpretaban las típicas *chilenas*.

En los albores de la migración indígena a San Quintín, sin embargo, la situación era radicalmente opuesta. En la década de los 70s, por ejemplo, lejos de existir la diversidad de cultivos que hoy en día ocupan de la fuerza de trabajo indígena casi todos los meses del año, el tomate llegó a ser el producto hortícola más importante por el volumen en que se producía, la superficie que ocupaba, las divisas que captaba, pero sobre todo por la cantidad de mano de obra que demandaba. Esto determinaba que la migración en esos años fuera fundamentalmente individual, masculina, circular, y limitada a los tres meses del verano. Por esa razón, la residencia de los migrantes se orientaba básicamente hacia los campamentos, los cuales sobrepasaban con mucho el número de colonias y barrios indígenas: de 24 campamentos frente a 3 colonias (Garduño, 2004).



Imagen 4. Mixtecos migrantes, primera generación



Imagen 5. Campamento San Quintín



Imagen 6. Condiciones de transporte

Como se mencionó anteriormente, las condiciones de estos campamentos eran por demás deplorables. Se trataba de una serie de cuartos de lámina de apenas 4 x 4 metros, que no ofrecían ninguna protección contra los fuertes vientos del verano o frente a las lluvias de invierno; la mayoría de ellos no contaba con un número suficiente de letrinas y baños, ni electricidad, y el agua se obtenía de cisternas altamente contaminadas. Debido a estas condiciones, las enfermedades más frecuentes en estos asentamientos eran las respiratorias (29%), las gastrointestinales (28%), y las enfermedades reumáticas (18%) (Garduño et al 1990: 65-80).

Por otra parte, en esos años los jornaleros eran forzados a realizar jornadas extenuantes por un salario de aproximadamente 5 dólares al día, y a trabajar obligatoriamente horas extras, sin consideración alguna ni para niños ni mujeres embarazadas. La principal ventaja que las empresas agrícolas obtenían de la relación con la fuerza de trabajo indígena migrante,



provenía de la perpetua categoría de trabajadores temporales en la que ubicaban a todos sus empleados, incluso a aquellos que tenían cerca de 20 años trabajando para un mismo empleador. De esta manera, a los indígenas oaxaqueños no les eran reconocidos los beneficios establecidos en la Ley Federal del Trabajo para los trabajadores permanentes, como es el caso de la semana laboral de 6 días con el pago de siete, el goce de vacaciones pagadas, aguinaldo, y reparto de utilidades. En este esquema de explotación y pésimas condiciones de vida, destacaba la forma de transporte que los productores empleaban para desplazar a sus trabajadores de su centro de trabajo al lugar de residencia. Estos eran camiones de redilas en malas condiciones que en repetidas ocasiones cobraron la vida de muchos jornaleros (Garduño et al., 1990: 80-97).

Por último, el impacto que tenían sobre los derechos culturales las formas de explotación en el trabajo y las condiciones de alojamiento de los indígenas, era diverso. La dispersión de sus asentamientos, así como su localización al interior de la propiedad de las empresas horticultoras, inhibía el desarrollo de una intensa socialización entre los indígenas. Hacia el inicio de los ochentas, los veinticuatro campamentos se encontraban esparcidos en un área de 200 kilómetros, separados uno del otro hasta por 10 kilómetros. Esta situación hacía que aquellos migrantes pertenecientes al mismo grupo étnico, pueblo, o incluso familia, vivieran dispersos y aislados, ausentes de todo contacto entre ellos, al tiempo que propiciaba el hacinamiento de un gran número de individuos pertenecientes a una gran variedad de grupos étnicos como el mixteco, el triqui, el zapoteco, el nahua, y el purépecha. Así, la dispersión dificultaba a los indígenas el poder desarrollar una elevada cohesión social, mientras que el hacinamiento multiétnico creaba una atmósfera de permanente tensión en el campamento; ambos factores frecuentemente conducían al surgimiento de batallas campales protagonizadas por los diferentes grupos dentro de estos asentamientos<sup>8</sup>. Finalmente, la figura del *campero* y la afiliación forzada de los trabajadores a los sindicatos oficiales jugaban un papel central en la neutralización de la organización autogestiva de los indígenas al interior de los campamentos. Como es sabido, el *campero* es una especie de policía indígena privado muy cercano al patrón, encargado de mantener el orden en el campamento poniendo especial atención a las opiniones adversas de los trabajadores indígenas acerca de las condiciones de vida y de trabajo en las que se encontraban; reprimir cualquier intento de huelga y prohibir la expresión de prácticas alteradoras, como aquellas relacionadas a su tradición. Por ejemplo, nosotros fuimos testigos de cómo el *campero* no permitía que los trabajadores indígenas llevaran a cabo reuniones, hablaran su lengua o construyeran los tradicionales temascales dentro del campamento.

Esta inhibición de las manifestaciones culturales en general, y de las expresiones musicales en particular, en los campamentos indígenas, es descrita en nuestro informe publicado en

---

<sup>8</sup> Estas condiciones de dispersión y vínculo rotos, condujeron a quienes más tarde trabajamos con esta población, a proponer la creación de una Radio Indígena. Nuestra intención era contar con un vínculo entre los distintos campamentos dispersos desde la zona de Camalú hasta el Rosario, y crear las condiciones para la elaboración de redes. No obstante, la XEQIN rebasó estas metas con creces al servir de vínculo entre la población migrante indígena residente en los Estados Unidos y Oaxaca, con la de San Quintín.

1990. En él se menciona, además, la existencia de una limitada presencia de géneros musicales, siendo básicamente, aquellos que requieren de un reducido número de ejecutantes y una instrumentación escasa, y los difundidos por la radio comercial:

“En la zona receptora –sin embargo– los migrantes no practican la danza ritual, a menos de que se trate de alguna fiesta organizada por las instituciones oficiales y con coreografía que poco tiene que ver con la autóctona. La música que se ejecuta es la de violín y guitarra y rara vez se toca en el exterior o en público, por lo general lo hacen en el interior de su cuarto: es frecuente encontrar como parte de su mobiliario una guitarra colgada, pero sistemáticamente niegan que alguien sepa tocarla. En ocasiones, atraídos por la música nos introducimos en algún cuarto e inmediatamente ésta cesaba, y aún con el instrumento en la mano, negaban ser ellos los que tocaban. Estas dos cosas, la ejecución casi oculta y la negación de que saben tocar, hacen pensar en un fenómeno similar al de la medicina tradicional: la vergüenza por lo autóctono es resultado de la presión mestiza.

”En cuanto a las inclinaciones musicales, en San Quintín se sintoniza con buena calidad de recepción sólo una radiodifusora, Radio Express, que con sede en Los Ángeles, California, transmite en español y difunde permanentemente el género conocido como ranchero; esa es la música que preferentemente escuchan los migrantes, además de las tradicionales chilenas, en las tardes o los domingos, en la radio o en casetes adquiridos con los globeros (Vendedores de segunda)” (Garduño et. al., 1990: 158).

En la década de los ochentas, pese a que prevalece esta misma situación, tienen lugar cambios importantes en el patrón de cultivos, el ciclo migratorio, el patrón de residencia, en la capacidad de organización y movilización de los migrantes, y en sus manifestaciones musicales. Para empezar, en 1986 se introducen los cultivos de primavera e invierno, tales como la fresa y el cebollín. Esto demandó grandes volúmenes de jornaleros durante todo el año, y transformó el patrón migratorio individual en un tipo de migración familiar. Este cambio despertó también entre el 35% de los migrantes, una elevada expectativa de establecer residencia permanente en la región, y consecuentemente, una elevada tendencia a asentarse fuera de los campamentos. A su vez, con esta tendencia se ampliaron, multiplicaron y consolidaron las colonias y barrios indígenas organizados por afinidad étnica, dando pie a las primeras organizaciones independientes de jornaleros agrícolas, como la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (CIOAC) y el Sindicato Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (SINJOAC), así como organizaciones con identificación étnica específica, como el Movimiento Unificado de Lucha del Pueblo Triqui (MULPT). Y es allí, precisamente, en las colonias y barrios de migrantes residentes, en donde, lejos de la mirada vigilante del campero, lejos del control opresivo del productor, y conviviendo voluntariamente con la gente proveniente de su mismo pueblo ó hablante de su misma lengua, se empezó a presentar un proceso de revitalización y reinención de su tradición cultural entre los indígenas oaxaqueños en San Quintín. En esos años reportábamos lo siguiente:

“Por último, algunas festividades tradicionales organizadas espontáneamente empiezan a tener lugar en estos barrios indígenas, así como las celebraciones de bodas, bautizos y funerales, con los patrones culturales propios” (Garduño, 1990: 175).

Asimismo, como se menciona en el mismo informe de investigación de 1990, esta revitalización y reinvención de la tradición cultural entre los indígenas migrantes, incluyó el surgimiento de una *nueva tradición musical*. Aunque en las colonias siguió teniendo originalmente una expresión tímida, con el uso de una instrumentación musical escasa, junto a las chilenas y la música ranchera se incorporó el corrido como un medio para visibilizar las condiciones de vida, la explotación y la lucha que en esos años experimentaba esta población. Así quedó constatado en nuestra investigación:

“Aunque en los campamentos podemos apreciar la existencia de la tradición musical, es en las colonias de mixtecos residentes en donde podemos encontrar grupos verdaderamente conformados ejecutando música, principalmente con guitarra, violines, voz y en algunas ocasiones, armónica. Incluso, bajo las formas tradicionales, empiezan a tener lugar las composiciones de temas que hablan de su circunstancia en San Quintín, con referencia de algún suceso importante y de los personajes mixtecos sobresalientes en la región” (Garduño et al, 1990: 171).

A continuación presentamos algunos ejemplos encontrados a través de nuestro trabajo de campo en dichos años. Se trata de un grupo cuyos integrantes vivían en uno de los barrios permanentes de indígenas migrantes, y que improvisadamente se denominó Los Cafeteros de Yosondúa. Como se puede apreciar en el disco compacto que acompaña a este trabajo, este grupo interpretaba el género de chilenas (música instrumental ejecutada con dos guitarras y un violín), así como el ranchero y el norteño. En este último género, se presenta el corrido de Yosondúa, lugar de donde proceden estos músicos, cuya letra hace énfasis principalmente al paisaje de esa región, pero sin dejar de sugerir su permanente migrar:

“Yo quisiera cantar alto, pero no puedo  
con el polvo en el camino  
se me seca la garganta”

El segundo ejemplo es el de Efrén Domínguez González, un compositor de corridos. Como podemos apreciar en el mismo disco compacto, una de sus composiciones narra el accidente sucedido en 1985, en las inmediaciones del poblado de El Rosario, en donde murieron 23 jornaleros indígenas como resultado de las malas condiciones del transporte. En este corrido se hace mención de la empresa hortícola más grande y exitosa de la época, Canelos, la cual paradójicamente era la empleadora de estos indígenas y propietaria de dichos transportes. Aquí también se nombra al líder indígena más prominente de esos años, Benito García, y se repasa un sin número de poblados que constituyen el paisaje cotidiano que estos trabajadores transitan, como la colonia Guerrero, el ejido Zarahemla y Padre Kino, así como sitios de empaque de hortaliza, ranchos y campamentos como: El Milagro, Los Pinos y San Simón. Cabe destacar que en la composición se hace énfasis de la identificación común de origen, así como del carácter migrante de quienes perecieron:

## **La Tragedia del Rosario**

(José Juan Reyes)

Para empezar a cantar  
pido permiso primero,  
para cantar el corrido:  
la tragedia ha sucedido.  
Al salir en la carretera  
se oyó silbar por el aire  
un carro blanco y sin frenos  
pa´ continuar su camino.  
Miércoles 9 de enero,  
a las seis de la mañana  
en la curva del Rosario  
la tragedia sucedió,  
no le culpemos al camión,  
de estar en mal condición  
ni tampoco al conductor,  
culpables son los que mandan.  
los 23 se murieron,  
jornaleros de Canelos,  
ahora ya están en el cielo,  
dándole cuenta al creador.  
Muerte, muerte ingrata,  
¿por qué te llevas mi gente?  
¿no sabes que allá en su pueblo,  
esperan padre y parientes?  
Adiós querido campo Llamas,  
me grita y me llaman;  
mis familiares me esperan:  
no volverán a mirarme.  
Amigos de mis amigos  
no se den a las desgracias:  
“Ay” viene Benito García  
a luchar contra la injusticia.  
Iban Benito García  
y su hermano Fernando  
defensores de su raza,  
del estado de Oaxaca.  
Adiós mi colonia Guerrero,  
Zarahemla y Padre Kino,  
todos sus circunvecinos:  
El Milagro y valle Leandro.  
Valle de San Quintín,  
Cárdenas y San Simón;  
por todos estos caminos

del empaque Rancho “Los Pinos”.  
Adiós ejido Socorro,  
Santa María y Las Delicias;  
más bello es mi campo uno,  
ya me voy de esta región.  
Ya me voy, ya me despido,  
porque cantar ya no puedo,  
aquí se acaba el corrido:  
“La tragedia del Rosario”.

Un segundo ejemplo da testimonio de tres aspectos. Primero, de la muerte de un personaje de nombre Pacheco Ventura, cuyo reconocimiento se debe al hecho de haber sido originario de Oaxaca, un buen albañil y un excelente jornalero agrícola. Esto refleja, por supuesto, la necesidad de visibilizar -mediante la reiteración- el origen de esta población; así también, esto describe los prolegómenos de un constante ir y venir de los indígenas migrantes, entre atmósferas laborales de origen rural y urbano. Segundo, en este corrido se vuelve a hacer referencia del paisaje local, como Los Pinos y Las Pulgas. Y tercero, en esta pieza se menciona una de las más frecuentes muertes de estos jornaleros en San Quintín, el atropellamiento.

## Corrido de Don Pacheco Ventura

(José Juan Reyes)

Voy a cantarles la historia,  
la tragedia ha sucedido:  
un hombre ha fallecido,  
fue un amigo de los Pérez.  
Lauro, nombre de pila,  
y su apellido Pacheco,  
un albañil de los buenos,  
aquí lo tengo presente.  
Muy triste fue su destino,  
Lauro fue atropellado  
en un terrible accidente  
en el rancho de Los Pinos.  
Pacheco fue oaxaqueño,  
plantó muchas construcciones,  
trabajador en el campo,  
siempre ese fue su empeño.  
Lauro nació en Oaxaca,  
de una colonia cercana,  
y donde perdiera su vida,  
en la Baja California.  
Muchacho canta el corrido  
de Don Pacheco Ventura.  
¿Dónde sus restos descansan?  
en el rancho de Las Pulgas.  
Lauro dejó familia  
y al cielo pide clemencia,  
Dios le conceda milagro  
allá en el Infinito Cielo.  
Muchacho, canta el corrido  
de Don Pacheco Ventura.  
¿Dónde sus restos descansan?  
en el rancho de Las Pulgas.  
Vuela palomito blanco  
y cántale a todo el pueblo:  
Dios se ha llevado a Pacheco,  
allá, a su reino eterno.

Por último, el inconcluso Corrido de Maclovio, trata de un líder mixteco emergente, adversario del anteriormente citado Benito García. En el contexto de esos años, tanto Benito García como Maclovio Rojas eran miembros de CIOAC y del Partido Comunista Mexicano, sin embargo, el primero empezaba a ser denunciado por buscar en cada lucha

social que encabezaba, un beneficio personal, incluso económico. Maclovio Rojas, por su parte, surgió como un líder desinteresado y combativo, al dirigir una importante ocupación de tierras en la colonia Guerrero, en donde se fundó la ahora colonia “Maclovio Rojas”. El corrido en cuestión hace referencia a la forma en que abruptamente este dirigente indígena murió, también por atropellamiento. Más aún, al señalar que esta muerte fue ocasionada por “un camión traicionero”, el corrido hace eco de la sospecha que prevaleció entre sus seguidores, en el sentido de que la muerte de su líder no fue accidental.

### **El Corrido de Maclovio**

(José Juan Reyes)

Amigos de mis amigos  
que en coro cantan conmigo,  
para cantar el corrido,  
en vida, nombre Maclovio.  
Dios lo llamó allá en el cielo  
a reunirse con los suyos.  
Feliz iba en su camino  
y con rumbo a su destino,  
de repente en un rugido  
por un camión traicionero,  
su vida le arrebataron,  
cruelmente fue atropellado  
con mi guitarra en la mano  
cantando este corrido,  
con sentimiento y dolor,  
lo que me hiere en el alma  
a mi amigo Maclovio,  
descanse en paz ya tu alma.

### **Resurgimiento de expresiones musicales entre la población mixteca asentada**

Hacia la década de los 90s, el número de migrantes indígenas con residencia permanente en San Quintín se incrementó considerablemente. Asociado a este crecimiento, dicha población empezó a experimentar su tránsito hacia otras actividades económicas, diversificando su ocupación y generando con ello mayores posibilidades de quedarse en la región. Esto multiplicó el número de colonias y barrios indígenas, frente al número de campamentos que por el contrario decreció. Con la proliferación y consolidación de dichas colonias y barrios, los migrantes empezaron a contar con estaciones intermedias que facilitaron su tránsito entre Oaxaca y distintos destinos transnacionales. Además, con el boom de la presencia indígena en San Quintín, tuvo lugar un boom de instituciones y organizaciones indigenistas que se diversificaron y adquirieron mayor presencia en toda la región, e incluso, más allá de la frontera. Entre las primeras cobró particular importancia la

aparición de *La Voz del Valle*, y entre las segundas el Frente Indígena Oaxaqueño Binacional. La música, por su parte, reflejó de manera singular todo este proceso: aparecieron numerosos grupos musicales con instrumentación cada vez más compleja, algunos de ellos profesionales, interpretando una gran diversidad de géneros, aunque conservando su identificación étnica y migrante.

Y en efecto, de 1989 a 2005, la población en San Quintín se triplicó, llegando a ser de 53, 223 personas (INEGI, 2005). Para los estudiosos de este fenómeno, esto obedeció a varios factores: primero, a que la elevada proporción de indígenas procedentes de las áreas cada vez más deprimidas económicamente del país, que acudían a San Quintín con la expectativa de permanecer en la región (37%), encontró empleo en la exitosa actividad hortícola de Baja California. Segundo, a que una vez establecida permanentemente, esta población empezó a desarrollar actividades relacionadas con el comercio a pequeña escala - incluyendo el ambulante y la venta de artesanías-, el trabajo como empleados de los negocios locales, y a desarrollar proyectos productivos propios con apoyo del Estado, tales como las pequeñas unidades avícolas para la venta de huevo y carne. Y tercero, al crecimiento natural de esta población residente, que empezó a experimentar la aparición de las primeras generaciones de bajacalifornianos. Desde la perspectiva de los indígenas migrantes, sin embargo, las razones para permanecer en la región eran otras: si antes su obligación era regresar a Oaxaca porque allí estaban sus muertos, ahora debían permanecer en Baja California, porque San Quintín empezó a ser crecientemente, la morada de sus muertos recientes.

Como se dijo anteriormente, este fenómeno trajo consigo que los campamentos entraran en desuso, mientras que el número de colonias y barrios indígenas alcanzaran un número de 50. En estos asentamientos, la población indígena lejos del control de las compañías, y lejos de la vigilante mirada del campero, estableció verdadero control sobre su residencia, adoptó una distribución por etnia, pueblo ó familia, y transformó el espacio que empezó a habitar, en verdes islotes perfectamente distinguibles en el escenario árido de Baja California. Más aún, como lo confirman algunos estudios, estos sitios, lejos de representar el estacionamiento de la población migrante, permitieron el impulso de una nueva etapa de su migración: la migración transnacional. Al respecto, Barabas (2006) afirma que “El camino de los migrantes conecta algún pequeño pueblo de Oaxaca con el valle de San Quintín (agroindustrias), donde se calcula que puede haber 80.000 oaxaqueños (Río, 1999), con Tijuana y más tarde con algún punto del sur de California, en USA, donde puede haber -según la época del año- entre 100.000 (Lestage, 1998) y 600.000 (Pimentel, 1996) migrantes de estos grupos, muchos de ellos ilegales”.

Por otra parte, debido a la creciente presencia indígena con residencia permanente en San Quintín, el Instituto Nacional Indigenista (INI) hizo lo propio en la región. De contar solamente con un módulo de atención a la población migrante en ese lugar, el INI abrió un Centro Regional, cuyo trabajo se vio complementado con la aparición del PRONJA. Asimismo, parte de la estrategia de trabajo del INI en San Quintín, fue la creación de una radio multilingüe en 1993, que como se mencionó en pie de página anterior, tenía por objeto abrir canales de comunicación entre los distintos campamentos dispersos en el valle,



y entre estos campamentos y otras regiones donde existían importantes núcleos de población mixteca, como por ejemplo el sur de California en los Estados Unidos, Baja California, Sinaloa y Oaxaca. De esta manera, con el nombre de *La voz del Valle*, la radio indígena empezó a transmitir en mixteco, triqui, zapoteco y español, y a establecer dichos enlaces. A partir de la aparición de esta radiodifusora, los pueblos indígenas residentes en el Valle de San Quintín, tuvieron un espacio de comunicación y expresión en la esfera pública. Esto fue posible gracias a que la XEQIN, abrió desde un principio sus puertas a la los miembros de las diferentes etnias, para que participaran como locutores, operadores y programadores. De esta manera, el éxito de este órgano fue tal, que en algunos barrios y colonias de migrantes establecidos, como la Nueva Región Triqui, se colocaron bocinas en la parte alta de los postes para que la comunidad entera escuchara su programación. Más aún, durante las horas de trabajo, los jornaleros indígenas empezaron a utilizar de manera oculta, pequeños radiocasetes portátiles, para escuchar una barra de programas que incluía recomendaciones alimentarias y de higiene, información sobre sus derechos laborales, y por supuesto su música. Otra actividad importante que empezó a realizar La Voz del Valle, fue la organización de festivales en donde empezaron a socializar los migrantes de distinto origen.

Además, la consolidación de barrios de residentes indígenas, facilitó la multiplicación de diferentes organizaciones independientes y su posterior fusión. Ejemplo de esto son el surgimiento del Movimiento Unificado de Lucha Independiente (MULI), con base en la comunidad de El Zorrillo; el Movimiento Unificador de Jornaleros Independientes (MUJI), con residencia principal en la colonia Lázaro Cárdenas; el Movimiento Unificado de Lucha Triqui (MULT), del Nuevo San Juan Copala; y la Organización del Pueblo Triqui (OPT), de la Nueva Región Triqui. Con el paso del tiempo, estas organizaciones se fueron fusionando y vinculando a aquellas como la Organización del Pueblo Explotado y Oprimido (OPEO), tenían como centro de operaciones a los Estados Unidos. Con esto, en 1993, las diferentes organizaciones indígenas ampliaron su radio de acción, constituyéndose en una sola de carácter transfronterizo y multiétnico: el Frente Indígena Oaxaqueño Binacional.

Por último, resulta interesante observar como el proceso de asentamiento y transnacionalización de la migración, así como la aparición de la radio y la multiplicación-fusión de la representatividad indígena, se reflejan en la generalización del fenómeno musical, así como en la diversificación de sus géneros y contenidos. En primer lugar, de 1994 a 2009, se ha registrado la aparición de 29 grupos musicales, 9 bandas con integrantes indígenas, 5 tríos, y 24 intérpretes solistas. La mayoría de estos intérpretes y grupos son de origen Mixteco alto y bajo, y triquis, que radican en las colonias como la 13 de Mayo y Maclovio Rojas, ambas pertenecientes a la Delegación Vicente Guerrero. Algunos de estos grupos han desaparecido, otros se han renovado, o los integrantes han conformado nuevas agrupaciones musicales.

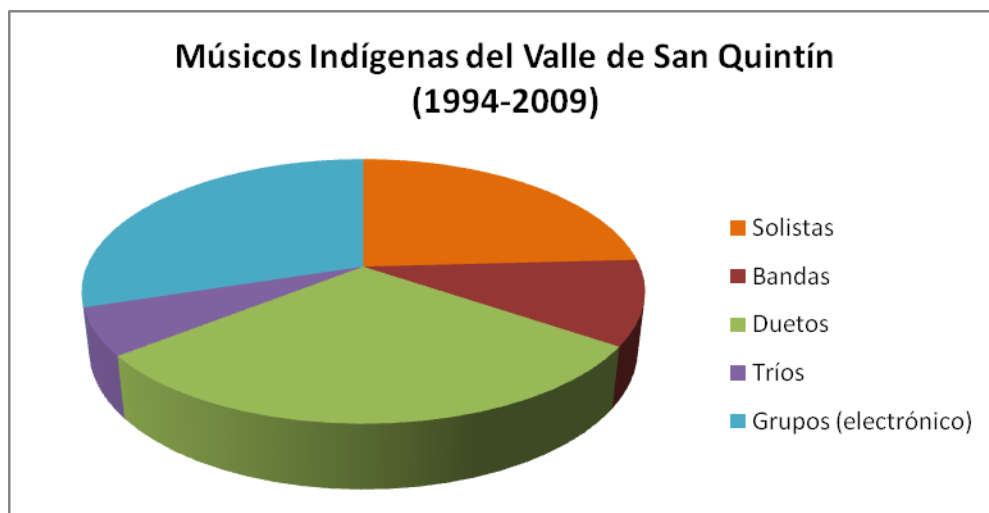


Imagen 7. Fuente: Radio Indígena XEQIN: La voz del valle, 2009

En segundo lugar, la proliferación del fenómeno musical se articuló perfectamente con el fenómeno migratorio. Por una parte, los miembros de los grupos musicales rara vez dejaban de trabajar en las actividades propias de la población migrante, como la agricultura ó la construcción. Por ello, su permanencia en la región y por lo tanto en el grupo llegó a depender de su actividad económica principal. No obstante, tal y como ocurre en la institución corporativa de la migración, las agrupaciones musicales con una constante circulación de sus miembros, llegaron a garantizar su permanencia con la incorporación de las nuevas generaciones.

Por último, la diversificación de los destinos de estos migrantes, incluyendo los transnacionales, así como la resultante interacción intercultural, dieron origen a la incorporación de nuevos géneros, la subversión de la así llamada música tradicional mixteca, aunque también su permanencia. Esto condujo a la visibilización del fenómeno musical impulsado por indígenas, al transponer una doble frontera: la que separaba a estos grupos identificados como indígenas, de las audiencias no-indígenas, y la frontera generacional dentro del mismo grupo indígena. Y en efecto, con el paso del tiempo, estos grupos dejaron de ser una tímida forma de esparcimiento y diversión, después de la dura jornada de trabajo, para ser verdaderas agrupaciones profesionales que amenizan bailes de bodas, bautizos y quinceañeras, con repertorios siempre al gusto de los públicos y de acuerdo con las tendencias de la industria musical. De esta forma, la música de violín y guitarra -característica de los migrantes mixtecos y triquis-, empezó a ser alternada con la música ejecutada con instrumentos electrónicos, especialmente aquella que encontró en el sonido de los órganos o teclados su sello más característico. Así, el repertorio de las nuevas generaciones de músicos, aun nacidos en Oaxaca y Guerrero, pero con toda su vida en el Valle de San Quintín, empezó a incluir la cumbia norteña y el pasito duranguense, sin dejar de interpretar sus propias versiones de las tradicionales chilenas. Esto permitió que la música indígena de la región encontrara nuevas expresiones y eco entre las nuevas generaciones de indígenas originarios ya de Baja California, y a su vez que entraran en contacto y se identificaran con el tradicional sonido de “la chilena”. Más aún, como veremos enseguida, otra forma de visibilización del fenómeno musical indígena en San

Quintín, tiene que ver con la irrupción del espacio público a través de la llamada Calenda y la Fiesta Grande. Una breve descripción etnográfica de la misma, nos puede informar de las particularidades de lo aquí expuesto.

### **La música en la Fiesta Grande de San Quintín**

Como hemos señalado, el XV aniversario de la XEQIN dio inicio con la Calenda: una especie de desfile de música y baile a lo largo de la carretera transpeninsular ([Videoclip calenda y carnaval mixteco](#)). En el participan distintos grupos representativos de los grupos étnicos de la región, y bandas musicales interpretando distintos géneros como los grupos electrónicos de cumbia y paso duranguense. Una vez que el desfile arriba al parque de la colonia Vicente Guerrero, da inicio la programación, diseñada de acuerdo al género y los horarios: por la mañana se presentan bailables y los nuevos cantantes que son impulsados por la XEQIN; en la tarde las bandas, y en la noche el baile con grupos electrónicos.



Imagen 8. Integrantes de la Poderosa Banda Potrillos, San Martín Itunyoso

De esta manera, el evento inicia con Estrellita, una niña de ocho años que interpreta canciones infantiles, que se han adaptado a la música ranchera. Tiene un desempeño fluido en el escenario, anima al público, su actuación es parecida a la de los solistas que salen en televisión, es decir, hay una formación de acuerdo a lo que se muestra en los medio masivos de comunicación.



Imagen 9. Estrellita, cantante infantil

Enseguida sube al escenario el joven Mauricio Galindo, quién interpreta chilenas de la costa de Oaxaca. El joven se acompaña de una guitarra, y al final de su presentación, el público le hace peticiones de música tradicional oaxaqueña; como desconoce muchas de las peticiones, pide disculpas y ejecuta solo fragmentos; la gente le retribuye con aplausos.

Al término de los bailables y de la participación de los jóvenes cantantes, aparecen Los Jilgueros de la Sierra en su versión acústica, con cuatro de los cinco miembros originales. Estos son Bernardino Pérez Hernández<sup>9</sup>, quien dirige al grupo, ejecuta el violín y canta la segunda voz; Ambrosio Villalobos, quien toca la guitarra y canta la primera voz; Joel Sandoval, baterista y ejecutante de vihuela, y Edwin Cortés en la tuba; además, en algunas interpretaciones no falta quien se incorpore con el güiro. Como podemos observar, los Jilgueros constituyen un caso ya generalizado versatilidad tanto en la instrumentación como en los géneros que interpreta; en su versión acústica el grupo interpreta chilenas, música ranchera y corridos<sup>10</sup>; en su versión “musical”, el grupo interpreta pasito duranguense, cumbias y música de banda.

---

<sup>9</sup> Bernardino es mixteco oriundo de San Mateo Tepaltépec Peñoles, Etlá, Oaxaca. Además de ser el fundador de Los Jilgueros de la Sierra, anteriormente fue integrante del dueto Los Joveros, junto con el señor Margarito Ortiz, quien también es mixteco, y actualmente primera voz del Grupo Ilusión 93. Ambos han sido los compositores indígenas más sobresalientes y persistentes en San Quintín.

<sup>10</sup> Es interesante destacar la presencia del corrido norteño como resultado de la presencia de Ambrosio Villalobos, quien es originario de la Sierra Tarahumara, específicamente de Guachochi, Chihuahua.



Imagen 10. Jilgueros de la Sierra/Musical (Ambrosio, Bernardino y Edwin)

El segundo grupo de la noche es Soberanos del Amor. Este grupo se caracteriza también por su versatilidad, sin embargo cuenta con más integrantes que el anterior e incorpora una instrumentación electrónica y otros géneros. Sus integrantes son Mario López Mendoza, (vocalista y representante), Mario Hernández (guitarra), Rigoberto López Mendoza (batería), Rubén Condes Ceferino (primer teclado), Ernesto Pérez (segundo teclado), Ricardo Eras (bajo) y Chuy Morales (percusiones). Todos ellos de origen mixteco y jóvenes entre los 20 y los 34 años; aspectos que en su opinión favorecen su disposición a aceptar cualquier condición de trabajo y a experimentar nuevos estilos y dinámicas. En su repertorio se encuentra la cumbia tropical, los corridos, el pasito duranguense, la quebradita, y las imprescindibles chilenas.



Imagen 11. Publicidad Soberanos del Amor

Soberanos del Amor es un grupo que destaca por sus estrategias de difusión: Fotografías de estudio que se distribuyen en tarjeta tamaño postal y cartel, elaboración de playeras estampadas y prendedores.

Toca el turno a las bandas, y pasan una a una la Banda Bahía, la Poderosa Banda Potrillos, la Banda 2 Q Tres, y la Banda Nuevo San Juan Copala. Los integrantes de las primeras tres agrupaciones portan uniforme con sus respectivos logotipos, la última no porque es de reciente creación. Esta última banda se caracteriza porque sus integrantes son niños de origen triqui entre los 8 y 11 años; más aún, las demás bandas también cuentan músicos de esta edad ó un poco más grandes, ejecutando la trompeta ó las percusiones. En el caso de la banda bahía, cuyo vocalista tiene 14 años, se desempeña con completa soltura en el escenario, presentando cada una de las piezas y animando constantemente al público a crear un ambiente festivo. A decir de los directores de estas agrupaciones, el propósito de la inclusión de niños es garantizar la continuidad de estas, en caso de que los integrantes adultos tengan que migrar a los Estados Unidos.



Imagen 12. Integrante de la Banda Nuevo San Juan Copala

En el repertorio de las bandas, al igual que en el de los grupos, existen siempre las chilenas, sin embargo, en estas hay una clara evidencia de la ruta migratoria seguida históricamente por los migrantes. A pesar de la afiliación étnica de sus integrantes al grupo mixteco, triqui ó zapoteco, todas estas bandas se han especializado en la música sinaloense, interpretando temas populares como “el sinaloense”, o de moda como “el tamarindo”.

La participación de las bandas terminó a las 22:40 horas y dio paso la presentación del grupo “Revelación Apache”. Esta es una agrupación conformada por Santiago Enrique Cervantes Barragán, quien es director, fundador y toca los teclados, su hijo mayor en la guitarra, su ahijado en la batería, y un vecino en las percusiones. El antecedente de este grupo se remonta a la década del *boom* de la migración indígena con asentamiento permanente en San Quintín, y al inicio de la migración transnacional (1994). Esto último es evidente con el nombre del primer conjunto que le dio origen: el Grupo Rodinos; como sabemos, esta es la forma como se denominó coloquialmente en dicha década, a aquellos migrantes que encontraron legalización en los Estados Unidos con la promulgación de la Ley Simpson-Rodino. Más aún, esta agrupación alcanzó su máximo éxito posteriormente

con la conformación de La Tropa Apache, una banda de doce elementos. En este caso como en el anterior, la disolución de ambos grupos se debió a la migración de sus integrantes hacia Estados Unidos.

Por otra parte, la transformación del repertorio de este grupo a través de sus tres etapas, es muestra de la relación que existe entre el fenómeno musical y el hecho social. De acuerdo al director de este grupo como al director de Jilgueros de la Sierra, los cambios obedecen a la paulatina diversificación de las audiencias para las que tienen que tocar en San Quintín. Por ello, de haber empezado interpretando cumbia tropical –además de las consabidas chilenas- este grupo transitó a lo que denominan como cumbia sonidera, posteriormente a la banda sinaloense, y últimamente al pasito duranguense. El director de Revelación Apache explica estos cambios de la siguiente manera:

“Eh, de momento nos hemos distanciado un poquito de la cumbia tropical porque han venido otros géneros más nuevos, pues que a través del gusto de la gente hay que darles seguimiento, ajá, sí, pero aún en el repertorio, todavía tenemos cumbias tropicales” (Enrique, Revelación Apache, San Quintín, noviembre 2009).

En nuestra opinión la diversificación de las audiencias puede ser resultado de dos fenómenos combinados; uno, la penetración de estos grupos en la sociedad no-indígena, o a la creciente heterogeneidad del flujo migratorio.



Imagen 13. Grupo Revelación Apache (Enrique voz y teclados, Frank, guitarra)

En cuanto a los nombres Tropa Apache y Revelación Apache, el fundador de estas agrupaciones revela una explícita alusión al origen étnico de sus integrantes: “Bueno, una vez que se terminó la agrupación de la Tropa Apache, decidimos ponerle revelación, porque de cierta manera, yo me rebelo y me pongo rebelde y no me doy por vencido, y yo creo que puedo y no me voy a dejar, yo creo que ese nombre es fundamental de lo que yo siento. Y lo de apache, pues no sé, yo me quiero identificar con algo, por lo que yo vengo de aquél lado de la gente, ya hablando un poco más vulgar, somos indios”. (Trabajo de campo, San Quintín, noviembre 2009)

Cabe señalar que los músicos de todos estos grupos participantes en el festival, son autodidactas, formados por los integrantes de mayor antigüedad en el oficio de la música. Todos ellos son también jornaleros agrícolas, albañiles, plomeros, vendedores ambulantes, e incluso profesores bilingües de nivel básico.

Por último, resulta interesante comentar sobre la composición del público. Durante la primera parte del evento, fue notoria la presencia de una asistencia muy nutrida, principalmente atraída por los llamados Grupos Culturales, representativos de las diferentes etnias. Sin embargo, una vez que estos se ausentaron, el público disminuyó, incorporándose principalmente jóvenes y adultos, habitantes de la colonia Vicente Guerrero. En su estructura, el público constituyó entonces tres secciones. Los más adultos subieron al templete para bailar, los jóvenes permanecieron abajo del escenario pero más cerca de él que la audiencia anterior. Otros más, como los que se muestran en la fotografía de abajo, permanecieron en las inmediaciones del parque, pero alejados del escenario, formaban pequeños grupos que marcaban una relativa distancia con la música del festival, al comentar que la música que más les atraía era el rap ó el hip-hop; música que adquieren en los tianguis ó en el internet.



Imagen 14. Jóvenes asistentes al evento

### **Conclusión: El *boom* musical entre mixtecos residentes en San Quintín**

Como hemos visto hasta aquí, el fenómeno musical entre los migrantes indígenas en San Quintín, se caracteriza por el inusitado *boom* de sus manifestaciones, la creciente versatilidad de su instrumentación y de sus géneros, la incorporación de múltiples segmentos de la población migrante como audiencia y como ejecutantes, y su irrupción en el espacio público -no solo el físico como la carretera transpeninsular y el parque en la colonia mestiza Vicente Guerrero, sino también en el espacio radiofónico.



Sin lugar a dudas, esto es el resultado de una serie de transformaciones ocurridas en el ámbito de la migración indígena. Entre otros factores, aquí hemos señalado los siguientes: la intensificación y diversificación del flujo migratorio, la consolidación de una población migrante con asentamiento permanente ó prolongado en la región, la institución de instrumentos –la XEQIN y demás organizaciones- y construcción de espacios de reproducción social y cultural –las colonias lejos de la vigilante mirada de los patrones-, y el desarrollo de su migración transnacional.

No obstante, estamos convencidos de que el fenómeno musical descrito en este trabajo, a su vez ha sido factor de transformación social: ha subvertido la noción de lo tradicional-indígena, trascendiendo la frontera que históricamente ha separado esta noción, de lo mestizo; con esto, la música ha sido un elemento importante en la autoidentificación, movilización y visibilización de los migrantes indígenas en la sociedad no-indígena, transformando su histórica representación social. Evidentemente, esto ha favorecido al peso político de los migrantes indígenas en el estado, y consecuentemente sus posibilidades de negociar mayores recursos para sus comunidades, desde donde se fortalece su presencia en la región. Ciertamente, lo que hemos observado al paso de los años en la música de los migrantes indígenas en San Quintín, es la creciente incursión en una serie de géneros que contraviene lo que establece el “imaginario de lo indígena por oposición a lo no indígena”. Es evidente que la mayor parte del repertorio de grupos y bandas indígenas en esta región, no observa ninguna de las características que en su momento fueron adjudicadas a la llamada música tradicional indígena: ser expresión de lo vivencial del ser indígena, interpretarse con instrumentos prehispánicos o tener influencia de su pasado ancestral, poseer un origen local y una trascendencia regional, hacer uso del lenguaje propio, desarrollarse a través de procesos espirituales y culturales del grupo étnico, cumplir una función ritual ó hacer alusión a la naturaleza, no interpretarse con fines comerciales, y establecer géneros bien definidos (Ver Alonso 2008: 66-67).

Por el contrario, las piezas que interpretan estos indígenas tienen su origen en vivencias distantes a las de su comunidad; responden cada vez más a las modas actuales; se interpretan con instrumentos electrónicos; se difunden a través de la radio, el internet ó los discos compactos, a lo largo de una amplia geografía que incluye a los Estados Unidos; se interpreta en español en situaciones principalmente festivas y con temáticas esencialmente de amor; cobran por ello, y como lo hemos dicho anteriormente, se distinguen por *no* vincularse a un solo género.

Sin embargo, es innegable que hoy más que nunca, el fenómeno musical indígena en San Quintín es exitoso en términos de integración. Como puede apreciarse en los festivales anuales de la XEQIN, este fenómeno congrega hombres y mujeres; niños, jóvenes, adultos y ancianos; jornaleros, comerciantes, profesores bilingües, albañiles y plomeros; migrantes circulares, residentes, e hijos de migrantes nacidos en Baja California; mixtecos, zapotecos, triquis, purépechas, nahuas y demás grupos étnicos en la región. Esto genera un sentido de pertenencia a un mismo grupo heterogéneo de ascendencia no-local y etnicidad específica. Evidencia de esto, es que pese a la versatilidad instrumental y de los géneros interpretados, persiste la ejecución de chilenas por parte de todos los grupos, así como una reiterativa referencia a su origen migrante –Banda Rodinos- ó a su origen comunitario-indígena -

Banda Nuevo San Juan Copala, Poderosa Banda Potrillos San Martín Itunyoso, Revelación Apache.

Por otra parte el poder de convocatoria que la música de los migrantes indígenas ha alcanzado en la región, hace de ella un instrumento importante para la movilización. Prueba de ello es la irrupción multitudinaria que provoca en la carretera transpeninsular y en el parque de la colonia Vicente Guerrero. Más aún, la interacción y autoidentificación que este fenómeno propicia, es condición esencial para el reconocimiento tanto de problemas que les son comunes, como su capacidad irruptora. No en vano durante los 80s, la dispersión y el aislamiento, así como el hacinamiento de grupos antagónicos en un solo campamento, constituían factores perpetuados por los productores como métodos de control y mediatización del descontento indígena en la región.

Por último, la irrupción en el espacio público visibiliza, instituye frente a la sociedad receptora la existencia de una entidad social usualmente negada u oscurecida. Además, al hacerlo a través de la música, los indígenas migrantes transforman la percepción que los locales mestizos han construido sobre ellos, como simple mano de obra para las labores del campo, iletrados, alcohólicos, sucios, flojos y con costumbres extrañas y atrasadas. Hoy en día, esta población ha empezado a ser vista como un conjunto de sujetos activos, creativos, hábiles y sensibles, y con ello, sus organizaciones y sus líderes han ganado representatividad frente al Estado. De no permitirse la existencia de sindicatos independientes durante los ochentas, en la actualidad existen diversos movimientos y grupos, a quienes se les reconoce como interlocutores legítimos.

Entre 1980 y 2010 los indígenas que llegaron como jornaleros temporales a San Quintín se han establecido permanentemente en la región. Son fundadores de colonias y se organizan para demandar mejores condiciones laborales y sociales. Aunque el trabajo en el campo sigue siendo importante, las nuevas generaciones son impulsadas para “salir del trabajo de campo”. Algunos pocos han logrado obtener títulos universitarios. La reproducción de las culturas del lugar de origen incorporan todos elementos del nuevo contexto: nuevos materiales de construcción para las casas, nueva forma de urbanización del territorio, oportunidades de educación para las y los hijos, trabajos fuera del campo, etc. La música tradicional indígena también se fusiona con los géneros nortños y de frontera. Se escuchan ya interpretaciones de corridos que relatan la vida cotidiana de indígenas mixtecos en San Quintín. Y no faltará mucho para las versiones regaettoneras que narren las visiones de los más jóvenes y su interpretación del ser indígena mixteco joven en la frontera con los Estados Unidos. Todas estas son expresiones de la recreación de lo local en el nuevo contexto: reproducción del ser indígena mixteco, triqui o zapoteco en Baja California. La radio y la calenda se complementan al reproducir y amplificar regionalmente la presencia de estas culturas indígenas que con orgullo se manifiestan bajacalifornianas en 2010.

## Bibliografía

Albino Gonzáles, Gerardo.

2006. **“Estudio sobre mujeres indígenas migrantes, a partir del caso San Quintín y Tijuana en Baja California”**. Colección estudios, *Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación*. 68 pp.  
<http://www.conapred.org.mx/estudios/docs/E-07-2006.pdf>, consultado el 10 de noviembre de 2010.

Alonso Bolaños, Marina.

2008. **La “invención” de la música indígena en México: Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX**. Editorial Sb, Colección complejidad Humana. Buenos Aires.

Barabas, Alicia M.

2006. **“Traspasando fronteras: los migrantes indígenas de México en Estados Unidos”**. En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2 | 2001. 27 pp. [En línea], Puesto en línea el 13 janvier 2006. URL : <http://alhim.revues.org/index605.html>. Consultado el 8 de octubre 2010.

Bonfil Batalla, Guillermo.

1988. **La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos**. En *Anuario Antropológico/86*. Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro. Brasilia.  
[www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/.../TeoriadelControl.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/.../TeoriadelControl.pdf). Consultado el 4 de diciembre de 2010.

De la Fuente, R. y J.L. Molina.

2002. **San Quintín, un camino hacia el corazón de la miseria**. Mexicali, Gobierno del Estado de Baja California, ICBC, UPN. Mexicali, B.C.

García Canclini, Néstor.

1990. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Grijalbo. México.

Garduño, Everardo (*et.al.*)

1990. **Mixtecos en Baja California. El Caso de San Quintín**. Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

2005. **Conteo Nacional de Población y Vivienda**.  
[http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general\\_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c](http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c) Consultado el 13 de septiembre de 2010.

Niño Conteras y Lya Margarita.

2008. **Vicisitudes del capital social: procesos de empoderamiento de las mujeres indígenas inmigrantes a Tijuana y San Quintín**, Universidad Autónoma de Baja California. México.

Ramírez Romero, Silvia J. (*et.al.*).

2006. **Diagnóstico sobre la condición de las niñas y los niños migrantes internos, hijos de jornaleros agrícolas (México)**. Secretaría de Desarrollo Social, Programa de Atención a Jornaleros Agrícolas, Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF-México).