

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA MÚSICA EN EL
VALLE DEL RÍO GRANDE

by

José Ramiro Rivera III, B.A.

A thesis submitted to the Graduate Council of
Texas State University in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
with a Major in Spanish
May 2020

Committee Members:

Yasmine Beale-Rivaya, Chair

Antonio Gragera

María de las Nieves Pujalte

COPYRIGHT

by

José Ramiro Rivera III

2020

FAIR USE AND AUTHOR'S PERMISSION STATEMENT

Fair Use

This work is protected by the Copyright Laws of the United States (Public Law 94-553, section 107). Consistent with fair use as defined in the Copyright Laws, brief quotations from this material are allowed with proper acknowledgement. Use of this material for financial gain without the author's express written permission is not allowed.

Duplication Permission

As the copyright holder of this work I, José Ramiro Rivera III, authorize duplication of this work, in whole or in part, for educational or scholarly purposes only.

DEDICATION

A mis abuelos: Gracias por todo su apoyo y amor.

To my parents and sister: Thank you for everything.

ACKNOWLEDGEMENTS

To Dr. Yasmine Beale-Rivaya, thank you for serving as my chair, for all your continued support and encouragement, and for allowing me to tackle this work.

A los Dres. Antonio Gragera y Nieves Pujalte, muchas gracias por servir como parte de mi comité.

To my friends and cohorts in the Master of Arts program, thank you for all your help and support and for keeping me sane during this process.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
ABSTRACT	vii
RESUMEN.....	ix
CHAPTER	
I. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO	1
II. CANCIONES DE LA COLECCIÓN LOMAX	7
III. CANCIONES MODERNAS	29
IV. CONCLUSIÓN.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	41

ABSTRACT

Popular rhetoric relegates the Hispanic culture in South Texas to a secondary position. The Hispanic culture is dominated by the English language and American culture. Those who make these relegations argue that while Spanish is used in South Texas, it is only used in a diglossic¹ setting where Spanish is used in limited familial and informal contexts while English serves as the dominant language and is used in formal and business contexts. These critics would argue that the Spanish spoken and the culture it represents in South Texas are merely a remnant of a distant past. If popular music is a cultural product, then the persistence of its production in a specific area is indicative of the permanence of that culture; therefore, the production of music serves to reinforce the culture, its permanence and its perceived value by those who sing it, produce it, and enjoy it. In this paper, I examine music recorded and/or produced in South Texas from the turn of the twentieth century to today. I argue that the continuous production of Spanish language songs in a regional voice proves that the Hispanic culture in this area has always been and continues to be valued despite popular rhetoric which would suggest the contrary. The genres included in the analysis are *corridos*,² Tejano, and other popular styles. First, I analyze a collection of folk songs from the late nineteenth century known as the “Lomax Collection.” Then, I utilize more contemporary songs similar in theme, structure, or genre to those in the Lomax Collection. Through this comparative analysis, I

¹ Estudio de dos registros de una lengua. El registro ‘alto,’ es el que se asocia con poder, usualmente político y el ‘bajo’ se asocia con una cultura, más localizada.

² Géneros musicales referidos en otro idioma se indican en itálicas.

examine how the Spanish language has not only evolved, but it has remained as a vital part of the border communities in the Rio Grande Valley and Northern Mexico over the past century. I consider how Article V of the Treaty of Guadalupe Hidalgo established the current border between both countries and how its signing in 1848 has influenced the status of the language along the Texas-Mexico border. While the border, an artificial political division, has been in place for over 150 years, the culture and language are not bridled by borders and thrive on both sides of the US-Mexico border.

RESUMEN

La retórica popular ha relegado a la cultura hispana en el sur de Texas a una posición secundaria. La cultura y la lengua hispana se han visto dominados por la lengua inglesa y la cultura americana. Los críticos también argumentarían que, aunque el español es prevalente en el sur de Texas, se utiliza en un ámbito diglósico. El español se habla en un ámbito familiar e informal, en comparación con el inglés, que es la lengua dominante y se habla en contextos formales y de negocios. Además, los que proponen esto también dicen que el español que se habla en el sur de Texas es un resto del pasado y que esta lengua y su cultura no tienen relevancia hoy en día. Si la música es producto de una cultura, la persistencia de su producción es indicativo de la permanencia de esa cultura; además, la producción de la música sirve para cimentar esa cultura, su permanencia y su valor percibido por la población que cantan, producen y disfrutan de este género. En este trabajo, examino la música grabada o producida en el sur de Texas a finales del siglo XX hasta hoy en día. Argumento que la producción continuada de canciones en la lengua española en una voz regional es prueba de que la cultura hispana en el área ha sido y continúa siendo valorada a pesar de la retórica popular que ha sugerido lo opuesto. Para trazar la relevancia de que la lengua española del pasado hasta hoy, se examina la música popular del área. Los géneros que se incluyen son los corridos y el tejano, entre otros. Analizo una colección de canciones folclóricas de los fines del siglo XIX llamada la “Colección Lomax.” Después, utilizo canciones más contemporáneas con temas, estructuras o géneros que se encontraron en la colección Lomax. En este análisis,

examino cómo la lengua española no solo ha evolucionado, sino ha quedado como un componente vital de las comunidades fronterizas en el Valle del Río Grande y el norte de México. Considero cómo que el Artículo V del Tratado de Guadalupe Hidalgo estableció la frontera actual entre los dos países y cómo su firma en 1848 ha influido en la lengua de la frontera entre Texas y México. Aunque hay una frontera política, una división arbitraria, por más de 150 años, la lengua y la cultura hispana siguen floreciendo en ambos lados.

I. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO

“The border is a big, neat, clean, clear black line on a map that does not exist.”³

El área de estudio de este trabajo es el Valle del Río Grande, un área fronteriza que abarca los cuatro condados meridionales de Texas: Starr, Hidalgo, Cameron y Willacy. El Río Grande⁴ forma la línea divisora entre los territorios de México y Estados Unidos. Pero como bien dice el Tratado de Guadalupe Hidalgo, esta línea es artificial y se ha impuesto sin considerar la preexistencia de una cultura y una lengua común que, de repente, se vería dividida en dos, arbitrariamente.

La imposición de la frontera política no implicó a su vez un cambio drástico cultural ni lingüístico en la zona del sur de Texas a pesar de la desvaloración del habla española y de la cultura hispana por parte de las nuevas fuerzas políticas, predominantemente angloparlantes monolingües. Una muestra de la permanencia de esta cultura es la música, no sólo por el hecho de que la población siguió disfrutando de la música en español, sino también porque la música ha servido como un barómetro de la evolución de la lengua y testimonio de cómo ha seguido en permanencia de un siglo para otro. Muy lejos de ser un ejercicio en la imitación o la mera adopción de canciones populares, lo que veremos es que la música producida en español en la zona del estudio reflejó y sigue reflejando una cultural local y una lengua marcada por sus regionalismos.

El territorio al norte y al sur del Río Grande perteneció al Virreinato de Nueva España por aproximadamente tres siglos durante la época colonial. Esta duró hasta que, México lograra independizarse de España, en 1821. Antes de la independencia, el

³ Fragmento de *The Border: A Double Sonnet* por Alberto Ríos. Esta cita indica que la frontera entre México y EE. UU. se debe considerar imaginaria según la cultura y lengua compartida que se ha experimentado en ambos lados.

⁴ Conocido como el Río Bravo en México.

virreinato se enfrentó con un problema de escasez de población. Para remediar esta situación, el gobierno provisional de México decidió repoblar partes del territorio aprobando la *Ley concediendo á los extranjeros que vengan á colonizar garantías y terrenos*⁵ el 18 de agosto de 1824. Bajo esta ley, se les permitía a los ciudadanos de los EE. UU. migrar a los territorios del norte de México formados por los estados de Coahuila y Tejas⁶. El historiador Olveda revela: “Al finalizar la primera década independiente, Texas también expidió su ley de colonización, la cual se apoyaba en la urgente necesidad de poblar la región” (31). Las primeras dos enmiendas⁷ del decreto explican las condiciones de la repoblación:

1.- La Nacion Mexicana ofrece á los extranjeros que vengan á establecer en su territorio, seguridad en sus personas y en sus propiedades, con tal que se sujeten á las leyes del país.⁸

2.- Son objeto de esta ley, aquellos terrenos de la Nacion que, no siendo de propiedad particular, ni pertenecientes á ninguna corporacion ó pueblo, pueden ser colonizados.⁹

El resultado de la ley de colonización fue que se formaron varios asentamientos de poblaciones angloparlantes en el territorio de Texas. La inmigración impulsada por el gobierno mexicano no solo agregó a la población de dicho país, sino que tuvo efectos

⁵ La lengua del documento retiene la lengua de la época, con palabras incluyendo la adición u omisión de acentos en ciertas palabras. Esta es la versión definitiva y no requiere correcciones.

⁶ En ese momento, Texas fue unido con el territorio de Coahuila y conocido como el estado de Coahuila y Tejas, que se formó por la Constitución de 1824 por el gobierno provisional mexicano. El territorio se dividió con el establecimiento de la Republica de Texas en 1836 después de la guerra de independencia tejana.

⁷ Gobierno de México, 191.

⁸ La lengua del documento retiene la lengua de la época, con palabras incluyendo la adición u omisión de acentos. Esta es la versión definitiva y no requiere correcciones.

⁹ ---

secundarios inesperados. Uno de estos cambios fue la incrementación de la división política y cultural entre los angloparlantes y los hispanoparlantes. Los angloparlantes se encontraban cada vez más en la mayoría, desplazando así a los hispanoparlantes.

En 1830, el gobierno mexicano vio prudente abolir la ley para proteger el estado de Coahuila y Tejas de la posibilidad de ser anexada por EE. UU. Esta abolición causó, a su vez, rebeliones y escaramuzas entre las poblaciones y el ejército mexicano, que había sido enviado para apaciguar la situación. Estas rebeliones llevaron a la revolución tejana entre octubre del 1835 hasta marzo del 1836. Todo esto culminó con la declaración de independencia por parte de la población angloparlante en 1836. Según Josefina Vázquez, esta transformación se llevó a cabo en “una convención reunida en Washington en el Brazos [donde se finalizó] la declaración de independencia de México el 2 de marzo de 1836. . .” (Vázquez, 88-89). Todo este proceso resultó en el establecimiento de la República de Texas, la cual gobernó como nación soberana hasta su integración a los Estados Unidos como su vigesimooctavo estado en 1845.

La integración de Texas a los EE. UU. conllevó la falta de reconocimiento de Texas como parte del territorio estadounidense por México. Incluso, los EE. UU. estaba experimentando una expansión territorial, que alcanzó al oeste del continente. Esto se debió a los ideales de la Doctrina del Destino Manifiesto, la cual EE. UU. utilizó para justificar su expansión. Esta doctrina se aplicó también durante la época de la guerra mexicanoamericana¹⁰ de 1846-1848. Este conflicto causó la pérdida de más de la mitad del territorio mexicano y la expansión de los Estados Unidos al oeste del continente hasta el

¹⁰ Conocida como la Intervención estadounidense en México.

territorio de Las Californias. Al firmar el *Tratado de Guadalupe Hidalgo*¹¹ en 1848, se finalizó la guerra y se cedieron formalmente los territorios de Alta California, Nuevo México, Nevada y Arizona a EE. UU. El gobierno mexicano reconoció de forma oficial al estado de Texas como parte del territorio estadounidense.

La enmienda más impactante del Tratado fue el Artículo V, que definió la frontera actual entre los Estados Unidos y México por el Río Grande¹²:

La línea divisoria entre las dos repúblicas comenzará en el golfo de México, tres leguas fuera de tierra frente a la desembocadura del río Grande, llamado por otro nombre río Bravo del Norte, ó del más profundo de sus brazos, si en la desembocadura tuviere varios brazos: correrá por mitad de dicho río, siguiendo el canal mas profundo donde tenga mas de un canal, hasta el punto en que dicho río corta el lindero meridional de Nuevo México: continuará luego hácia Occidente, por todo este lindero meridional (que corre al norte del pueblo llamado *Paso*¹³) hasta su término por el lado de Occidente: desde allí subirá la línea divisoria hacia el Norte, por el lindero occidental de Nuevo-México, hasta donde este lindero esté cortado por el primer brazo del río Gila; (y si eso no está cortado por ningún brazo del río Gila, entonces hasta el punto del mismo lindero occidental más cercano al tal brazo, y de allí en una línea recta al mismo brazo); continuará después por mitad de este brazo y del río Gila hasta su confluencia con el río Colorado; y desde la confluencia de ambos ríos la

¹¹ El tratado se conoce oficialmente como: *Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América*.

¹² Llamado el Río Bravo en México.

¹³ Refiriendo al nombre histórico de las ciudades de El Paso, Texas y apodo de Ciudad Juárez, Chihuahua.

línea divisoria, cortando el Colorado, seguirá el límite que separa la Alta de la Baja California hasta el mar Pacífico.¹⁴

Al firmarse el documento, la frontera, que hasta entonces había sido establecida a la altura del Río Nueces, se mudó unas 150 millas más al sur. De esta forma, se incorporó la ciudad de Brownsville a Texas.

En *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, la autora chicana Gloria Anzaldúa explica el impacto de esta frontera artificial y arbitraria sobre su identidad y en formación de su identidad chicana, incluso por pertenecer del Valle del Río Grande. Sobre la música de la zona, dice:

The whole time I was growing up there was *norteño* music sometimes called North Mexican border music, or Tex-Mex music, or Chicano music, or *cantina* (bar) music. I grew up listening to *conjuntos*, three or four-piece bands made up of folk musicians playing guitar, *bajo sexto*, drums and button accordion, which Chicanos had borrowed from the German immigrants who had come to Central Texas and Mexico to farm and build breweries. In the Rio Grande Valley, Steve Jordan and Little Joe Hernández were popular, and Flaco Jiménez was the accordion king. The rhythms of Tex-Mex music are those of the polka, also adapted from the Germans, who in turn had borrowed the polka from the Czechs and Bohemians. . . (82-83).

Esta cita de Anzaldúa analiza los comienzos de la música importada a Texas por varios grupos inmigrantes angloparlantes al área. Bajo esta importación, los grupos también

¹⁴ Gobierno de México, 7-8.

trajeron su cultura, la cual se mezcló con la cultura de los ciudadanos de la zona.

La música al norte de la frontera tiene una base hispana e incorpora elementos de otras culturas. Esto originó lo que se conoce como música tejana. Esto no implica que la música *country*, también estrechamente asociada con Texas, no gozara prestigio en la comunidad hispana. Anzaldúa asocia la música *country* con la cultura “gringa,” una cultura ajena, exterior a la comunidad hispana asociada con la población angloparlante.

De la música *country* dice:

I grew up feeling ambivalent about our music. Country-western and rock and roll had more status. In the 50s and 60s, for the slightly educated and *agringado* Chicanos, there existed a sense of shame at being caught listening to our music. Yet I couldn't stop my feet from thumping to the music, could not stop humming the words, nor hide from myself the exhilaration I felt when I heard it. (83)

Aquí subraya el hecho de que los hispanos en Texas, quienes disfrutaban de la música *country*, sentían vergüenza de su cultura y se negaban a escuchar la música tejana.

Anzaldúa expresa un orgullo en identificarse como chicana y de disfrutar de la música tejana.

Este trabajo se divide en dos partes principales. La primera se remite al trabajo de John y Ruby Lomax, quienes, como parte de su Southern States Recording Trip en 1939, grabaron una colección de canciones tradicionales del sur de Texas. En esta sección, se analizarán: *Corrido de Leandro Rivera*, *Señora Santa Anna*, *La chinaca* y *El sentimiento*. La segunda sección se enfocará en las siguientes canciones contemporáneas: *Before the Last Teardrop Falls*, *Las nubes*, *Margarita*, *Como la flor* y *Amor prohibido*.

II. CANCIONES DE LA COLECCIÓN LOMAX¹⁵

“There is nothing more Mexico-Texan than this *corrido*.”¹⁶

En 1939, un equipo de musicólogos de Texas viajó por el sur de los EE. UU. con el propósito de grabar y preservar canciones folclóricas del país. Se reunieron en la ciudad de Brownsville, Texas entre el 24 y el 29 de abril de 1939, donde grabaron una variedad de canciones, anuncios y entrevistas. Las canciones de esta porción del Southern States Recording Trip que se examinarán son: *Corrido de Leandro Rivera*, *Señora Santa Anna*, *La chinaca* y *El sentimiento*. A día de producción de esta tesis, no hay una base de datos que contenga en una forma oficial y completa la letra de estas canciones que formaban parte de la cultura oral. En algunos casos, la letra no se ha transcrito y cuando hay transcripciones, son escasas o llenas de errores. Algunas de las transcripciones incluidas en este estudio fueron tomadas de los apuntes de campo de los Lomax, las cuales se pueden encontrar en el sitio web de The Library of Congress. Las otras las he transcrito personalmente al escuchar los clips de audios del sitio de The Library of Congress. Las notas de campo de los Lomax servirán como un componente vital para el análisis.

Según los apuntes de Lomax, todas las canciones pertenecen a la tradición oral.¹⁷

Víctor Montoya argumenta que las fábulas y las historias orales componen una tradición importante latinoamericana desde la época colonial: “La tradición oral latinoamericana nos fue llegando al paso de los años a través de lo impreso. Así se ha ido salvando esta rica memoria colectiva en la que predomina la imaginación popular” (47). Montoya continúa: “No se sabe con certeza cuándo surgieron estas fábulas cuyos protagonistas

¹⁵ También se referirá como el *Southern States Recording Trip*.

¹⁶ Paredes, Américo. *The Texas-Mexico Corrido*. (p. 470)

¹⁷ La tradición oral se puede referir a una canción o cuento que se ha transmitido entre generaciones sin una forma escrita o una forma escrita escasa.

están dotados de voz humana, mas es probable que fueron introducidas en América durante el siglo XVI, no tanto por las huestes de Hernán Cortés y Francisco Pizarro. Con el paso del tiempo, estas fábulas se impregnaron del folklore y los vocablos típicos de las culturas precolombinas” (47). Claro está que la música regional se enriqueció de esta tradición y ha contribuido a la preservación de la cultura hispana de esta región.

En el estudio de los géneros musicales, especialmente el corrido, Américo Paredes fue el primer erudito en prestarle atención seria a la cultura de la frontera mexicanoamericana. Argumenta en su obra, *With His Pistol in His Hand*, que en la zona del sur de Texas se producía una música local, que, por existir en las circunstancias en la que se encontraba, casi ni se reconocía. Dijo: “The balladry of the Lower Border is practically unknown as a type in itself . . .” (129). Los géneros más prolíficos que se asocian con la música fronteriza mexicana en el Valle del Río Grande son el corrido y el norteño. Cada género se diferencia por su instrumentación y por el modo en que se interpreta la canción. Los dos cuentan sobre una historia o hazaña, sea de amor, de pérdida o de cualquier otro suceso que pueda ocurrir en la vida.

El corrido, uno de los estilos analizados en este estudio, se define como una balada con instrumentación de una guitarra. Según Paredes, el corrido del sur de Texas se asemeja a la balada británica que llegó hasta el área de los Apalaches, ubicada al este de los EE. UU. Así nos explica la historia de esta forma musical:

The Mexican ballad form known as the *corrido* dates no farther back than the middle of the nineteenth century. During their first century on the Lower Rio Grande, the Nuevo Santander¹⁸ people must have sung their folksongs

¹⁸ Región que formaba parte del Virreinato de Nueva España. Hoy en día se forma parte del territorio del extremo sur de Texas y el estado de Tamaulipas en México.

in forms other than the *corrido*. These forms evidently were the *romance*, the *décima*, and the *copla* or *verso*.

Paredes continúa su explicación sobre el origen del *corrido* y como llegó al área sureña de Texas, que se estableció como la provincia de Nuevo Santander en 1746:

The Spanish romance was a preserved ballad form, as the British ballad has been in the Appalachians. It must have been brought to the Border by the first settlers in 1749. (129)

En su ensayo, “The Mexico-Texan Corrido,” Paredes escribe sobre la semejanza cultural del *corrido* con las baladas británicas que se encontraron en los territorios estadounidenses. Dice que las dos formas vinieron de otros lugares y fueron modificadas para las nuevas zonas en que se representan:

The Mexican *corrido* is, like the British ballad, a song of the people, composed by the people as a folksong in their moments of relaxation, and records past events of interest. Its prime quality is simplicity and lack of artistry; it flows from the singers as if it were a spontaneous product, and often new verses are added as it is sung Yet, the *corrido* has reached perhaps its most significant developments among the Mexicans living in South Texas who have not yet become Americanized. Cut off from the folkways of their own country by international boundaries, hostile to the culture of the rulers of the land which was once theirs, these people are in a sense culturally adrift, having no literature, no art, no typical music of their own. With the possible exception of music, they know little of Mexican arts and even less of those of the Americans. Their only genuine

expression, their main artistic outlet, then, is in the *corrido*; in it they use their language their own typical expressions; it is based on their own themes, on situations and happenings peculiar to themselves. There is nothing more Mexico-Texan than this *corrido*. (470)

El corrido del sur de Texas le da a la población un sentido de pertenencia en un lugar donde los hispanos se encuentran entre culturas y sin una identidad nacional propia. A raíz de que la frontera les sobrepasara, la comunidad hispana residentes en el sur de Texas tuvo que crear una nueva identidad. Esta nueva identidad está arraigada en “el otro” por no pertenecer completamente a ningún lugar. Ni se les considera mexicanos ni son aceptados por la población angloparlante. Se ven apartados y menospreciados. Este sentimiento de menosprecio, olvido y aislamiento se manifiesta en la música de las décadas posteriores del siglo XIX y en el siglo XX. Las canciones son un reflejo de estos sentimientos continuos de menosprecio y del no sentirse valorados.

Algunas de las canciones tienen sus raíces en obras de la época colonial o directamente son importaciones o se pueden encontrar sus lazos con España. Algunas son modificaciones de otras más antiguas. Las modificaciones demuestran que las canciones se valoran y se han adoptado y transformado para reflejar tanto la cultura como la lengua local. Muchas de las canciones, como *Señora Santa Anna*, *La chinaca* y *El sentimiento* fueron grabadas con la voz de una maestra de Brownsville llamada Manuela Longoria, quien provenía de unas de las familias más influyentes de la ciudad. Su padre, Crisóstomo Longoria, sirvió de soldado confederado durante la Guerra civil estadounidense. Longoria, maestra y luego directora de la Escuela Blalack,¹⁹ aprendió las

¹⁹ Referida en el sitio del Library of Congress y los apuntes de Lomax como Blalock School y Blalack School.

canciones de sus padres, siguiendo con esta tradición oral y, a su vez, ella transmitió su conocimiento a sus alumnos. Longoria no se limitaba a cantar en las escuelas, sino que también viajaba con los estudiantes de la escuela Blalack²⁰ y Atanviro Hernández²¹, el padre de unos de sus alumnos. Se dedicaban a cantar las canciones por toda la zona y los alrededores del área de la ciudad de Brownsville. Según un artículo del *Brownsville Herald* de 1959²², la contribución de Manuela Longoria a la zona fue tan importante que el distrito escolar de Brownsville renombró la Escuela Blalack como la Escuela Primaria Manuela Longoria.²³ Entre las contribuciones citadas fue el hecho de que siguió enseñando las canciones tradicionales a sus estudiantes. Longoria misma explicó que aprendió estas canciones de sus padres y que ella, a su vez, las retransmitía a sus alumnos para que las aprendieran y preservaran.

Aunque no todas las canciones sean producciones originales de la zona, siguen siendo culturalmente importantes porque se aprendían, cantaban y transmitían entre la población. Hacen referencia a épocas históricas conocidas, a líderes o personajes ficticios como en el *Corrido de Leandro Rivera*, o en forma de un arrullo como en *Señora Santa Anna*. Otras como *La chinaca* habla sobre dos conflictos que ocurrieron entre la misma

²⁰ El área de Blalack se refiere a un área que se encuentra a las afueras de Brownsville, Texas. Hoy en día no existe y se ha incorporado a los límites de la ciudad de Brownsville.

Cita del Texas State Historical Association: **BLALACK, TEXAS**. Blalack was on the St. Louis, Brownsville and Mexico Railway near U.S. Highway 83 four miles northwest of Brownsville in southern Cameron County. In 1907 a school at the site had twenty-four students under the instruction of one teacher. The following year the Texas and New Orleans Railroad was built three miles east of the school. Blalack is probably named for P. E. Blalock, an important developer in the area. In 1948 the community comprised several scattered dwellings. By 1983 it no longer existed, and the site was in the Brownsville city limits.

²¹ Acreditado como Atanviro Hernández y Atanacio Hernández en los archivos del Library of Congress. En *14 Spanish Songs from Texas* por Durán, se acredita como Anastacio Hernández.

²² Fragmento del artículo "Hanna Gets Three-Year Contract" del *Brownsville Herald* en donde se explica la significancia de Longoria: "Re-named Balalck Elementary School to Manuela Longoria Elementary School in honor of the teacher who has taught there since the school was built." *The Brownsville Herald*. 19 August 1959, p.1.

²³ Manuela Longoria Elementary School.

época. Un resultado de estos conflictos llevó a la identidad de la población mexicana del área y a lo que las poblaciones hispanoparlantes experimentaron por más de un siglo.

*Corrido de Leandro Rivera*²⁴

Paredes examina los corridos antiguos en su obra, "*With His Pistol in His Hand*": *A Border Ballad and Its Hero*. En esta obra, se explica la importancia del famoso *Corrido de Gregorio Cortez* que cuenta la historia verdadera del bandido Cortez y cómo él mató a un oficial en 1901 en el condado de Karnes. Con respecto a otros corridos de bandidos, éste es el más conocido. Paredes explica la importancia del "género del bandido" en su capítulo titulado "Corrido Century", notando cómo las canciones analizadas aquí fueron esenciales y formativas en los géneros musicales asociados con la cultura del sur de Texas.

El *Corrido de Leandro Rivera* es la primera canción documentada bajo este subgénero, la canción del bandido. Según Paredes, esta canción sirvió de modelo y tanto el tema como el esquema de la canción se pueden encontrar en corridos producidos posteriormente. Se sugiere que este corrido fue el catalizador para la creación de este subgénero, un estilo que ahora se asocia estrechamente con el sur de Texas. Según Chris Frazer, "This corrido recalls the death of a local hero at the hands of the Resguardia and bounty hunters in 1841 during the era of Santa Anna and centralist domination." (149).

Celestino Fernández y Jessie Finch identifican la época entre 1836 y 1930 como "the '*corrido* century' on the US-Mexico border" (253) y, entre todos, el género más popular era el corrido del bandido. Identifican al *Corrido de Leandro Rivera* como el primer ejemplo de este tipo de canción que fue creada en la zona fronteriza tejano-

²⁴ También se ha anotado como *Corrido de Liandro Rivera*.

mexicana: “Possibly the earliest Texas *corrido* is *Corrido de Leandro Rivera*, which dates from 1841” (253).

Andrew Gordus expone el contexto histórico y la influencia de este subgénero de *corrido* en el área y de cómo las interacciones entre los dos países no solo fueron un conflicto entre dos entidades políticas, sino que además la gente de estas zonas estaba sufriendo por causa de estos conflictos.

The narrative ballad having developed concurrently with the violent interaction between Mexico and the United States has come to reflect and embody this history of cultural conflict, invasion, fear of invasion, and oppression. This combative confluence between these two cultural worlds becomes the dominant theme of the *corrido* during this period on both sides of the border. Later on, this conflict and social antagonism would come to configure “the social and literary construction of Chicano national and cultural identity.” (392)

Gordus explica que las canciones que se estaban produciendo reflejaban la situación cultural del área para la población hispanohablante y cómo la marginación por parte de los angloparlantes llevó al comienzo del movimiento chicano. Según los estudios culturales y antropológicos en que Américo Paredes hizo hincapié para su análisis, la población fronteriza mexicanoestadounidense ha sufrido de marginación desde la llegada de la población angloparlante a Texas hasta la época del movimiento chicano más de un siglo después de que este *corrido* se ha grabado como canción de bandido.

El *Corrido de Leandro Rivera* es una tragedia. Fue interpretada por Atanviro

Hernández²⁵ en la Escuela Blalack.²⁶ Este género se popularizó en la zona geográfica donde estos personajes, los bandidos, fueron considerados mártires. Según Stephanie Hall, aunque la existencia de Rivera es disputada, el arquetipo de este personaje fue el catalizador de este género:

[Aniceto] Pizaña²⁷ is not usually described as a bandit in Mexican or Mexican American accounts, but Leandro Rivera may have been one. The Revolution was a period when bandits could become heroes. Unfortunately, not much is known of Rivera and his corrido exists only in fragments. These verses of “Corrido de Liandro Rivera,” were collected by the Lomaxes from Atanviro Hernandez.

La canción es la historia de un hombre llamado Leandro Rivera. Se cuenta en la canción su muerte después de haber abandonado a su familia. No se da una razón por el abandono, pero se puede inferir que lo hizo para proteger a su familia y/o protegerse a sí mismo de la persecución de los oficiales.

*Año de 1841 han contado
Ya murió Leandro Rivera
¡A ver si nos enmendamos!*

*Decía²⁸ Leandro Rivera
¿Qué me quedará²⁹ suceder?
Adiós mi padre y mi madre
Mi familia y mi mujer.*

*Fernando le dice a Moyano
“Ya ganamos la carrera
Si me das cincuenta pesos*

²⁵ Acreditado como Atanviro Hernández y Atanacio Hernández en los archivos del Library of Congress. En *14 Spanish Songs from Texas* por Durán, se acredita como Anastacio Hernández.

²⁶ Referida en el sitio del Library of Congress y los apuntes de Lomax como *Blalock School* y *Blalack School*.

²⁷ Bandido y aliado de los hermanos Flores Magón durante la Revolución mexicana de 1910-20.

²⁸ Regionalismo de *decía*.

²⁹ Regionalismo; Se puede considerar como una combinación de *queda* y *podrá*.

Yo les entriego³⁰ a Rivera.”

*Moyano le respondió
“Yo doy los cincuenta pesos
Me lo entregas³¹ de la mano
Que no le sobre ni hueso.”³²*

*Ya Adolfo le dice a Pedro
De los dientes para fuera
“Hombre, la verdad te digo
Yo no le temo a Rivera.”*

*Rivera era un lión³³
Montado sobre la sierra
La comisión de rayones
Le tumbó en la carretera.*

*Rivera era un lión³⁴
Montado en sus serranías
Con sus armas en las manos
Nomás a dios le temía.*

*¡Y, ay! con esta y me despido
Dándole vuelta a una higuera.
Y aquí se acaba un cantando
Los versos de Leandro Rivera.*

*¡Y, ay! con esta y me despido
Dándole vuelta a una higuera.
Y aquí se acaba un cantando
Los versos de Leandro Rivera.³⁵*

Lo notable de esta canción es el uso de regionalismos. Por ejemplo, la subida de la vocal media a la vocal alta (*lión* en vez de *león*). En algunas grabaciones aparece la palabra *entriego* en lugar de *entrego* o *dicía* en vez de *decía*. *Entriego* y *entriegas* son regionalismos o formas cambiadas de *entrego* y *entregar*. En ambos casos, vemos cómo

³⁰ Regionalismo de *entrego*.

³¹ Regionalismo de *entregas*.

³² Modismo que significa “que no sobre nada.”

³³ Regionalismo de *león*.

³⁴ ---

³⁵ Durán 4-5.

la vocal mediana [e] es modificada y se reinterpreta como [i] o [ie] dos características muy típicas de la zona sur de Texas. También, se observa el uso del regionalismo *quedrá*, el cual no es particular a esta canción. La palabra *quedrá* es una variación de *querrá* en el futuro hipotético.

Chris Frazer explica en su libro, *Bandit Nation*, que Rivera ha servido como el arquetipo del hombre mexicano quien es el proveedor y protector su familia y de su comunidad. La muerte de alguien como Rivera también expone las ideas de la masculinidad en la cultura mexicana. Aunque Rivera se representa como un bandido, esto fue a lo contrario, porque se supone que él mismo sirvió como un oficial.

The corrido heightens the rhetorical effect of this imagery by contrasting Rivera's selfless courage to the greed and cowardice of bounty hunters who want the five-hundred-peso reward offered by corrupt officials who want to advance their careers by killing Rivera: "Fernando said to Moyano, We can both advance our careers / If you give me five hundred pesos, I'll use them to hunt down Rivera" (149).

Será el mismo bandido quien canta, antes de su exilio y su muerte: *¿Qué me quedará suceder?*, donde expresa su preocupación con la situación que causará su muerte inminente y funciona como un presagio de ésta. Un tal Fernando, posiblemente un antiguo aliado, lo traicionó e informó a un cazador de recompensas, según la interpretación de Frazer:

Fernando le dice a Moyano
"Ya ganamos la carrera
Si me das cincuenta pesos
Yo les entriego a Rivera."

Moyano le respondió

*“Yo doy los cincuenta pesos
Me lo entregas de la mano
Que no le sobre ni hueso.”*

Los versos “La Comisión de Rayones / Le tumbó en la carretera,” ayudan en ubicar la acción de la canción, con el estado fronterizo de Nuevo León. Frazer también habla sobre como Rivera sirvió como un caudillo y presidió parte del estado de Nuevo León. Frazer cuenta que la muerte de Rivera se atribuyó a las manos de un gobierno corrupto quien intentó detener a otros caudillos como Rivera para ganar más influencia entre las zonas.

The loss of a provider and protector was a tragedy that nearly every Mexican feared. Unfortunately, the corrido reveals nothing about Rivera’s exploits or the cause for which he fought, perhaps because this corrido has been incompletely transcribed and only fragments remain. Therefore we know very little about this obscure hero, except that Rivera was a regional caudillo who turned to banditry after the failure of a local uprising in Nuevo León. From the historical moment identified in the opening we can surmise that Rivera was probably a federalist partisan who fell afoul of a centralist *jefe politico* (political chief) (150).

Esta canción se considera unas de las más importantes de la colección, sobre todo por su tema y por ser catalizador de un subgénero entero. No será la última de esta colección. A continuación, el tono será más sencillo con la próxima canción, la cual toma forma de un arrullo.

Señora Santa Anna

Esta canción es una canción tradicional.³⁶ Es una canción infantil o canción de cuna, una escrita para bebés y niños, con un esquema musical sencillo, como un arrullo. Cuatro versiones de esta canción fueron grabadas a la vez. Esto demuestra su popularidad durante la época cuando la expedición de los Lomax tuvo lugar. La canción no tiene una letra única. Las versiones que se examinan denotan que es una canción popular, que se cambia y se canta según el cantante. Este hecho en sí demuestra que la canción es parte de una vida cultural hispana activa en Brownsville y en Kingsville. La versión elegida para este estudio es la de Manuela Longoria que se grabó en Brownsville.

Las versiones de Kingsville fueron grabadas por tres cantantes Isabella Salazar, Carmen Taffinder Moye y Olga Acevedo, que la interpretaron de formas distintas. La única similitud con la versión de Longoria es la primera estrofa. El hecho de que haya ya cuatro versiones contemporáneas demuestra que ésta era una canción muy popular y también una canción que ya estaba sufriendo cambios que reflejan la lengua informal y los regionalismos del área.

En este caso, la letra de esta canción aparece en sitios web y se ha compilado en libros sobre la música del área. Un ejemplar de la letra de esta canción se encuentra en *14 Traditional Spanish Songs From Texas* de Gustavo Durán. El libro de Durán sigue el viaje de los Lomax e incluye canciones de varias etapas de su viaje en Texas. Aquí, se observa un arrullo.

“Señora Santa Ana” belongs to the traditional type of cradle songs of European origin. Old variants of this song are found in other American

³⁶ La cual se refiere a las canciones pasadas por generaciones bajo la tradición oral, como se ha explicado.

countries. However, the modulation to the key of the subdominant in the fifth measure of the Texas version clearly shows the influence of the melodic style of urban music of the nineteenth century. On the other hand, the text remains pure, and its quality is as good as the best Christmas carols of Góngora or Lope de Vega. (9)

En el libro de Durán se transcribe la grabación de Longoria y sus alumnos así:

*Señora Santa Anna
¿Por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido
Por una manzana
que se le ha perdido*

*Vamos a la huerta
Cortaremos dos
Una para el niño
y otra para Dios
Una para el niño
y otra para Dios.*

*Arriba del cielo en una ventana
Por 'onde³⁷ se asoma
Señora Santa Anna
Por 'onde³⁸ se asoma
Señora Santa Anna.*

*Arriba del cielo hay un bujerito³⁹
Por 'onde se asoma
el niño chiquito
Por 'onde se asoma
el niño chiquito.⁴⁰*

Galván y Teschner notan el uso de la palabra 'onde como un regionalismo de *dónde* (60).

La palabra "bujerito," según las notas de Lomax y Durán significa "agujero pequeño." En

³⁷ Onde (var. of) donde. *El diccionario del español de Tejas*. (Galván y Teschner 60)

³⁸ ---

³⁹ Regionalismo de *agujero*.

⁴⁰ Durán, 9.

la versión de Longoria, no hay aspiración de la “s” al final de las palabras “dos” y “Dios.” Por ejemplo, se escucha: *Vamo[s] a la huerta / Cortaremo[s] do[(s)] / Una para el niño / y otra para Dio[(s)]*.

La versión de Isabella Salazar fue interpretada en la casa del Rev. William A. Moyer. Lleva el título “Señora Santa Anna,” con solo una “n” y el subtítulo “Go To Sleep.”⁴¹ No se encuentra una transcripción en los apuntes de campo. Esta versión, la transcribí yo por forma de escuchar la grabación del sitio web de The Library of Congress.

*Señora Santa Anna
¿Por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido*

*Vamos a la huerta
Cortaremos dos
Uno para el niño (una)⁴²
y otro para Dios (otra)⁴³*

*Duérmete niñoito
que tengo que hacer
lavar y planchar
y ponerme a cocer*

*Duérmete niñoito
Porque ahí viene el viejo
Te come la carne
Y te deja el pellejo*

*Y ahí viene la luna
Comiendo su tuna⁴⁴
Y echando las cáscaras
En la laguna (su lagun)⁴⁵*

⁴¹ Apuntes de campo de Lomax: B 3. Senora Santa Anna- -lullaby- (Go to sleep).

⁴² Las palabras en paréntesis son las que aparecen la segunda vez que Salazar cantó.

⁴³ ---

⁴⁴ La fruta de la planta del nopal.

⁴⁵ Las palabras en paréntesis se encuentran durante la segunda vez que Salazar interpretó la canción.

*Y ahí viene el sol
Comiendo su caracol
Y echando las cáscaras
En su labor⁴⁶ (labon)⁴⁷*

La mayor diferencia entre estas versiones se encuentra en la duración de las grabaciones; todas son más largas que la que grabó Longoria. En la misma grabación, Salazar cambia su pronunciación y concordancia de género las dos veces que interpretó la canción. Por ejemplo, cambia de acuerdo de género: *Uno (una) para el niño / y otro (otra) para Dios*. Los adjetivos indefinidos “uno-a” y “otra-a” se refieren a la palabra “manzana.” El cambio aquí demuestra una cierta incertidumbre acerca de cuál es el antecedente de estos adjetivos. Puede ser un error causado por encontrarse la cantante en una situación de estrés. Muchas veces es un indicio de inseguridad al hablar un idioma. Puede también ser un indicio de un cierto nivel de analfabetismo. Puede indicar que el hablante está consciente de que existen varios registros de la lengua y de que su registro es menos valorado que otros. Demuestra reconocer que su lengua es regional y no estándar y refleja una adquisición de lengua que tuvo que efectuarse mayoritariamente por tradición oral y no en un contexto docente. Por ejemplo, cuando Salazar canta “duérmete,” acentúa la penúltima sílaba y no la antepenúltima. Se nota que Salazar esfuerza su pronunciación intencionalmente para emparejar el ritmo de la canción.

Carmen Taffinder Moyer⁴⁸ canta otra versión de esta canción. Se registró su versión en los apuntes así:

*Señora Santa Anna
¿Por qué llora el niño?*

⁴⁶ No se escucha bien si Salazar dijo “labor,” posiblemente refiriéndose al trabajo.

⁴⁷ ---

⁴⁸ A 1. Senora Santa Anna . . . Mexican lullaby . . . by Mrs. Carmen Taffinder Moyer (Mrs. W.A. Moyer) sung in her home, Kingsville, Texas, May 1, 1939 This lullaby is popular with Mexicans of South Texas. (Lomax 74).

*Por una manzana
que se le ha perdido*

*Vamos a la huerta
Cortaremos dos
Una para el niño
y otra para Dios*

*Y arriba del cielo
es (en) una ventana
por donde se asoma
Señora Santa Anna*

*Y más abajito⁴⁹
Es un agujero
Por donde se asoma
Narices de cuero⁵⁰*

La versión de Olga Acevedo⁵¹ se ha transcrito de la siguiente forma: ⁵²

*Señora Santa Anna
¿Por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido*

*Duérmase mi niño
Duérmase prontito⁵³
Porque ahí viene el viejo⁵⁴
Y le da un sustito⁵⁵*

⁴⁹ Abajo.

⁵⁰ No hay una explicación clara de que se quiere decir con esta parte de la letra. Según un libro de compilaciones de canciones folclóricas, esto se encuentra en una versión recopilada en el libro de Higinio Vázquez Santa Ana:

*Arriba en el cielo
está un agujero,
por donde se asoma
Narices de Cuero (194)*

⁵¹ Apuntes de campo de Lomax: B 2. Senora Santa Anna . . . Mexican lullaby. . . by Olga Acevedo place and time as above Lullaby widely sung by Mexicans in South Texas. (Lomax 68)

⁵² Apuntes de campo de Lomax: B 2. Senora Santa Anna Senora Santa Anna Par una manzana Que se le ha perdido Duermose mi nino Duermose prontito Porque niene el niejo (?) Y le da un sustito

⁵³ Pronto.

⁵⁴ Una posible referencia al “Cucuy,” un monstruo que lleva niños que no se portan bien.

⁵⁵ Regionalismo de “asusto.”

Estas dos siguen el mismo esquema de la versión de Longoria: *Señora Santa Anna / ¿Por qué llora el niño? / Por una manzana / que se le ha perdido / Por una manzana / que se le ha perdido*. La inclusión de nuevos versos acentúa cómo esta canción fue influida por el ámbito de representación y por los intérpretes. En la versión de Olga Acevedo hay una referencia a un “viejo,” quien, en el contexto de la canción, espanta a los niños que se portan mal. Una referencia posible a las leyendas o cuentos que ayudan a los niños a poner atención a sus padres. En el mundo hispanohablante, especialmente en México, este viejo podría ser “El Cucuy,” un monstruo que lleva a los niños que no se portan bien. Un personaje parecido será el “Boogeyman” en el mundo angloparlante.

Estas últimas dos versiones están más estandarizadas que las versiones de Manuela Longoria y de Isabella Salazar y reflejan cómo la cultura y el área del sur de Texas ha evolucionado desde la época colonial.

La chinaca⁵⁶/***Corrido de la pérdida de Puebla***⁵⁷

Esta canción sirve en apoyar la tradición oral y ayuda en examinar cómo la población de la zona experimentó el conflicto de la segunda intervención francesa en México. La canción se examina en el artículo de Alberto Rodríguez y Rene Torres en el *Journal of Texas Music History*, donde examinan el viaje de los Lomax a Brownsville.

On April 24, 1939, John Lomax recorded Manuela Longoria singing “La Chinaca,” an old Confederate song handed down from her father, Crisostomo Longoria, who had died in 1935. “La Chinaca” provides some insight into the experiences of Mexicans and Mexican Americans during the American Civil War. Crisostomo had been a Confederate soldier

⁵⁶ Anotada con este título en los apuntes de campo de Lomax.

⁵⁷ Anotada con este título en *14 Traditional Spanish Songs from Texas*, compilada por Gustavo Durán.

stationed along the U.S.-Mexico border. By contrast, Manuela's grandfather served in the Union Army at the same time. . . (11)

Esta balada tiene sus raíces en la segunda intervención francesa en México, la cual duró entre 1861-1867. Esta intervención fue liderada por Benito Juárez por el lado de las fuerzas republicanas mexicanas. La oposición francesa fue dirigida por el emperador Napoleón III y luego Maximiliano de Habsburgo, quien fue entronado como emperador de México en 1864. Según los apuntes de campo de Lomax, esta canción fue transmitida a Longoria por su padre quien sirvió como un soldado confederado.⁵⁸ Durán introduce esta canción en *14 Traditional Spanish Songs from Texas*:

Like its antecedent the romance, the corrido (also called *versos* or *tragedia* in the American Southwest and north of Mexico) describes heroic deeds as well as humble incidents of everyday life, The "Corrido de la Pérdida de Puebla" explains the loss of Puebla by the Mexican forces, a loss that came after the successful battles of Los Cerros de Guadalupe and Loreto (May 5, 1862), in which the French forces were repulsed by the Mexicans under General Zaragoza.

The version recorded by Mr. and Mrs. Lomax gives us only two

⁵⁸ Miss Longoria recorded a Confederate Song, La Chinaca two stanzas. She says that there are perhaps six other stanzas which she cannot recall. The song was composed by a group of about fifty Confederate soldiers, among them her father, to greet give warning of the Federals who they heard were coming their way. (Lomax 43)

A 2. La Chinaca. . . a Civil War song. . . by Manuela Longoria, Brownsville, Texas. Apr. 24, 1939 See general comment on A 1 sheet. Learned from her father who served along the border in the Confederate army. Crisosomo Longoria Por hay viene la chinaca Toda vestida de griz Preguntandole a los mochos Donde esta su Emperatriz. Si vien puebla se perdio No fue falta de valor Fue por falta de elementos Para la Confederacion. Miss Longoria says that she has never been able to find the six other stanzas of this long narrative. Fifty men contributed to the composition of this song, which they sang as a sort of signal that the Northern forces were near. Her father's name was Crisostomo Longoria. He died about four years ago (Lomax 46).

verses of this corrido. (1)⁵⁹

En el sitio web de The Library of Congress, hay una grabación de la canción que varía significadamente tanto de la versión escrita por Lomax como la de Durán, quien la compiló en *14 Spanish Songs From Texas*. Esta versión también se encuentra en los apuntes de Lomax, donde solo se conservan los versos a continuación:

*Por ahí viene la chinaca⁶⁰
toda vestida de gris
preguntándole a los mochos⁶¹
¿dónde está su emperatriz?*

*Si bien Puebla se perdió
no fué falta de valor
Fué por falta de elementos⁶²
Para la Confederación.⁶³*

Longoria le explica al Sr. Lomax que hay más estrofas y que solo ha cantado las primeras dos estrofas puesto que son las únicas que ella recuerda. En el *Journal of Texas Music History* en 2016 se explica que “la chinaca” es una palabra que surgió como resultado de la Batalla de Puebla de 1862. En cuanto a lo que la “chinaca” representa en la canción, es el nombre que se dio a las guerrillas populares que se formaron durante la intervención estadounidense⁶⁴ y la segunda intervención francesa en México. Rodríguez y Torres explican el contexto de como la Guerra civil estadounidense tomó parte en la intervención en México.

To better understand how the American Civil War (1861-1865) influenced

⁵⁹ En el libro de Durán, la segunda oración se presenta como un párrafo nuevo. Se ha sangrado según el formato prescrito de párrafos por *MLA Eighth Edition*.

⁶⁰ En cuanto sobre el contexto de la canción, se habla sobre la primera Batalla de Puebla.

⁶¹ Según los apuntes del libro de Durán, los *mochos* era un nombre que se dio a conservadores mexicanos. También se puede referir a “mochacho,” variante de “muchacho.” Galván y Teschner se refieren a los soldados heridos, con extremidades amputadas: ej. brazos, piernas. (80).

⁶² Refiriéndose a la falta de comida para las tropas confederadas o mexicanas.

⁶³ Estados Confederados de América.

⁶⁴ Guerra Mexicoamericana de 1846-48.

Mexican and Mexican-American society, it is important to consider events that were taking place within Mexico around the same time. In 1861, some 6,000 French troops landed at Veracruz on the Gulf of Mexico in hopes of establishing a new government that would support France's colonial interests in Latin America. As French soldiers marched toward the capital of Mexico City, they encountered stiff resistance from a hastily-assembled group of about 2,000 troops under the command of General Ignacio Zaragoza near Puebla de Los Angeles. Although poorly equipped and vastly outnumbered, Zaragoza's forces defeated the French on May 5, 1862... However, the following year France sent a second expedition of 30,000 troops, which successfully captured Mexico City and installed the Emperor Maximilian I as ruler of Mexico. For the next five years, Mexicans resisted French occupation and, in 1867, they finally expelled the French and executed Maximilian. (11)

La primera batalla de Puebla impidió que Napoleón III, siguiera abasteciendo a los soldados confederados por un año más. Por eso la canción dice “*Si bien Puebla se perdió / no fue falta de valor / fue por falta de elementos / para la Confederación,*” aludiendo a como Francia apoyó las fuerzas confederadas que hubiera necesitado para ganar Puebla. También, se explica como una alianza entre los franceses y el gobierno confederado sería ventajoso para la confederación en consolidar su poder en el sur del nuevo país y para recibir ayuda, en el caso de la canción, “elementos.” El uso de *gris* no tiene una conexión con la confederación. El *gris* está introducido como un elemento de rima con *emperatriz* en la canción.

Según el artículo de Patricia Galeana, el periódico *La Chinaca* se publicó durante la intervención francesa en la Ciudad de México “del 16 de abril de 1862 al 8 de mayo de 1863, en defensa de la independencia y soberanía de México.” El periódico aportó ideales liberales en contra de los franceses y Galeana también explica que, “la voz chinaca viene del náhuatl y significa desarrapado. Era el término despectivo con el que se llamaba a las guerrillas republicanas, que no tenían uniforme.” Al utilizarlo como una forma de resistencia en contra del partido conservador de la época.

Regresamos a la cita de Anzaldúa, quién, al intentar a consolidar su identidad, no se ha olvidado de sus raíces hispanas. Examinando la canción, se han encontrado implicaciones de como los resultados de estos conflictos afectó a la población hispana en la frontera.

El sentimiento⁶⁵

Esta canción amorosa es la última canción del estudio de la colección de Lomax. El cantante está avisando a su amante que sigue teniendo sentimientos por ella. Según los apuntes de campo, se puede inferir que originalmente, la canción se escribió para que un hombre la cante a una mujer. Como en los casos anteriores, fue Manuela Longoria quien la cantó y fue grabada en su hogar.

*Si tienes algún sentimiento
Démelo⁶⁶ diciendo y yo sabré cuál es*

*Yo te quisiera ver contenta
Como te miraba la primera vez*

*Si crees que yo no vuelvo porque
Ya me voy, quédate con dios*

⁶⁵ Apuntes de campo de Lomax: El Sentimiento Love song . . . by Manuela Longoria, Brownsville, Texas. Apr. 24, 1939. Learned from her father. (47)

⁶⁶ Probablemente una combinación de *dímelo* y *dámelo*.

*Mi vida no lloras
No lloras mi vida*

*Que te has quedarte
Con mi corazón*

*Aún recuerda mi bien
De tu amante si*

*Porque yo no puedo olvidarte
Jamás a ti*

*Por ti soy fiel
y constante*

*Mi vida no llores
No llores por mi*

El único ejemplo de regionalismo que se encuentra en la canción es la palabra “*démelo*,” el cual es un regionalismo de “*dámelo*.” Funciona como una súplica del cantante para que la amada confiese su amor por él. También, como en la versión de Isabella Salazar, unas de las interpretadoras de *Señora Santa Anna*, se encuentra dos versiones de la palabra llorar, en donde se interpreta “lloras” en el primer coro y como “llores” en el segundo coro. Esto se denomina por la pérdida del subjuntivo en la canción y no se hace mención si es habitual o si esta pérdida viene por la cantante y el contacto que ella tuvo con la lengua inglesa.

Al examinar las canciones modernas, se experimenta un cambio notable en la lengua, que ha evolucionado de forma que el inglés y el español se alternan en una misma canción. Estas canciones modernas pertenecen a la zona americana y han tenido éxito comercial. Son indicativas de la época y son parte de un movimiento sociopolítico con el que la población hispano-mexicana puede identificarse.

III. CANCIONES MODERNAS

“For the Mexico-Texan he no gotta lan’

He stomped on the neck of both sides of the Gran’ . . .”⁶⁷

Las canciones folclóricas ya analizadas se han ido reemplazando por canciones que tienen sus raíces en las décadas posteriores del siglo XX. Algunas siguen interpretándose hoy tanto en los EE. UU. como en México, donde algunas se han convertido en símbolo de la cultura compartida entre ambos lados de la frontera. Al contrario que las canciones anteriormente estudiadas, se notan menos regionalismos y referencias peculiares. La lengua ya está bastante estandarizada. Lo que sí se trabajan son temas regionales. Para documentar cómo ha cambiado la tradición folclórica en el sur de Texas, se examinarán cinco canciones modernas que sirven como una refección de la cultura y la lengua del área. Las canciones que se examinarán son: *Before the Next Teardrop Falls*, *Las nubes*, *Margarita*, *Como la flor* y *Amor prohibido*.

La música que se examina aquí es parte de esta cultura y, a pesar de no incluir muchos regionalismos, está caracterizada por utilizar la estrategia de *code-switching*. Roshwanda Derrick define esta práctica como: “the use of two or more languages or varieties of the same language in the same utterance or conversation . . .” (1). En este caso, el cantante alterna palabras entre el inglés y el español. En estas canciones, este uso lingüístico se ve en la obra completa, con algunas alternancias entre los versos y coros. Es decir, que, aunque una canción empieza con un verso en inglés, quizás tendrá el mismo verso repetido y traducido al español. Lo mismo ocurre con los coros. En algunos

⁶⁷ Este fragmento del poema de Paredes ayuda acentuar las ideas de la búsqueda de la identidad que se atribuye a las obras de los años posteriores del siglo XX, que se pueden atribuir al movimiento Chicano y los ideales que provinieron de dicho movimiento. Paredes, Américo, “The Mexico-Texan.” *Between Two Worlds*, pp. 26–27.

casos, el cantante, o la letra original misma, mezcla las dos lenguas en canciones enteramente bilingües. Esta práctica se ha normalizado en el habla local y en la música. En estos ámbitos, el hablante se ve forzado a cambiar su forma de hablar para comunicar con su familia o sus colegas.

Estas prácticas se han instalado en las comunidades hispanoparlantes en EE. UU., donde hay un esfuerzo personal para mantener un equilibrio entre las dos lenguas. En el libro *Language as Cultural Practice*, Sandra Schecter y Robert Bayley, se explora cómo la lengua española se mantiene en California y Texas. Schecter y Bayley analizaron la lengua de una familia proveniente del área del sur de la ciudad de San Antonio. Los padres expresan el deseo de que sus hijos no pierdan el español por culpa de asistir a una escuela donde la lengua predominante es el inglés. Explican:

After considerable discussion, they decided that their children would have ample opportunity to learn English at school; their role as parents would be to ensure that their sons did not lose Spanish. In our first interview with her, María outlined the family's language decisions . . . Mi esposo y yo siempre hemos platicado de eso y queremos que aquí en la casa sea el español. Y queremos aprender inglés para cuando salimos. Para aquí en casa primero . . . queremos que los niños aprendan bien el español. (85)

Estos sentimientos de preocupación frente a la conservación del idioma español y a la vez aprender el inglés manifiestan los mismos sentimientos lingüísticos reflejados en la música popular hispana de la zona.

Los cambios culturales que se han experimentado se reflejan en la música del área, en el tejano y la ranchera, los cuales son prueba de la permanencia de la lengua

española en el sur de Texas y de cómo la música ha gozado de esta herencia lingüística. Entre los artistas que son relevantes a estos géneros se encuentran Freddy Fender, José “Little Joe” Hernández y su grupo La Familia. También, se incluyen Selena Quintanilla-Pérez, Jimmy González y su Grupo MAZZ, entre otros artistas. Esta música trate sobre temas variados, como en la sección anterior, en el amor y la pérdida. La diferencia es que una de las canciones se enfoca en la identidad de la población chicana.

Before the Next Teardrop Falls

Esta canción es de género tejano. Es una canción bilingüe que fue interpretada por Freddy Fender y se lanzó en su álbum debut de 1974. Cuenta la historia de un hombre que canta a su ex amante, asegurándole que está feliz por ella y su nueva relación.

También le dice que la espera otra vez si la nueva relación se termina.

*If he brings you happiness
Then I wish you all the best
It's your happiness that matters most of all
But if he ever breaks your heart
If the teardrops ever start
I'll be there before the next teardrop falls*

*Si te quiere de verdad
Y te da felicidad
Te deseo lo más bueno pa⁶⁸ los dos
Pero si te hace llorar
A mi me puedes hablar
Y estaré contigo cuando triste estás*

*I'll be there anytime
You need me by your side
To drive away every teardrop that you cried*

*And if he ever leaves you blue
Just remember, I love you
And I'll be there before the next teardrop falls
And I'll be there before the next teardrop falls*

⁶⁸ Para.

Al examinar el lenguaje de la canción, se nota el uso del regionalismo “pa’,” el cual se ha encontrado en el léxico de todas las canciones contemporáneas. También se exhibe el uso de varios modismos y errores en: “*Te deseo lo más bueno pa' los dos.*” En el verso: “*Y estaré contigo cuando triste estés,*” se ve el desuso del subjuntivo en la música. La diferencia principal entre esta canción y las otras de esta sección es que esta solo tiene un verso en español.

Las nubes

Las nubes es una de las canciones más famosas de Little Joe y La Familia. Esta ranchera fue lanzada originalmente en 1985 y se presentó totalmente en español. El protagonista representa una figura masculina en la cultura chicana que está cantando para advertir a la próxima generación sobre los peligros de la vida y que ellos no deben cometer los mismos errores que la generación anterior, o en el caso de la canción, él, cometió. También, sirve como una forma para ayudar a la juventud superar su situación sociopolítica por forma de la educación y trabajo. Será la generación anterior diciendo a la próxima que deben vivir mejores que ellos.

*¡Ya todo se me acabó!
¡No me puedo resistir!
Si voy a seguir sufriendo
Mejor quisiera morir
Yo voy vagando en el mundo
Sin saber a dónde ir*

*Los años que van pasando
No me canso de esperar
Y a veces que estoy cantando
Mejor quisiera llorar
¿Para qué seguir sufriendo
Si nada puedo lograr?*

*Las nubes que van pasando
Se paran a lloviznar*

*Parece que se sostienen
Cuando a mí me oyen cantar
Cuando a mí me oyen cantar
Se paran a lloviznar
Parece que alegran mi alma
Con sus aguas que traen del mar*

*Yo les digo a uno de mis amigos,
los que les gusta tomar
Que nunca se den al vicio,
que los pueda dominar
Que en este mundo tirano,
hay que sabernos tantear*

*Las notas que estoy cantando,
me nacen del corazón
Y con todo sentimiento
las pongo en esta canción
Para ver si así descansa
este pobre corazón*

*Las nubes que van pasando
Se paran a lloviznar
Parece que se sostienen
Cuando a mí me oyen cantar
Cuando a mí me oyen cantar
Se paran a lloviznar
Parece que alegran mi alma
Con sus aguas que traen del mar*

Se supone que el protagonista de la canción está reflexionando sobre su vida y como él ha fracasado. Aunque no se dice explícitamente cuando canta *¡Ya todo se me acabó!*

También, no ve a su vida en una forma positiva: *Yo voy vagando en el mundo / Sin saber a dónde ir.* Este fracaso se puede atribuir al abuso del alcohol o de drogas, que se supone que el protagonista ha abusado en su juventud. Sirve como una advertencia cuando canta: *Yo les digo a uno de mis amigos, / los que les gusta tomar / Que nunca se den al vicio, / que los pueda dominar.* Esto viene de alguien quien ha experimentado con este vicio y que no pudo salir de su situación.

Margarita

Originalmente lanzada en 1989 y presentada en inglés y español, Hernández canta a su amante, supuestamente una angloparlante monolingüe con el nombre Margarita.

*Margarita, Margarita,
no me subas tan arriba
que las hojas en el árbol
no duran toda la vida*

*From the distance
I can see you,
as you sit there by your window
I can see your pretty blue eyes shining like “Cielito lindo”*

*Ay qué lástima y qué lástima y qué lástima me da
De ver a Margarita que llorando está
Ay qué lástima y qué lástima y qué lástima me da
De ver a Margarita que llorando está*

*Going to get you a pretty red dress
and a pair of cowboy boots
we'll drive down to San Benito
and go dance to tacuachito*

*Desde aquí te estoy mirando,
cara a cara, frente a frente
pero luego pa' decirme
chiquitito vente vente*

*Oh, it breaks my heart,
it breaks my heart,
it breaks my heart to see,
pretty Margarita crying over me*

*Oh, it breaks my heart,
it breaks my heart,
it breaks my hearts to see,
my pretty gringita⁶⁹ crying over me*

Acerca del lenguaje de la canción, el cantante cambia entre el inglés y el español, también se ven referencias a la canción tradicional “Cielito lindo” y la canción más

⁶⁹ Diminutivo para una mujer anglosajona, de “gringa.”

contemporánea “Bailando tacuachito,” una polka interpretada por Poncho Gómez. La canción también refiere a la ciudad de San Benito, ubicada algunas 20 millas de Brownsville, donde se encuentran comunidades angloparlantes en el Valle del Río Grande. El uso de *code-switching* es evidente en los coros. El coro se canta en español primero y luego en inglés:

*Ay qué lástima y qué lástima y qué lástima me da
De ver a Margarita que llorando está
Ay qué lástima y qué lástima y qué lástima me da
De ver a Margarita que llorando está*

*Oh, it breaks my heart,
it breaks my heart,
it breaks my heart to see,
pretty Margarita crying over me*

*Oh, it breaks my heart,
it breaks my heart,
it breaks my hearts to see,
my pretty gringita crying over me*

La música refleja las experiencias de los que vivieron en el área. Por otro lado, la música de la artista siguiente proviene de la próxima generación. Después de esto, la población hispanoparlante tiene más movilidad socioeconómica y una libertad que no se ha experimentado hasta ese punto.

Conocida como la reina de la música tejana, Selena Quintanilla-Pérez se ha cimentado como una de las artistas más prolíficas del género con su participación en el grupo Selena y Los Dinos entre 1984–1988 y luego con su carrera solista desde 1989 hasta su muerte en 1995. En su música, ella ha expuesto varios temas que han sido no solamente relevantes en los años en que se produjeron, sino que siguen siendo relevantes más de dos décadas después de su muerte. La lengua de las dos canciones seleccionadas de esta cantante es indicativa de cómo el uso de los regionalismos y del inglés que se

utilizan en la música contemporánea. Aunque ella no utiliza *code-switching* en estas canciones y aunque no tiene una conexión con el movimiento chicano, Quintanilla-Pérez todavía sigue siendo un miembro distinguido de la música y cultura tejana. Los temas que se experimentan en las canciones exponen como la población continúa y como Selena ha seguido como modelo para la población desde su muerte.

Como la flor

Esta canción fue lanzada originalmente en 1992 en el álbum *Entre a mi mundo*, en ella, se explica que la intérprete está cantando a su ex amante y como se notó en la canción de Freddy Fender, le desea lo mejor, aunque ellos ya no tienen una relación romántica.

*Yo sé que tienes un nuevo amor
Sin embargo, te deseo lo mejor
Si en mí no encontraste felicidad
Tal vez alguien más te la dará*

*Como la flor (como la flor)
Con tanto amor (con tanto amor)
Me diste tú, se marchitó
Me marchó hoy, yo sé perder
Pero, a-a-ay
Cómo me duele
A-a-ay
Cómo me duele*

*Si vieras cómo duele perder tu amor
Con tu adiós te llevas mi corazón
No sé si pueda volver a amar
Porque te di todo el amor que pude dar
Como la flor (como la flor)
Con tanto amor (con tanto amor)
Me diste tú, se marchitó
Me marchó hoy, yo sé perder
Pero, a-a-ay
Cómo me duele
A-a-ay
Cómo me duele*

Como la flor (como la flor)

*Con tanto amor (con tanto amor)
Me diste tú, se marchitó
Me marchó hoy, yo sé perder
Pero, a-a-ay
Cómo me duele
A-a-ay
Cómo me duele
A-a-ay
Cómo me duele*

La relación entre Selena y su examante se simboliza por una flor. Cómo el amor floreció al empezar y cómo marchitó cuando la relación se acabó. Una semejanza que se encuentra es con la canción de Freddy Fender. Además, esta canción le da una voz a la mujer y como ella percibió la relación. También agrega a la idea de la libertad que la población hispanoparlante, especialmente las mujeres, estaban experimentando en la década de los noventas.

Amor prohibido

Esta canción cuenta la historia de dos amantes, en donde alguien en la pareja canta al otro que nada podrá desalentar su amor. Fue lanzada originalmente en 1994 bajo el álbum del mismo nombre.

*Con unas ansias locas quiero verte hoy
Espero ese momento en que escuché tu voz
Y cuando al fin estemos juntos los dos
Qué importa qué dirán tu padre y tu mamá
Aquí sólo importa nuestro amor, te quiero*

*Amor prohibido murmuran por las calles
Porque somos de distintas sociedades
Amor prohibido nos dice todo el mundo
El dinero no importa en ti y en mí, ni en el corazón
Oh, oh, baby*

*Aunque soy pobre todo esto que te doy
Vale más que el dinero porque sí es amor
Y cuando al fin estemos juntos, los dos
Qué importa qué dirán, también la sociedad*

*Aquí sólo importa nuestro amor, te quiero
Amor prohibido murmuran por las calles
Porque somos de distintas sociedades
Amor prohibido nos dice todo el mundo
El dinero no importa en ti y en mí, ni en el corazón
Oh, oh, baby*

*Amor prohibido murmuran por las calles
Porque somos de distintas sociedades
Amor prohibido nos dice todo el mundo
El dinero no importa en ti y en mí, ni en el corazón
Oh, oh, baby*

Esta canción, como la otra de esta artista también le da voz a la mujer, quien está expresando sus sentimientos. En este caso, hace un empuje a la sociedad para aceptar a su relación, la cual, no se ha aceptado por sus padres. Esta canción también pretende hablar sobre poblaciones marginadas, como mujeres.

Las canciones de esta sección son productos de siglos de colonización, influencias y mezclas de varias culturas y la creación de una identidad distinta, los cuales han ayudado en formar estas nuevas formas para la población a expresarse. Los temas de estas canciones también reflejan los cambios que esta población ha experimentado y, a la misma vez, que algunos aspectos de la vida nunca cambian.

IV. CONCLUSIÓN

En este estudio se ha examinado la permanencia del español en el Valle del Río Grande y el norte de México, un territorio que fue dividido por el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848. Al firmar este documento, esta área se ha dividida políticamente por una línea arbitraria, pero la cultura y la lengua se han mantenido constante. La lengua es un producto de la cultura y al evolucionar funciona como un barómetro del cambio. Al examinar las dos colecciones de música, en el caso de este trabajo las canciones de la colección Lomax y las canciones modernas, se puede concluir que la lengua ha permanecido como parte integral del área desde el período colonial. Esto se ha trasladado al presente con las grabaciones de la colección Lomax. Gracias a los musicólogos John y Ruby Lomax, la conservación de varias grabaciones de canciones populares del siglo XIX se ha podido realizar esta investigación. Esta colección de canciones tradicionales se ha comparado con las canciones modernas del siglo XX.

La importancia cultural de estas canciones no se debe tomar sin considerar el ámbito en que se escribieron y las épocas en que se popularizaron. En el caso de las canciones de la colección Lomax, la independencia mexicana, la tejana y los conflictos que se experimentaron en ambos lados de la frontera ayudaron en el establecimiento del área. Esta tradición musical es prueba de la permanencia de la lengua y de la cultura en el área.

En la segunda sección de canciones, vemos que, aunque la lengua se ha evolucionado, todavía sigue en uso total en esta área. El cambio que ahora se puede ver en los ejemplos ha resultado en una mezcla de las culturas y lenguas hispanoparlantes y angloparlantes.

Esta zona siempre ha funcionado como su propia región a pesar de estar dominada por varias fuerzas, las cuales han intentado cambiar la cultura y la lengua del área. Esta área sirve como un lugar distinto en el cual, a pesar de ser “conquistados”, su lengua y cultura han permanecido como testamento de población que se ha resistido a desaparecer

El tema de la permanencia de la lengua a través de la música en esta zona específica no se ha trabajado ampliamente. Unos aspectos de la zona que no se han mencionado son las poblaciones indígenas y los afroamericanos, quienes también formaban y siguen formando parte de esta área. Hay varios géneros que se asocian con esta región y estas lenguas. Este estudio se ha enfocado específicamente en el sur de Texas con los géneros del corrido y el tejano como los géneros más importantes del estudio.

Al finalizar este trabajo, es importante mencionar que este tema es amplio y que varias canciones y aspectos culturales no se han tocado en este trabajo. Cabe expandir más sobre las canciones de este estudio y sobre la lengua y la cultura del área en el futuro. Otro tema que se debe considerar y que se atribuye a la convivencia es el de las poblaciones indígenas y afroamericanas de la zona, quienes también fueron impactantes en cuanto a la historia del Valle del Río Grande. En el caso de los géneros, hay varios que se pueden expandir, que forman parte del espectro más amplio de la música del sur de Texas. Entre estos, se encuentra el conjunto, la ranchera y el norteño, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson-Mejías, Pamela L. "Generation and Spanish language use in the Lower Rio Grande Valley of Texas." *Southwest Journal of Linguistics*, vol. 24, no. 1-2, 2005, p. 1+. *Academic OneFile*, Accessed 21 Oct. 2018.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, fourth edition, 2012, p. 82-3.
- Bohman, Thomas M., et al. "What you hear and what you say: Language performance in Spanish–English bilinguals." *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, vol. 13, no. 3, 2010, pp. 325-44.
- Brewster, Ben. "Library of Congress Curator Records Folk Songs of Valley," *Valley Sunday Star-Monitor-Herald* [Harlingen, TX], 30 April 1939, p. 2.
- Chaston, John M. "Sociolinguistic analysis of gender agreement in article/noun combinations in Mexican American Spanish in Texas." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, vol. 21, no. 3, 1996, pp. 195-202.
- Cole, Dana. "A Linguistic journey to the border." *Apples-Journal of Applied Language Studies*, vol. 5, no. 1, 2011, pp. 77-92.
- Cummings, Aaron B. *Eavesdropping on the Past: An Oral History Exploration of English and Spanish in Contact in Texas' Rio Grande Valley, 1904-1945*, The University of Texas - Pan American, Ann Arbor, 2015. *ProQuest*, <http://libproxy.txstate.edu/login?url=https://search.proquest.com/docview/1706877020?accountid=5683>.
- Di Paolo, Marianna, and Arthur K. Spears, eds. *Languages and Dialects in the US: Focus on Diversity and Linguistics*. Routledge, 2014.

- Derrick, Roshawnda A. "Code-Switching, Code-Mixing and Radical Bilingualism in U.S. Latino Texts." (2015).
- Durán, Gustavo. *14 traditional Spanish songs from Texas, transcribed by Gustavo Duran from recordings made in Texas, 1934-1939, by John A., Ruby T. and Alan Lomax; with an original drawing by Antonio Rodríguez Luna. Music Division, Pan American Union, 1942.*
- Flores, Richard R. "The Corrido and the Emergence of Texas-Mexican Social Identity." *The Journal of American Folklore*, vol. 105, no. 416, 1992, pp. 166-82. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/541084.
- Frazer, Chris. "With Her Pistols in Her Holster." *Bandit Nation: A History of Outlaws and Cultural Struggle in Mexico, 1810–1920.*, University of Nebraska Press, 2008, pp. 131-68.
- Fender, Freddy. "Before The Next Teardrop Falls." *Before The Next Teardrop Falls*, Dot, 1974, track 8. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VRdWEpCF5L4>.
- Galeana, Patricia. "La Chinaca." *La Jornada*, La Jornada, 5 May 2012, www.jornada.com.mx/2012/05/05/sociedad/040n1soc.
- Galván, Roberto A., and Richard V. Teschner. *El diccionario del español de Tejas. Dictionary of the Spanish of Texas (Spanish-English)*. Institute of Modern Languages, 1975.
- . *El diccionario del español chicano. The Dictionary of Chicano Spanish*. Institute of Modern Languages, 1977.

- García, Peter J. "The New Mexican Early Ballad Tradition: Reconsidering the New Mexican Folklorists' Contribution to Songs of Intercultural Conflict." *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 17, no. 2, 1996, pp. 150-71. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/780348.
- Garza, Alicia A. "Blalack, TX." *The Handbook of Texas Online | Texas State Historical Association (TSHA)*, 12 June 2010, <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/hvb67>.
- Gobierno de México. "Numero 56. Agosto 18 de 1824. Ley concediendo a colonizar garantías y terrernos." *Código de colonizacion y terrenos baldíos de la República Mexicana formado por Francisco F. de la Maza y publicado segun acuerdo del presidente de la República. Por conducto de la Secretaria de estado y del despacho de fomento. Años de 1451 a 1892*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893. pp. 191-93.
- Gobierno de México. Tratado de paz, amistad, límites y arreglo definitivo entre la República Mexicana y los Estados-Unidos de América, firmado en Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero de 1848, con las modificaciones con que ha sido aprobado por el Senado, y ratificado por el Presidente de los Estados Unidos. Querétaro: Imprenta de J. M. Lara, 1848.
- Goldberg, Anne J., "Transnationalism and Borderlands: Concepts of Space on the US-Mexico Border and Beyond." *Estudios Fronterizos*, vol. 2, no. 4, 2001.
- Gordus, Andrew M. "La voz fronteriza: Óscar Monroy Rivera and the Corrido Tradition along the US-Mexico Border." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 27, no. 2, 2011, pp. 385-406.

- Gurza, Agustin, et al. *The Arhoolie Foundation's Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2012., 2012. EBSCOhost, <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=b106d0bf-4794-41cd-a456-54f6b080d301%40sdc-v-sessmgr03&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b2823772&db=cat00022a>.
- Hall, Stephanie A. "Corridos of the Texas Border Collected by John and Ruby Lomax." *Library of Congress*, 14 Sept. 2015, <https://blogs.loc.gov/folklife/2015/09/corridos-of-the-border/>.
- "Hanna Gets Three-Year Contract." *The Brownsville Herald*. 19 August 1959, p.1.
- Herrera-Sobek, María. "Gloria Anzaldúa: Place, Race, Language, and Sexuality in the Magic Valley." *PMLA*, vol. 121, no. 1, 2006, pp. 266-71.
- . "Américo Paredes: A Tribute." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 16, no. 2, 2000, p. 239. EBSCOhost, doi:10.2307/1052197.
- Lipski, John M. "Is "Spanglish" the third language of the South?: Truth and fantasy about US Spanish." 3rd Language Variation in the South (LAVIS III) conference, Tuscaloosa, AL. 2004.
- Little Joe. "Margarita." *Nuestra tradición*. Sony BMG Music Entertainment (US Latin) LLC, 2007, track 3. https://www.youtube.com/watch?v=H97KkidMz_M.
- Little Joe y La Familia. "Las nubes." *Para la gente – 35th Anniversary*. TDI Records, 2012, track 1. <https://www.youtube.com/watch?v=FUzlnhbeKXY>.

- Lomax, John A., Ruby T. Lomax, and Atanviro Hernandez. *Corrido de Leandro Rivera*. near Brownsville, Texas, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/lomaxbib000080/
- Lomax, John A., Ruby T. Lomax, and Manuela Longoria. *El Sentimento*. Brownsville, Texas, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/lomaxbib000644/
- . *La Chinaca*. Brownsville, Texas, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/lomaxbib000641/
- Lomax, John A., Ruby T. Lomax, and Olga Acevedo. *Señora Santa Anna*. Kingsville, Texas, May 1, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/lomaxbib000652/
- Lomax, John A., Ruby T. Lomax, and Carmen Taffinder Moye. *Señora Santa Anna*. Kingsville, Texas, May 1, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/lomaxbib000143/
- Lomax, John A., Ruby T. Lomax, and Isabella Salazar. *Señora Santa Anna*. Kingsville, Texas, May 2, 1939. Audio. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/lomaxbib000627/>
- Loureiro-Rodríguez, Verónica, et al. "Hey, Baby, ¿Qué Pasó?: Performing Bilingual Identities in Texan Popular Music." *Language & Communication*, vol. 60, 2018, pp. 120-35., doi:10.1016/j.langcom.2018.02.009.

- Martinez, Glenn A. *Topics in the Historical Sociolinguistics of Tejano Spanish, 1791–1910: Morphosyntactic and Lexical Aspects*, University of Massachusetts Amherst, Ann Arbor, 2000. *ProQuest*,
<http://libproxy.txstate.edu/login?url=https://search.proquest.com/docview/304608416?accountid=5683>.
- . "Colonial Lag, Social Change, and Ethnolinguistic Identity in South Texas, 1791-1910." *Southwest Journal of Linguistics*, vol. 21, no. 1, 2002, p. 119. *Academic OneFile*,
<https://link.galegroup.com/apps/doc/A92404221/AONE?u=googlescholar&sid=AONE&xid=30aa8452>. Accessed 26 Jan. 2019.
- Mejías, Hugo A., and Pamela L. Anderson. "Attitude Toward Use of Spanish on the South Texas Border." *Hispania*, vol. 71, no. 2, 1988, pp. 401-07.
- Mendoza, Vicente T. *El Corrido Mexicano*. 1a ed., Fondo de cultura económica, 1954.
- Montoya, Víctor. "La tradición oral latinoamericana." *Oralidad para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, vol. 12, 2003, pp. 47-54.
- Moreno de Alba, José G. *La pronunciación del español en México*. Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994. *EBSCOhost*,
<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=1be41b55-c968-4df7-a732-983b7b1ba183%40pdc-v-sessmgr06&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b1415823&db=cat00022a>.

Oliverio75. "‘La Chinaca’, a Song Written by Mexican American Confederate Soldiers."

American Latino History, 8 Aug. 2014,

<https://americanlatinohistory.wordpress.com/2014/08/07/la-chinaca-a-song-in-spanish-sung-by-mexican-american-confederate-soldiers/>

Olveda, Jaime. "Proyectos de colonización en la primera mitad del siglo XIX."

Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, vol. 11, no. 42, 1990, pp. 23-47.

Paredes, Américo, and George Foss. "The ‘Décima Cantada’ on the Texas-Mexican

Border: Four Examples." *Journal of the Folklore Institute*, vol. 3, no. 2, 1966, pp.

91-115. JSTOR, www.jstor.org/stable/3814049.

Paredes, Américo, and Brownsville Herald Staff, "The Mexico-Texan." *Valley Sunday*

Star-Monitor-Herald [Harlingen, TX], 17 October 1937, p. 21.

Paredes, Américo. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*.

Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1976.

---. "The Mexico-Texas Corrido," *Southwest Review*, vol. 27, 1942, pp. 470-81.

---. "The Mexico-Texan." *Between Two Worlds*, 1991, pp. 26-7. EBSCOhost,

<http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=4ac1d248-e6e7-4d34-80ce-f2e1bff2bb0d%40sdc-v->

[sessmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=40740624&db=prf.](http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=4ac1d248-e6e7-4d34-80ce-f2e1bff2bb0d%40sdc-v-sessmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=40740624&db=prf)

- . *“With His Pistol in His Hand”: A Border Ballad and Its Hero*. University of Texas Press, 1958. *EBSCOhost*,
<http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=7ef09c24-a803-49e4-952b-734119266bde%40sdc-v-sessionmgr01&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b1167753&db=cat00022a>
- . “The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions.” *The Journal of American Folklore*, vol. 76, no. 301, 1963, pp. 231-35. *JSTOR*,
www.jstor.org/stable/538524.
- Pierce, Frank C., and Elliott family. *A Brief History of the Lower Rio Grande Valley*. Menasha, Wis.: Collegiate Press, G. Banta Pub. Co., 1917. *EBSCOhost*,
<http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=c815cc93-d89c-44da-a8d7-7261de504b73%40sessionmgr4006&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b1097027&db=cat00022a>.
- Quintanilla-Pérez, Selena. “Como la flor.” *Entre a mi mundo*, EMI Latin, 1992, track 2.
<https://www.youtube.com/watch?v=HILmFiMw4-o>.
- Quintanilla-Pérez, Selena. “Amor prohibido.” *Amor prohibido*. EMI Latin, 1994, track 1.
<https://www.youtube.com/watch?v=uQFkSHXvtv0>.
- Ragland, Cathy. “‘Tejano and Proud’: Regional Accordion Traditions of South Texas and the Border Region.” *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!*, edited by Helena Simonett, University of Illinois Press, 2012, pp. 87-111. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt3fh3m4.9.

- Reyna, José R. *Modismos de Tejas*. Penca Books, 1980. *EBSCOhost*,
[http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=a4ad0a42-9001-4853-95cf-186475a151fb%40sdc-v-
 sessmgr01&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b1229670&db=cat00022a](http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=a4ad0a42-9001-4853-95cf-186475a151fb%40sdc-v-

 sessmgr01&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#AN=txi.b1229670&db=cat00022a).
- Ríos, Alberto. "The Border: A Double Sonnet." *New Labor Forum*, vol. 26, no. 2, May 2017, pp. 124, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1095796017700595>.
- Rodriguez, Alberto, and Rene Torres. "John Lomax's Southern States Recording Expedition: Brownsville, Texas, 1939." *Journal of Texas Music History*. 2016.
- Schecter, Sandra R., and Robert J. Bayley. *Language as Cultural Practice: Mexicanos en el Norte*. Routledge, 2002.
- Schmidt, Samantha. "Why Don't You Speak Spanish?": For Julián Castro and Millions of Latinos, the Answer Is Not So Simple." *The Washington Post*, WP Company, 15 July 2019, www.washingtonpost.com/local/social-issues/why-dont-you-speak-spanish-for-julian-castro-and-millions-of-latinos-the-answer-is-not-so-simple/2019/07/14/681c13c6-a4c6-11e9-bd56-eac6bb02d01d_story.html.
- Stavans, Ilán. "Los sonidos del spanglish." *Revista encuentro de la cultura cubana*, vol. 18, 2000, pp. 59-64.,
<https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/a049def09b5f412e4dc26e4bfb80c9e1.pdf>.

Unidentified Girls, et al. *Señora Santa Anna*. near Brownsville, Texas, 1939. Audio.

Retrieved from the Library of Congress,

<https://www.loc.gov/item/lomaxbib000084/>.

United States, and Mexico. *Mexico--Treaty of peace. Treaty between the United States of America and the Mexican Republic. Peace, friendship, limits, and settlement.*

[Washington, 1848] Web. Retrieved from the Library of Congress,

<https://www.loc.gov/item/18014905/>.

Vázquez Santa Ana, Higinio. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. México: León Sánchez. 1925.

Vázquez, Josefina Zoraida "Colonización y pérdida de Texas." *México y El*

Expansionismo Norteamericano, 1st ed., vol. 1, Colegio De México, México,

D.F., 2010, pp. 49-94. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv3f8qz.