

Macalester College

DigitalCommons@Macalester College

---

Hispanic Studies Honors Projects

Hispanic Studies

---

2023

## Pachuquismo e identidad nacional imaginada en los Estados Unidos y México en la década de 1940

Isabel Saavedra-Weis

Macalester College, isaavedr@macalester.edu

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.macalester.edu/hisp\\_honors](https://digitalcommons.macalester.edu/hisp_honors)



Part of the [Chicana/o Studies Commons](#), [Ethnic Studies Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latina/o Studies Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Saavedra-Weis, Isabel, "Pachuquismo e identidad nacional imaginada en los Estados Unidos y México en la década de 1940" (2023). *Hispanic Studies Honors Projects*. 8.

[https://digitalcommons.macalester.edu/hisp\\_honors/8](https://digitalcommons.macalester.edu/hisp_honors/8)

This Honors Project is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at DigitalCommons@Macalester College. It has been accepted for inclusion in Hispanic Studies Honors Projects by an authorized administrator of DigitalCommons@Macalester College. For more information, please contact [scholarpub@macalester.edu](mailto:scholarpub@macalester.edu).

**Pachuquismo e identidad nacional imaginada en los Estados Unidos  
y México en la década de 1940**

Isabel Saavedra-Weis

Tesis de honors  
Departamento de Español y Portugués de Macalester  
Mayo de 2023

## Introducción

Un joven chicano lleva un traje sobredimensionado, con hombreras y una cadena de oro colgando de sus caderas. Cuando abre su boca, habla caló, un dialecto de español anglicanizado desarrollado en Los Ángeles: “*Me vine a aparar garra... Ve! Wache ese tacuche que traigo.*”<sup>1</sup> Anda con otros que visten como él; algunos son jóvenes afroamericanos, otros filipino-americanos, y aún otros son también chicanos. ¿Quién es este hombre? Pues, depende a quien preguntas. Si se pregunta al policía, él es un pandillero que trafica drogas. Si se pregunta a un soldado Angloamericano estacionado en Los Ángeles, él es un chico antipatriota que quiere pelear. Si se pregunta a sus padres, que eran migrantes de México, él es un joven rebelde y americanizado pasando por una fase. Si se pregunta a él, él es un hombre tomando control de su identidad. Él es un pachuco<sup>2</sup>, una palabra que encapsula el estético físico y actitud bicultural de los jóvenes chicanos de Los Ángeles en 1940.

Pachuquismo es una contracultura<sup>3</sup> nacida en los barrios del este de Los Ángeles en los años 1940s. Jóvenes chicanos – los cuales se llamaron a sí mismos pachucos y pachucas – crearon sus propios grupos sociales definidos por ropa específica, música fusión y dialectos lingüísticos. Sin embargo, en ambos lados de la frontera entre México y los Estados Unidos, los pachucos tenían una reputación contenciosa. En EE.UU., la media dominante representaba a los pachucos como delincuentes juveniles y amenazas domésticas. Este narrativo fue amplificado por el juicio de Sleepy Lagoon en 1942, en cual diecisiete pachucos jóvenes fueron juzgados y condenados por la muerte de José Díaz. Como historiador chicano Rodolfo Acuña escribe, “the

---

<sup>1</sup> Dialogue taken from “Pachuco Boogie (2nd recording)” lyrics by Don Tosti

<sup>2</sup> La palabra “pachuco” viene del término de jerga usado para referir a El Paso, Tejas (Urquijo-Ruiz 9).

<sup>3</sup> “Contra-cultura” es un término del autor mexicano José Agustín, lo cual lo usa en lugar del término “subcultura” para describir a los pachucos (Urquijo-Ruiz 55).

Sleepy Lagoon defendants became the prototype of the Mexican hoodlum as portrayed in the press” (Mazón 20). En México, los pachucos eran imitados, criticados fuertemente por su americanización, y rechazados por la sociedad mexicana dominante. Los pachucos no tuvieron mucha visibilidad en la sociedad mexicana, pero los pocos tiempos que aparecieron en la media de entretenimiento eran presentados como payasos o chistes unidimensionales. El rechazo del pachuco en la media mexicana y estadounidense contribuye a nuestro entendimiento del desarrollo de la identidad nacional en México y los EE.UU. en los años 1940s, ambos como naciones separadas y en relación una con la otra.

El concepto de “la comunidad imaginada,” una idea que viene del escolar Benedict Anderson, ofrece una perspectiva teórica para entender mejor el pachuquismo. Anderson argumenta que “nation-ness is the most universally legitimate value in the political life of our time” (3). Dado la rigidez de fronteras, pasaportes, militares y otras formas de regulación entre naciones, puede ser fácil creer que nacionalidad o identidad nacional es un concepto rígido. A pesar de todo, Anderson presenta la fundación de naciones como “comunidades imaginadas.” Él escribe que son imaginadas porque “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (6). En otras palabras, la unidad de naciones suele ser un concepto abstracto en vez de una conexión o entendimiento sólido entre miembros de una comunidad. Considerar naciones o comunidades unificadas como “imaginadas” evoca un nivel de subjetividad. Anderson explica que “communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (Ibid.). Este entendimiento nos deja ver la construcción de la nacionalidad como algo dependiente de las personas, los gobiernos o las instituciones imaginando. La imaginación de cada entidad es diferente, lo cual reta la

creencia que los estados-naciones son seguramente definidos y sin cambios. También ofrece una manera para entender como varias identidades nacionales pueden existir en el mismo estado-nación debido a varias imaginaciones.

El entendimiento de las comunidades imaginadas es útil cuando se analiza la posicionalidad del pachuco entre las identidades nacionales de los EE.UU. y México en los años 1940s. En medio de La Segunda Guerra Mundial, ambos países estaban profundamente ocupados con definir los términos de sus identidades nacionales respectivas para asegurar más control sobre sus ciudadanos y proyectar una imagen fuerte de unidad al escenario global. Sin embargo, el estadounidense y mexicano ‘imaginado’ no eran tan unificados como cada nación quería ilustrar. Los Estados Unidos lucha a crear unidad entre angloamericanos y la población creciente de americanos de color, mientras México lucha con como crear una imagen nacional que incluye indigenidad rural y blancura urbana. Estas luchas se reflejan en la observación de Anderson que ‘old nations,’ once thought fully consolidated, find themselves challenged by ‘sub’-nationalisms within their borders – nationalism which, naturally, dream of shedding this sub-ness one happy day” (3). Aunque los Estados Unidos y México son países relativamente jóvenes, sub-nacionalismos entre sus fronteras presentaron retos reales a sus esfuerzos a crear una nación unificada y universal. Los pachucos, quienes resisten asimilación y enfrentan con rechazo por ambas comunidades mexicanas y americanas, son una sub-nacionalidad.

Este ensayo se centra en tres fuentes de media producidas en los años 1940s. La primera es una película corta hecha por Disney, lo cual sirve como representación de la media dominante estadounidense y la percepción de los pachucos empujado por la sociedad Angloamericana. Segundo, miraré una película de comedia protagonizada por Germán Valdés, lo cual ofrece conocimiento sobre cómo la cultura popular mexicana representa a los pachucos. Finalmente,

analizaré el álbum “Pachuco Boogie” del artista chicano Don Tosti. A diferencia de las dos películas, este álbum viene de artistas que son mucho más cercanos con la cultura pachuca, y por eso ofrece una perspectiva más íntima de la contracultura en cuestión. Los pachucos eran grupos marginalizados de gente y cultura, lo cual significa que solían ocupar espacios que no eran cultura *alta*, sino cultura popular. Aún, la cultura popular demuestra que los Estados Unidos y México iban imaginando identidades nacionales que estaban en oposición directa, y excluyeron a los pachucos por su fusión.

Colocando cada fuente de media en un contexto histórico del desarrollo nacional, usaré las dos películas para mejor entender como la media representa pachucos, y que nos puede decir sobre cada identidad nacional imaginada en los años 1940s. En adición, analizaré el álbum como evidencia de una “sub-nacionalidad,” y exploraré como los pachucos re-imaginan la comunidad a través de la música. Al contrario a los mensajes en la media dominante, los pachucos no eran puramente rebeldes sin una causa. Los pachucos tienen agencia: afirman su propia pertenencia y hacen espacio para generaciones futuras de chicanos.

## I.

En 1943, Disney Productions publicó *The Spirit of '43*, una corta película de propaganda de guerra animando a los americanos a ahorrar su dinero y apoyar al militar estadounidense con los impuestos. La película animada está protagonizada por Pato Donald, lo que representa el trabajador americano común que recibió su paga semanal. Mientras Donald decide qué hacer con su salario, su diálogo interno se manifiesta en dos personajes: El Ahorrativo y El Derrochador. El Ahorrativo es retratado por un pato viejo vestido con una falda escocesa y hablando con un acento escocesa. Durante la película, él le recuerda a Pato Donald a ahorrar su dinero para que pueda apoyar a las tropas americanas. El Derrochador, por otro lado, se representa con un traje de 'zoot suit' colorado. Cada vez que él empieza a convencer a Donald Duck a gastar su salario en cosas frívolas y extravagantes, música de jazz suena por el fondo. La película llega a un clímax con una lucha física, en la cual ambos El Ahorrativo y El Derrochador jalan los brazos de Donald hasta que se suelten y los dos van volando por dos lados diferentes. El Ahorrativo se choca contra una pared, rompiendo la fachada y revelando una bandera estadounidense. El Derrochador se cae por el otro lado, donde pasa por las puertas de una cantina, las cuales cierran para revelar la formación de un eje de Nazi. Cuando Donald presta más atención, se da cuenta de que la apariencia del Derrochador se ha cambiado: su corbata ha torcido a hacerse un eje de Nazi, y de repente ha crecido un bigote parecido al de Hitler. Al darse cuenta de la alianza entre El Derrochador y el nazismo, Pato Donald se le ataca violentamente como un acto de patriotismo. La película deja el mirador con más de sólo ánimo a pagar los impuestos. Hay implicaciones claras de ciertos rasgos asociados con el patriotismo, e igual unos asociados con el enemigo. La película representa el 'zooter' como el opuesto de un patriota verdadero, y sugiere que los americanos tienen que proteger su país contra los zooters.

Antes de desentrañar más los impactos sociales de *The Spirit of '43*, es importante reconocer el contexto histórico y racial en lo cual la película fue publicada. La violencia entre Pato Donald y el Derrochador parece presagiar los eventos que vienen más tarde ese año en el sur de California. Había tensión y conflicto por mucho rato entre los 'zooters' y los soldados Angloamericanos estacionados cerca de los barrios donde vivían los pachucos chicanos y los 'zooters' Afroamericanos. Los 'zooters' solían ser considerados antipatriotas; La Junta de Producción de Guerra (War Production Board) pasó un acto para cortar el uso de fabrico por 26%, y los trajes de 'zoot' notoriamente requerían tela excesiva para lograr el estilo de pantalones y chaqueta sobredimensionados. Los pachucos que siguieron llevando los trajes a pesar de las leyes lo hizo que los americanos pensaron que ellos "openly snubbed the laws of rationing" (Cosgrove 80). 'Zooters' chicanos en particular eran criticados por evitar el reclutamiento, aunque muchos eran demasiado jóvenes, o por ser perezosos y no conseguir trabajo, aunque los trabajos para los chicanos durante la guerra eran difíciles de encontrar (Daniels 205).

Las tensiones llegaron a un pico en junio de 1943 después de que un conflicto entre soldados Angloamericanos y pachucos chicanos se extendió a través de las barracas en el sur de California, resultando en una semana de violencia racializada (Obregón 171-179). Según informes, miles de soldados civiles Angloamericanos llenaron los barrios y atacaron cualquier individuo que llevaba un traje de 'zoot' o que se parecía chicano, quitándoles los trajes y tirándolos al piso. Debido a prejuicios raciales, eran los jóvenes 'zooters' de color que enfrentaron consecuencias más altas por la policía durante esa semana de violencia (179). Estos eventos violentos y la cobertura de noticias que siguió demostró una cierta desunión entre la población americana durante el tiempo de guerra, especialmente entre grupos raciales divididos.

Adicionalmente, las Revueltas de los Trajes ‘Zoot’ (Zoot Suit Riots), así como la media los etiquetaron los ataques, puso a los pachucos en el ojo público del público nacional.

Notablemente, la versión de pachuquismo que fue noticia nacional relaciona jóvenes chicanos fuertemente con delincuencia y actividad pandillera. Tras las revueltas, el *New York Times* publicó una declaración hecha por el alcalde de Los Angeles, Fletcher Bowron. La declaración trata de cómo la ciudad intentará mitigar más violencia o peligro entre los ‘zooters’ y los soldados. Se dice:

I informed the State Department that assurances could be given to the Mexican Embassy that the occurrences in this city are not in any manner directed at Mexican citizens or even against persons of Mexican descent. There is no question of racial discrimination involved. We have here, unfortunately, a bad situation as the result of the formation and activities of youthful gangs, the members of which, probably to the extent of 98 percent or more, were born right here in Los Angeles. They are Los Angeles youth, and the problem is a purely local one. We are going to see that members of the armed forces are not attacked. At the same time, we expect cooperation from officers of the Army and Navy to the extent that soldiers and sailors do not pile into Los Angeles for the purpose of excitement and adventure and what they might consider a little fun by beating up young men whose appearance they don't like. We propose to handle the situation in such a way that there will be no reason for protests on the part of the Mexican Government. At the same time, I want to assure the people of Los Angeles that there will be no side-stepping and the situation will be vigorously handled. There are too many citizens in this community, some of them good intentioned and a few of them whose intentions I question, who raise a hue and cry of racial discrimination or prejudice against a minority group everytime the Los Angeles police make arrests of members of gangs or groups working in unison. They all look alike to us, regardless of color or length of their coats. The police are going to do the job, and I propose to back up the police. (“Not a Race Issue”).

La parte más preocupante sobre los disturbios en los ojos de los oficiales californianos no era la violencia, sino como las revueltas podrían afectar la relación entre EE.UU. y México, ambos

como aliados de guerra y socios de economía (Cosgrove 85). Durante los años 1940s, las dos economías mexicana y estadounidense dependían en cientos trabajadores mexicanos que emigraron a EE.UU. para ayudar a la fuerza de trabajo estadounidense como parte del Programa Bracero. El miedo era que después de las revueltas, el gobierno mexicano revertiría sus convenios laborales. Bowron hace el anuncio para asegurar que la embajada mexicana no tiene que intervenir. Se hace claro que Bowron reclama a los chicanos como un “problema local” para evitar malas relaciones internacionales. De hecho, oficiales mexicanos empezaron a poner un poco de presión al gobierno estadounidense para comentar sobre los ataques en relación a la población mexicana. El ministro de la embajada mexicana Rafael de la Colina publicó una declaración condenando los soldados Angloamericanos y diciendo que los ‘zooters’ chicanos involucrados eran “innocent Mexican bystanders” y víctimas de “mob violence” (Associated Press). Con miedo de ser acusado por discriminación racial, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense tomó control de la situación identificando los ‘zooters’ chicanos como americanos, y por tanto la responsabilidad de los Estados Unidos.

Uno de los elementos más llamativo del anuncio es la reticencia de Bowron para atender las identidades raciales o étnicas de los pachucos. El anuncio es una demostración taimada de esquivar a los acusaciones de racismo mientras simultáneamente manteniendo el control sobre los víctimas de los disturbios. Su primer negación de la naturaleza racial de los eventos viene casi inmediatamente, cuando Bowron dice que la violencia y los arrestos en Los Ángeles no eran dirigidos a ciudadanos mexicanos ni a los con ascendencia mexicana, y que hay “no question of racial discrimination involved.” En vez de identificar los ‘zooters’ por sus identidades raciales o étnicas, Bowron se va por las ramas y les etiquetan como “young men whose appearance [soldiers and sailors] don’t like.” El uso de la palabra “aparición” es intencionalmente vago;

aunque sugiere a la ropa, también es posible que se refiere a rasgos físicos racializados. Al final, Bowron dice que hay demasiado gente declarando que la policía eran actuando con discriminación racial durante los disturbios in Los Angeles. En vez, él mueve el enfoque hasta a la delincuencia de los ‘zooters,’ declarando que son “members of gangs or groups working in unison.” Este cambio de enfoque vilipendia los ‘zooters,’ y Bowron usa la proximidad de los ‘zooters’ con la cultura pandillera como justificación para la criminalización de los pachucos. Lo más cerca que Bowron llega a reconociendo las tensiones raciales en los disturbios es al final de su anuncio, en lo cual declara que las policías de Los Ángeles no están actuando con ningún prejuicio racial porque los todos los miembros pandilleros que han sido arrestados “look alike [...], regardless of color or length of their coat.” Bowron no identifica directamente la raza ni la etnicidad. En vez, declara un cierto daltonismo racial a través de declarar que todos los delincuentes les parecen iguales independientemente de su apariencia. Sin embargo, por referir a las pandillas y los trajes de “zoot,” los cuales son muy racializados y asociados con los chicanos durante este momento histórico, la raza es implícita en su anuncio. Americanos que saben qué significancia tiene las palabras “pandillas” or “trajes” pueden leer entre líneas, y Bowron afirma la amenaza de los jovenes de color y justifica las acciones de la policía.

Hay un siguiente objetivo por la negación de la raza en la declaración de Bowron. En 1944, una revista estudiantil basada en Nueva Zelanda publicó un artículo escrito por un estudiante de Nueva Zelanda observando el tratamiento de ‘zooters’ en los Estados Unidos. El estudiante escribe que “fascism trades under many guises, but surely the most vicious is that of racial antagonism and the fostering of intolerance of national minorities” (“Zoot Suit Riots”). El estudiante continúa a señalar la intolerancia de los pachucos en los Estados Unidos, y dice que mientras el gobierno estadounidense “proclaimed that there had been no lawlessness amongst the

Mexican children, the papers blissfully continued their sensation-seeking war” (“Zoot Suit Riots”). El estudiante se hace lo que Bowron intenta evitar: comparaciones entre el antisemitismo y facismo de los Nazis, y la discriminación y violencia racial en los Estados Unidos. Este estudiante no era el único para hacer esta comparación. La declaración inicial por el gobierno mexicano – que las víctimas de los disturbios fueron ciudadanos mexicanos – fue desacreditada rápidamente por el gobierno estadounidense. Fue hecho claro que la mayoría de las víctimas eran Chicanos con ciudadanía estadounidense, y el gobierno mexicano era relativamente callado después de eso (Griswold 375). Sin embargo, inspector general de los consulados mexicanos Adolfo de la Huerta continuó hablando francamente, declarando que las pandillas pachucos resultaron de la discriminación, racismo y segregación en los Estados Unidos (377). En adición, estudiantes en México reaccionaron con fuerza al maltrato de los pachucos en EE.UU. y criticaron al gobierno mexicano por no poner más presión en sus vecinos norteamericanos. Los estudiantes crearon la Comité de Defensa de los Mexicanos de Afuera, y organizaron una demostración en respuesta a los disturbios de los ‘zoot suits,’ los cuales declararon eran causados por “the Ku Klux Klan, United States, imperialists, Fifth Columnists of all kinds, and those interested in bringing about a victory for Hitler” (379). Esta imagen, una de cualquier similitud con las potencias del Eje, era una gran preocupación de los Estados Unidos. Para evitar dar a los enemigos cualquiera razón para ganar la simpatía de sus aliados durante la guerra mundial, los Estados Unidos necesitaba mantener la imagen del “héroe bueno”. Eso se puso más difícil cuando eventos como los ‘Zoot Suit Riots’ revelaban la división racial y los actos de facismo dentro los Estados Unidos. Por esta razón, Bowron negó vigorosamente cualquier tipo de discriminación racializada para preservar la imagen de EE.UU. antifascista y mantener apoyo de ambos estadounidenses y aliados latinoamericanos.

Similar a como Bowron indirectamente se refiere al pachuquismo en el anuncio, *The Spirit of '43* falta referencias obvias a la raza mientras perpetúa la afiliación entre los pachucos y la delincuencia. Aparte del traje de 'zoot,' no hay señal de un personaje chicano en la película de Disney: el Derrochador no tiene acento, ni plumas de un color más oscuro. Aún, en contraste con la declaración de Bowron, la película corta eleva la amenaza percibida de los 'zooters' para evocar miedo. Por cierto, la referencia que hace Disney a los pachucos es indirecta. Para ver la asociación, uno tiene que darse cuenta de la racialización del 'zoot' suit en los años 1940s. Cuando la película estaba en los cines, los trajes de 'zoot' estaban en gran parte conectados a los jóvenes afroamericanos, mexicano-americanos y filipinos-americanos, muchos de los cuales venían de comunidades de bajos ingresos. Los orígenes del traje de 'zoot' vienen de la cultura de 'jazz' y 'swing' afroamericano en los años entre 1920 y 1930 por la costa este. Desde allí, jóvenes mexicanos-americanos y filipino-americanos empezaron adoptar la tendencia (Daniels 202). El término 'zoot' se refiere al estilo extravagante, lo cual se consideraba una declaración cuando los hombres jóvenes de color lo llevaron: los que se vestían en trajes de 'zoot' se negaron a "disguise alienation or efface their hostility to the dominant society," sino más bien alardear sus diferencias (Cosgrove 78-79). El traje de 'zoot' se volvió aún más políticamente cargado durante la Segunda Guerra Mundial porque el estilo requiere materiales excesivos mientras el gobierno mandaba raciones de tela. Por lo tanto, muchos estadounidenses percibieron a los que llevaban trajes de 'zoot' como gente antipatriótica (205). Como observa Carey McWilliams, entre comunidades de hombre jóvenes de color, "[zoot suits] are often used as a badge of defiance by the rejected against the world and, at the same time, as a symbol of belonging to the inner group" (243). En otras palabras, el traje de 'zoot' se convirtió en un uniforme para jóvenes marginados racialmente.

Consecuentemente, los trajes de ‘zoot’ se convierte en un blanco visual para discriminación y violencia racial. Debido a la cobertura de las medias y vigilancia excesiva por la policía, muchos empezaron asociar trajes de ‘zoot’ – y los jóvenes que los llevaron – con cultura pandillera, crimen y peligro. Como escribe la autora Monica Brown, las reacciones negativas a los trajes de ‘zoot’ eran enraizadas en “deeply embedded racism that existed prior to the World War II era” (47). Este contexto social se hace más significativo el uso del traje de ‘zoot’ en la película de Disney: la chamarra grande y rosada, la cadena de reloj y sombrero emplumado no era accidente, sino mandó un mensaje sobre quién es el antagonista verdadera, ambos en la película y en el momento histórico actual. Por usar el poder de asociación y estereotipos raciales, Disney perpetúa la estigmatización de los pachucos sin nombrarlos directamente.

Hay un protagonista y antagonista en la película de Disney, y la bondad de cada personaje está relacionada fuertemente con la cantidad de su enseñanza de patriotismo y su lealtad a EE.UU. Por la representación de los personajes El Ahorrativo y El Derrochador, Disney defiende una versión imaginada de la identidad americana representada por el Pato Ahorrativo. Él es financieramente responsable, patriótico, y juzgando por su acento y ropa, de ascendencia europea. Mientras tanto, el antiamericano Derrochador representa “el otro”; él es financieramente frívolo, manipulativo y se asocia intencionalmente con la cultura controversial y marginalizada de los Afroamericanos y los pachucos. Disney representa al Derrochador no sólo como irresponsable, sino como amenaza doméstica a los valores americanos, lo cual se pone muy claro cuando la caricatura tiene ojos reflejados en sus ojos y vello facial parecido a Hitler. Según esta película, la posicionalidad de los ‘zooters’ en relación con americanidad se compara a la relación que los Nazis tienen con EE.UU.: en oposición directa y una amenaza activa. Últimamente, Pato Donald ataca violentamente al Derrochador, un acto que refuerce el mensaje

que “hating the ‘zooters’ becomes a patriotic act” (Brown 47). La obligación del estadounidense no es sólo financiar la guerra en Europa, sino también proteger los Estados Unidos del enemigo doméstico.

Este narrativo – que la amenaza de los ‘zooters’ es igual a los del nazismo – revela una paradoja extraña en la relación que tiene con el facismo. Mientras EE.UU. se involucraron más en la guerra contra las potencias del Ejes, cualquier señal de facismo doméstico se volvió en posibilidad por hipocresía. Eventos como los ‘Zoot Suit Riots’ revelaron en un escenario global que las ideologías fascistas no estaban tan lejos de casa. Media como *The Spirit of ‘43* eran rápidos en echar la culpa de facismo en EE.UU en los grupos marginalizados racialmente, como los pachucos. Sin embargo, como dice el artículo estudiantil de Nueva Zelanda, “there are fascist elements in practically every country;” los Angloamericanos persiguiendo los ‘zooters’ y la prensa perpetuando los narrativos anti-‘zooter’ son algunos de esos elementos (“Zoot Suit Riots”). En realidad, son los soldados angloamericanos, supuestamente protegiendo los EE.UU. del fascismo, que son demostrando intolerancia racial similar a la ideología Nazi. Pero esa realidad amenaza a la imagen de un Estados Unidos lleno de patriotas que defienden heroicamente la democracia. Como tal, los pachucos, junto con los ‘zooter’s’ afroamericanos y filipino-americanos, se convirtieron en chivos expiatorios de las tensiones domésticas.

A través del anuncio de Bowron y la película de Disney, se ve que la significancia del pachuco cambia para beneficiar a los que tienen el poder. Cuando los Estados Unidos quiso aparecer en control de su población, minimizaron la amenaza de los pachucos a través de la media y negaron cualquier alegación de discriminación racial contra ellos. En adición con el *New York Times*, el *Los Angeles Times* y *Daily News* – tal vez dos de los fuentes de medios más centrales para la cobertura de los disturbios – “denied the racial motivations behind the riots and

downplayed their significance” (Griswold 374). Cuando benefició a los EE.UU. a crear miedo y desconfianza sobre el pachuquismo, películas como *The Spirit of '43* de Disney exageraron el peligro de la contracultura. Disney no era la única fabricante de esta narrativa inclusiva/exclusiva, pero por ser una emblema de la experiencia estadounidense, tuvo mucho poder e influencia cultural. En breve, la media dominante se volvió una de las maneras más poderosas en controlar el narrativo de los pachucos y sus reputaciones, y las producciones de Disney son cómplices en perpetuar los narrativos dominantes y racistas.

La manipulación de la reputación de los pachucos por las medias estadounidenses está enraizada en el miedo que tuvieron los Angloamericanos sobre el cambio de estatus de ciudadanía para los con ascendencia mexicana viviendo en los EE.UU. Los Estados Unidos ejerció control sobre los migrantes mexicanos residiendo en el lado norte del Río Bravo por mucho tiempo. En general, era más fácil controlar y explotar la gente de ascendencia mexicana cuando faltaron ciudadanía legal, como la mayoría de los trabajadores migrantes del Programa Bracero que estaban a la merced de las políticas americanas de inmigración y labor. Pero la mayoría de los pachucos eran ciudadanos estadounidenses, y por ser protegidos bajo ley estadounidense eran más difíciles controlar o explotar. En su libro *Wild Tongues*, Rita Urquijo-Ruiz describe una distinción entre migrantes mexicanos y pachucos. Ella escribe que en los años 1940s, los trabajadores migrantes de México se consideraron “los buenos mexicanos” en los ojos del gobierno americano. Esto sería porque estaban apoyando la economía americana, eran fáciles de explotar y tienen que regresar a México inmediatamente cuando su ayuda ya no era necesaria. Los pachucos, por el otro lado, “were native born; the country could not get rid of them legally unless they were put in prison or jail for their allegedly criminal activities” (Urquijo-Ruiz 65). Muchos eran encarcelados; pachucos y los barrios en donde vivían solían ser

vigilados excesivamente por la policía y criminalizados desproporcionadamente. El narrativo de la delincuencia de los pachucos luego era exagerado por la media, porque convirtió al pachuco al antagonista y liberó a los Angloamericanos de las alegaciones de discriminación racial. Esto era una estrategia para controlar a los “mexicanos malos.” Como escribe Stuart Cosgrove, los mismos periódicos reportando sobre la delincuencia de los pachucos solían suprimir cobertura sobre los soldados arrestado por incitar violencia, la existencia de los pandillas de ‘zooters’ blancos, y los soldados chicanos que rehusaron participar en los “redadas de vigilantes” en los barrios de California (83-84). La media se convirtió en un herramienta poderoso para controlar la identidad estadounidense imaginada. Con la meta de ganar la guerra mundial, oficiales estadounidenses quisieron que la identidad estadounidense apareciera sinónimo con el antifascismo para mantener una imagen pública como los héroes promoviendo la democracia. Pachucos amenazaron esta identidad imaginada, porque provocaron y revelaron un cuasi-fascismo que existía en EE.UU. Por eso, la media dominantes deslegitimaron a los pachucos a través de asociarlos con la desconfianza y el miedo, últimamente retratándolos como enemigos internos. Esto estratégicamente quitó la atención de los eventos fascistas ocurriendo en EE.UU., dejando a los Angloamericanos libres de culpa.

## II.

En general, el pachuquismo tuvo menos presencia al lado sur del Río Bravo. Sin embargo, la aparición ocasional del pachuco en la media mexicana en los años 1940s ofrece un entendimiento sobre la formación de la identidad mexicana imaginada. Es por la interpretación del pachuco de la media mexicana y el rechazo del pachuco por el público mexicano que podemos empezar a ver características de la mexicanidad imaginada. Germán Valdés generalmente se reconoce por ser el primer actor mexicano a representar costumbres pachucos, específicamente el dialecto ‘espanglés,’ para un público mexicano (Urquijo-Ruiz, 69). En 1945, el cómico protagonizó su primera comedia larga, *El hijo desobediente*. Hace el papel de Tin Tan, un mexicano joven que vuelve a México como pachuco después de pasar unos años viviendo en los Estados Unidos. El personaje fue creado a partir de las experiencias que tuvo Valdés observando el pachuquismo en comunidades chicanas en la frontera entre México y EE.UU.

*El hijo desobediente* salió en medio de una década cuando México estaba profundamente involucrado en crear una identidad nacional. Muchos historiadores consideran los años 1940s como el comienzo de La Edad de Oro mexicana, lo cual marcó “a period when *lo mexicano* still invoked a series of roughly shared assumptions about cultural belonging and political stability under a unifying patriarchy” (Joseph, Rubenstein, and Zolov 9). Tal vez unos de los factores más motivadores en crear una idea más o menos compartida de ‘lo mexicano’ era la intrusión persistente de los EE.UU. por la media, el comercio y la influencia política. El autor Chon A. Noriega observa que en los mediados del siglo XX, oficiales mexicanos y educadores estaban muy preocupados con la “possible loss of *mexicanidad* by the Mexican-origin population in the United States” (111). Como resultado, las fuentes de media dominantes en las industrias de cine, turismo y anuncios enfocaron en crear un imagen pública de México – uno que era ambo único y

agradable – para hacerse más competitivo en el escenario global. Para crear esta mexicanidad supuestamente homogénea e impenetrable, oficiales de turismo, cineastas y agencias de anuncio trabajaron a “turn the particularities of ethnic cultural expression into a larger category of ‘type’” (Saragoza 93). Este esfuerzo coincide con el gobierno mexicano luchando con cómo honrar tradición e historia (esto es, indigenidad rural) mientras también empujar la nación hasta el desarrollo y progreso industrial (esto es, mestizaje cosmopolitano). Como es anotado en la antología *Fragments of a Golden Age*, “whereas once a miniscule and insecure cosmopolitan elite eschewed rural culture as barbaric and ‘Indian,’ now enlarged middle and upper classes flaunted their internationalism while simultaneously embracing a rural culture that had been conveniently metastasized and mainstreamed” (Joseph 11). En otras palabras, había un esfuerzo para incorporar cultura rural en la identidad nacional mexicana, aunque el esfuerzo solía distanciaba y fetishizaba las culturas rurales e indígenas por beneficios económicos, y no por la inclusión genuina. La cautela de México hasta sus vecinos del norte y la lucha interna para crear una identidad nacional auténtica aún globalmente competitiva proviene el contexto para las aventuras de Tin Tan en la película *El hijo desobediente*.

La película sigue a Tin Tan, nuevamente americanizado, mientras él viaja desde el estado norteño de Chihuahua hasta la capital urbana, la ciudad de México, en busca de un público para su música pachuca. Cuando llega a la capital, se mezcla con la familia Matas Fortuna. La familia son de la clase alta de la ciudad de México, y operan una casa de huéspedes propiedad de Marcelo Fortuna, su pariente rico que nunca han conocido. Se aprende que debido a la irresponsabilidad financiera y la actitud perezosa de la familia Matas Fortuna, no han tenido éxito con sus negocios y están al borde de la bancarrota. La familia hace un plan: cuando Marcelo viene a visitar su casa de huéspedes, lo impresionará tanto con un servicio tan lujoso

que él les dará más dinero sin problema. Pero en una equivocación, la familia Matas Fortuna confunden Tin Tan por su pariente rico, y pasan la mayoría de la película tratando de impresionar un pachuco de clase baja en vez de una elite. Como la familia Matas Fortuna se pone más desesperada por fondos, conspiran a mantener a Marcelo como rehén para explotarlo de aún más dinero. Al final, Tin Tan ayuda a los oficiales castigar a los Matas Fortuna, y puede seguir con su carrera musical como recompensa. Representando al pachuco como la protagonista y los elites mexicanos como los antagonistas parece un poco radical dado el contexto histórico en cual la película era publicada. En términos de construir una nación, parece contraproducente representar mal a los mexicanos mientras el pachuco americanizado sea el héroe. Al hacerlo así, la película sirve como comentario sobre el desarrollo de la identidad mexicana, ambos internamente y en relación con los Estados Unidos. En los párrafos siguientes, miraré tres escenas diferentes para analizar cómo la película proyecta la identidad mexicana y para examinar las maneras en cual el pachuquismo se representa, acepta o rechaza.

Hay dos aspectos notables de la escena de apertura, localizada en la casa de la familia de Tin Tan en Chihuahua: su ropa y su interacción con su padre. La película empieza con Tin Tan cantando, tocando la guitarra y ‘scatting’<sup>4</sup> con una grabación de música ‘swing’ estilo americano. Él lleva un traje de ‘zoot’ con una figurina ‘minstrel’ en su solapa, y un sombrero grande con una pluma larga (*El hijo* 1:40-2:20). La apariencia física de Tin Tan señala al público que el pachuco es primeramente una fuente de comedia ligera y estereotípica. La primera pista de eso es el broche de solapa con el imagen ‘minstrel’: una figurita pequeña de un hombre afroamericano, con un énfasis en su piel oscura y los labios exagerados grandes y rojos. Actores en obras de ‘minstrel’ eran cómicos, usualmente hombres blancos haciendo ‘blackface’ burlando de afroamericanos muchas veces a través de la música. Las caricaturas afroamericanas en las obras

---

<sup>4</sup> “Scatting” se refiere a un estilo de cantar creado y popularizado entre cantantes afroamericanos de jazz.

de ‘minstrel’ eran representaciones unidimensionales creadas primariamente para hacer reír al público angloamericano. La significancia de la figurina en la solapa de Tin Tan no está clara. Por un lado, su connotación con el único personaje americanizado en la película puede servir como aviso; la figurina simboliza el racismo americano, y tal vez la adaptación de la figurina por Tin Tan representa el peligro de cómo el racismo americano puede infiltrar la sociedad mexicana. Por otro lado, la imagen del hombre minstrel ofrece una comparación directa entre el hombre ‘minstrel’ grosero y el pachuco payaso. Este segundo análisis se alinea con los comentarios de Carlos Monsiváis, un autor mexicano prominente. Él dice que Valdés “adopta el traje de pachuco, lo ‘folcloriza’ y lo vuelve parte del entretenimiento circense, más ligado a la idea del gigoló que a la conducta de una minoría oprimida” (217). Como sugiere Monsiváis, Tin Tan enfatiza la naturaleza extravagante y llamativa del pachuco, convirtiéndolo en una caricatura parecida a un chulo. Al hacerlo, Tin Tan minimiza la correlación entre el pachuquismo y las minoridades raciales y la opresión, lo cual reduce la percepción de la legitimidad y humanidad del pachuco. El traje de Tin Tan, incluso la figurina minstrel, señala al público que deben valorar la representación de pachuco chicano similarmente a las representaciones de afroamericanos en las obras de minstrel – es una versión exagerada y performativa, libre de los pesados realidades de la discriminación o el racismo.

Como el segundo aspecto importante, la relación entre Tin Tan y su padre demuestra más que sólo tensión entre el hijo desobediente y su figura de autoridad; demuestra la fricción entre valores mexicanos tradicionales y emergentes identidades chicanos. Cuando la canción de apertura termina, entra Rogaciano Rico, el padre de Tin Tan. Tin Tan le saluda en *caló*, a lo que su papá responde “ya te he dicho que me respondas en cristiano, como debe ser.” ‘Cristiano’ se refiere al español castellano, lo cual generalmente se considera la forma más pura de la lengua.

Tin Tan pregunta a su papá cómo se siente, a lo que él dice “bastante mal. Con solo verte con este traje de coleador ya siento que la cara se me cae de vergüenza.” Finalmente, Rico dice que quiere que Tin Tan empiece a trabajar en el campo. Cuando Tin Tan niega el trabajo y dice a su papá que quiere ser músico, Rico exclama que no tolerará “esas gárgaras de ruido” y que Tin Tan debe ser más como él: un campesino y no un cantante de cabaré. Rico le dice a Tin Tan que si de verdad quiere ser músico, entonces no se puede depender de él por ninguna forma de apoyo (Ibid. 2:25-4:34). Todo lo que es pachuco de Tin Tan su padre rechaza – y la desaprobación de Rico va más allá de la de un papá frustrado. Rico representa no solo un padre, sino una patria. El encarna las partes de México todavía no infiltradas por la globalización: habla un español impoluto por inglés, y es conectado profundamente a la tierra por su trabajo y productividad. Mientras la cultura rural mexicana solía ser despedida en los años 1940s por su asociación con la antigüedad, también tiene una cierta autenticidad – lo rural fue la mexicanidad que existió antes de los grandes esfuerzos de globalización. Con eso en mente, Rico rechaza a su hijo por su involucramiento con el pachuquismo se hace aún más poderoso. Rico es el mexicano puro imaginado, y uno que directamente expulsa a todo relacionado al pachuquismo, incluso a su propio hijo. El mensaje es claro: no importa que tan relacionado a México uno sea, porque cualquier señal de americanización es una amenaza a la conexión con y la aceptación de la patria.

Mientras Tin Tan viaja entre Chihuahua y la Ciudad de México por tren, se enfrenta con otra representación de la mexicanidad, esta versión centrada en la modernidad, riqueza y urbanización. Al entrar el vagón lleno de gente bien vestida, la apariencia de Tin Tan y su traje de ‘zoot’ se encuentra con caras sorprendidas, la confusión y la risa. Como respuesta, Tin Tan sonríe y saca la lengua, una reacción bastante performativa y payasera. Tin Tan no tiene dinero,

entonces roba la cena de un pasajero elite cuando le da hambre. Cuando un pasajero reporta Tin Tan al inspector, se revela que Tin Tan está viajando sin pagar por un boleto. Atrapado rompiendo las reglas, Tin Tan ofrece tocar una de sus canciones como forma de pago. Cantando una canción en español a los ritmos de ‘swing’ americano es la primera vez que Tin Tan sea aceptado por los mexicanos: los pasajeros sonrían mientras escuchan, algunas mujeres bailan con él, y él colecta suficiente dinero para pagar por la comida que robó. Pero la escena termina en el rechazo otra vez, y Tin Tan está escoltado fuera del tren por el inspector por no tener el dinero para pagar la tarifa (*El hijo* 4:34-11:30).

Primero, el viaje de tren ofrece un entendimiento sobre la relación entre mexicanidad rural y urbana en los años 1940s. Tal vez este tren sirva como metáfora; Tin Tan no solo mueve desde norte al sur, pero también viaja entre dos versiones de ‘lo mexicano,’ sugiriendo que a pesar de los esfuerzos para crear una identidad nacional unificada, todavía hay distancia entre la mexicanidad tradicional y rural, y la mexicanidad cosmopolita y moderna. Adicionalmente, se parece notable que la dirección en la cual Tin Tan viaja – dejando el México rural para la gran ciudad – refleja la tendencia general de los mexicanos post-Revolución. Antes de los años 1920s, los mexicanos eran más propensos a identificarse con su región local – la “patria chica” – en vez de con la nación mexicana (Moreno 9). Pero después de la revolución, había un movimiento para romantizar la “version of the countryside and traditional lifestyle while simultaneously suggesting that they coexisted with Mexico’s modern industrial capitalist development” (Ibid. 7).

Segundo, la escena en el tren ilustra que el pachuco no se integra bien con la clase alta y urbana debido a sus tendencias de romper la ley y demostración de pobreza. Tin Tan tiene que marcharse del tren por no comprar billete y robar comida – esencialmente, no sigue las reglas. En los Estados Unidos, pachucos eran considerados delincuentes y solían estar en problemas con las

autoridades, o eran vistos como vagabundos perezosos que negaban conseguir trabajos respetables en la sociedad ‘mainstream.’ La representación de pachuquismo por Tin Tan no es muy diferente de estos dos estereotipos; su comportamiento indica que él es un vagabundo, o un ladrón, y no se puede confiar en él. El tren no es el único momento que Tin Tan se meta en problemas con la ley; más tarde en la película, Tin Tan se encuentra en una sala de justicia, enfrentando con cargos por no pagar la cuenta en una cantina, por burlarse de la ley y “por no hablar la lengua oficial” (*El hijo* 1:06:25). La narración que crea Tin Tan para sí mismo – irresponsable y malhechor – es similar a la narrativa promovida por la media dominante en los Estados Unidos sobre el pachuquismo y los jóvenes chicanos. Y son esos mismos rasgos valen miradas juzgadoras por los pasajeros y su rechazo del tren. Para mucha gente en México de los años 1940s, moverse desde el campo hasta la ciudad era un viaje hasta la oportunidad. Aún, la experiencia de Tin Tan en el tren informa a la audiencia que este viaje no trae oportunidad a todos – Tin Tan ni siquiera ha llegado a la ciudad antes de que enfrenta discriminación y burla por su apariencia y americanización.

La aceptación momentánea de Tin Tan por los pasajeros del tren merece análisis; juzgando por las expresiones positivas y participación de la presentación musical de Tin Tan, el está ganado la aprobación de los mexicanos. Pero, yo argumentaré que él no está aceptado como mexicano, sino como acto de comedia. Una parte central del humor de Tin Tan es su intento de ser un pachuco, lo cual lo hace inteligible y un caso atípico muy obvio. Emparejado con su humor de ‘slapstick’, el pachuquismo se vuelve en nada más que un espectáculo de entretenimiento. Su música y su ropa son la comedia, y canta con voces exageradas y caras chistosas. La gente lo considera divertido, pero no necesariamente respetable.

Esta aceptación falsa viene otra vez en la escena final, cuando Tin Tan canta para ambos la clase alta urbana y su padre ranchero. La película termina con Tin Tan y su nuevo compadre Marcelo tocando música juntos en un club de cena en la ciudad de México. La mayoría del público consiste de gente en trajes y vestidos, evocando un cierto prestigio y riqueza. Esto parece ser la mexicanidad elite y moderna que los oficiales mexicanos promueven en el escenario global. Se introduce Tin Tan al público como el “cómico y pachuco” (*El hijo* 1:26:48). El público está entusiasmado viendo la presentación musical, y hasta su papá está presente. Tin Tan presenta una rutina en cual él canta un ranchero mexicano tradicional en varios estilos dramatizados: estilo americano, un bolero cubano, un tango argentino, y un flamenco español (1:27:50-1:35:40). Todos en el público, incluso su padre, se ríen con fuerza y aplauden.

Ambos de la clase alta de la ciudad y el ranchero norteamericano disfrutaron la rutina de comedia. Sin embargo, se tiene que examinar las circunstancias de esta supuesta aceptación. Para ser aceptado por la sociedad mexicana mientras mantiene su pachuquismo, Tin Tan tiene que presentar su ropa, su dialecto, su habilidad musical y su mezcla de cultura como rutina de comedia sencilla. Destilando el pachuco hasta un acto cómico para un público mexicano era intencional, según el autor Gary Keller. Él escribe que “since the Mexican public could only deal with Chicano reality in modest or contorted or sanitized doses,” la caricatura pachuco de Tin Tan omite el racismo y política “of such events as Sleepy Lagoon affair of 1942 and the race riots of 1943 went mostly unheeded by Mexican citizenry” (Keller 14-16). Esta sanitación o contorsión del pachuco para los mexicanos es aparente en esta película, donde solamente se acepta a Tin Tan como cómico y pachuco, y no como un músico serio como él inicialmente quería ser.

Hay dos versiones de México representados en *El hijo desobediente*: la versión rural y folclórica personificado por el padre de Tin Tan, y la gente urbana e industrializada representada

por la gente en el tren y el público en el club de cena. La película parece reconocer la distancia que todavía existe entre las dos versiones, admitiendo que una mexicanidad unificada todavía falta convertirse en realidad. Sin embargo, estas dos versiones de ‘lo mexicano’ trabajan juntas para aislar Tin Tan. El pachuco forza a los mexicanos a enfrentar la invasión estadounidense, lo cual no sólo influye en la economía y política mexicana, sino también en la gente también.

Octavio Paz, un escritor mexicano, verbaliza la cautela mexicana sobre los pachucos americanizados cuando escribe lo siguiente en un ensayo famoso: “Si esto ocurre con personas que hace mucho tiempo abandonaron su patria, que apenas si hablan el idioma de sus antepasados y para quienes esas secretas raíces que atan al hombre con su cultura se han secado casi por completo, ¿que decir de los otros? (Paz 17). Paz representa los pachucos chicanos como mexicanos fallidos, perdidos y desconectados, usándolos como cuentos de advertencia sobre la interferencia de EE.UU. *El hijo desobediente* refleja la desunión entre los “Méxicos múltiples” que existieron en los años 1940s, y no hace ninguna declaración firme sobre cuál versión es la mexicanidad verdadera. Sin embargo, la película enseña que aunque no hay una definición de qué sí es la mexicanidad, hay una definición clara de que no es la mexicanidad: el pachuquismo.

En la escena final, el padre de Tin Tan asiste al espectáculo para ver a su hijo. Se parece fuera de lugar, y demanda una mesa para sentarse aunque no ha comprado boleto; piensa que por ser el padre de Tin Tan, debe poder atender la presentación gratis. Él se queda estoico por la mayoría de la presentación; mientras el resto del público se mueren de risa, Rico mantiene una expresión neutra. Pero unos minutos antes del fin de la película, el actitud de Rico cambia – primero se sonríe, y pronto todo su cuerpo se mueve por risa (1:32:09). Este momento de aceptación paterna, aunque solo dura unos segundos, cambia bastante la conclusión de la película. Rico representa la patria pura, mientras Tin Tan es la cría americanizada. Por la mayoría

de la película, Tin Tan desobedece a su padre y rechaza las maneras tradicionales de imaginar mexicanidad, lo cual causa una gran incomodidad y una fisura en su relación. Sin embargo, en la risa de su padre hay un poco de aprobación, si no del pachuquismo, por lo menos de las habilidades performativas de Tin Tan como cómico.

Es notable que en los años 1940s, el pachuco entró en la media dominante mexicana principalmente a través de la comedia. La gente suele reírse de las cosas que les hacen nerviosas, y el pachuco le hizo a la sociedad mexicana muy nerviosa porque representaba una falta de control sobre su propia población. Pero convertir el 'boogie man' en un payaso cambia las dinámicas de poder. Burlando del pachuco es una manera de enseñar una resistencia al imperialismo y la invasión estadounidense. La exclusión de Tin Tan es fundamental, porque convirtiéndolo en remate de un chiste le da el poder a México. Sin embargo, este uso de comedia es solo una manera de superar lo incómodo, y no un esfuerzo de abrazar el pachuco en la cultura dominante mexicana, lo cual es probado por la brevedad de la duración del personaje pachuco de Tin Tan. Al final de la década, para ajustarse mejor a los gustos del público mexicano, Tin Tan el pachuco fue reemplazado por Tin Tan el pícaro, un personaje inspirado por los campesinos mexicanos pobres y sin educación migrando hasta las ciudades para oportunidades laborales (Javier 44). El desarrollo de este personaje más prueba que el pachuquismo no era suficiente relevante o cercano para la industria de entretenimiento o el público mexicano en los años 1940s. El pícaro representa una ansiedad en la sociedad mexicana sobre cómo integrar ciudadanos de regiones rurales (los cuales muchas veces eran indígenas) en las ciudades que iban creciendo rápidamente. Pero era un tema mucho más local, y tal vez por eso menos intimidante. El pícaro, mientras presenta un reto para construir una nación, era 'hecho en casa,' y por lo tanto familiar y fácil de controlar. Tin Tan pudo producir risas como la anomalía chicano y extranjero, pero

también retó la identidad mexicana imaginario en una manera con que la sociedad no estaba preparada ni interesada en entender ni integrar.

### III.

En 1948, el músico chicano Don Tosti y su cuarteto grabaron la canción “Pachuco Boogie” en un estudio en Los Ángeles. La canción luego se convirtió en la canción principal del álbum que documenta los sonidos de las pistas de baile en los años 1940s donde los pachucos y pachucas pasaron las noches. Don Tosti, nacido como Edmundo Martínez Tostado, fue criado en El Paso, Tejas. Allí, fue expuesto a la cultura y lengua pachuca, lo cual se centralizó en la canción que grabó para el álbum. La colección de veintiuno canciones ofrecen un vistazo de cómo los pachucos perciben ellos mismos, y revela la demanda para este género de música entre los chicanos jóvenes en los 1940s. Como se observa en las previas secciones de este papel, los pachucos faltaban agencia sobre su representación en la media dominante en EE.UU. y en México, volviéndose en “prisoners [...] of their own public image – trapped by the media’s portrayal of them as public enemies” (Brown 47). Sin embargo, formas alternativas de producción coexistieron junto a media dominante, dando espacio para los artistas marginados a participar en la creación más auténtica. “Pachuco Boogie” es un ejemplo de media alternativa que ofrece un vistazo íntimo a como la comunidad chicana percibe a los pachucos. En esta sección, espero 1) ilustrar las maneras en cual el álbum “Pachuco Boogie” celebra la hibridez de la identidad pachuco, y 2) descomponer las letras de las canciones para mejor demostrar las complejidades de la identidad chicana en los años 1940s. En comparación a las dos películas previas, esta representación musical del pachuquismo ofrece una versión más realista y diversa de la identidad pachuca.

Una manera en cual el álbum “Pachuco Boogie” celebra el pachuquismo es por ofrecer una representación alternativa y positiva de los elementos del pachuquismo que frecuentemente

estaban bajo escrutinio, como los trajes de ‘zoot.’ En la canción titular “Pachuco Boogie,” las letras dicen:

“Nel ese, pues si no voy ese,  
vengo del paciente ves. Un lugar que le dicen  
El Paso, nomas que de allá vienen los  
pachucos como yo eh.  
Me vine acá al Los Ca ve, Me vine a parar gara  
porque aquí está buti de aquella ese.  
Aquí se pone buti alerta todo, ve.  
Oíga sabe vamos a dar un volteón ése (Tosti “Pachuco Boogie”).

Aquí, el cantante se identifica a sí mismo como un pachuco de El Paso, indicando una afinidad e intimidad con la cultura – es una señal al oyente que el narrativo ya no viene de una perspectiva de afuera. El cantante también anunció sus intenciones para visitar Los Ángeles para mostrar su traje de ‘zoot’ fanfarronamente. Esta sección de letra es poderosa dado el contexto histórico: los ‘Zoot Suit Riots’ en Los Ángeles solo ocurrieron unos pocos años antes de la grabación de la canción. El cantante parece reconocer esta historia llena de conflicto en las letras “aquí se pone buti alerta todo,” en referencia a Los Ángeles. Aunque no es claro cuya atención quiere capturar, el cantante quiere ser percibido como pachuco en un sitio donde expresando el pachuquismo puede resultar en discriminación y peligro físico. Mientras la media dominante en los años 1940s como Disney trabaja en convertir los trajes de ‘zoot’ en símbolos de negatividad y peligro, la canción “Pachuco Boogie” no trata de evocar miedo. En vez, las letras enseñan orgullo al estilo pachuco, y resistencia contra la presión a cambiar la apariencia física a pesar de racismo y peligro físico. Adicionalmente, una segunda grabación de la misma canción – este con letras un poco alteradas – ofrece otra narrativa positiva sobre el traje de ‘zoot’ para oponer lo que dice la media dominante.

“Me vine a aparar garra... Ve! Ese! Wache ese  
Tacuche que traigo.  
Ve... que suaves “tramaos” ése.

El ‘carlanga’ esta de aquella ése.  
Nel... ése ‘carlanga’ esta padre ése (Tosti “Pachuco Boogie (2nd recording)”).

En esta grabación, el traje de ‘zoot’ se asocia claramente con ser “chido” o “padre” porque Don Tosti lo representa como artículo deseable, en vez de asociarlo con delincuencia o demonizar el estilo.

Otra forma notable en cual el álbum celebra el pachuquismo es por el uso frecuente de caló. Caló, a veces descrito como una lengua ‘pidgin’, está hecho de español, inglés y pochismos (Ramirez 3). Aunque el término ‘caló’ se asoció con la jerga pachuca de los 1940s, el término refiere a siglos de lenguajes híbridas de comunidades marginalizadas; el náhuatl azteca, zincaló hablado por los gitanos españoles, y la lengua de los Tirilis, una comunidad mexicana que beneficiaron del tráfico cruzando la frontera en los 1900s (Ibid. 3-4). En los años 1940s, el caló de los pachucos fue recibido con críticas y desconfianza de ambos anglohablantes e hispanohablantes. En los Estados Unidos, se refiere a caló como un código secreto entre miembros de pandilleros, y “during World War II, pachuco slang was deemed evidence of a refusal or inability to conform—to assimilate, in other words—and cast doubt on its speakers’ allegiance to the United States, rather than signaling an alternative form of Americanness” (Ibid. 5). Adicionalmente, caló no obtuvo legitimidad en los ojos de hispanohablantes, y tuvieron una reputación de segunda clase en comparación al español estandarizado. Por ejemplo, la jornada hispana *La Opinión* en Los Angeles “dismissed pachuco slang as a combination of ‘pochismos y jerga’ (pocho-isms and slang) and lamented that its speakers were neither truly Mexican nor full-fledged Americans” (Ibid. 4). Desde ambos ángulos, los hablantes de caló enfrentaron criticismo y marginalización por el uso de una lengua que reflejó su identidad mezclada. A los estadounidenses del corriente dominante no les gustó el caló porque simbolizó la determinación pachuco de mantenerse distinto y resistir asimilación a la cultura dominante y anglo-sajona.

Ciudadanos mexicanos y generaciones mayores se opusieron a la impureza y lo consideraron una abominación del español debido a la fusión de dialectos.

A pesar del desdén externo del caló, el estudio de grabación produjo “Pachuco Boogie” con la mayoría de las canciones cantadas en jerga pachuca. La canción “El Tírili” es un ejemplo principal de esta expresión lingüística a través del caló en el ‘espanglés.’”

“Nunca ha visto un tírili?  
Nunca ha visto un tírili?  
Son los vatos que se ponen bute high.  
Luego luego quieren "fight"  
Luego luego quieren "fight"  
pero no le peguen, que es un tírili (Tosti “El Tírili”).

Estas letras ejemplifican que el narrador canta sin vergüenza de usar caló y espanglés. Palabras en caló como ‘tírili’ o ‘los vatos’ son distribuidos entre frases en espanglés como “luego quieren ‘fight’,” asumiendo que el escuchante también puede cambiar entre los distintos dialectos regionales sin problema. Aunque los notas del disco publicados en 2002 ofrecen una traducción al inglés, estos probablemente no estaban disponibles cuando el álbum inicialmente se lanzó. Se puede asumir que las canciones como “El Tírili” originalmente eran tocados sin traducciones, como eran principalmente hechos para un público que habló y entendió caló con fluidez.

Mientras los ritmos de ‘swing’ y ‘blues’ son familiares y conocidos a un escuchante entre y fuera de la comunidad pachuca, el uso de caló es específico a una cierta comunidad. El perfil lingüístico de las letras mandan el mensaje de que la jerga pachuca merece un lugar en la industria de música sin cambiarla para mejor conformar al inglés o español estandarizado. Caló es un emblema de la identidad pachuca: mientras lleva trazos de inglés y español estandarizado, también tiene rasgos que eran completamente únicos a la región y la gente. Usando la jerga pachuca es una canción enseña un inversión al entretenimiento chicano, y una inversión a la documentación de la identidad marginalizada e híbrida.

El álbum “Pachuco Boogie,” también usa caló para reclamar espacios físicos como parte de la identidad pachuco. En la canción “Chicas Patas Boogie,” las letras se refieren a diecisiete diferentes ciudades y estados en EE.UU. como lugares donde se encuentran pachucos, algunos que son mencionados en esta estrofa:

“Swing chicas paras, este es mi borlo  
lo bailo en Turlock con una chula  
Lo bailo en San Jo con una guisita todo trén.  
Lo bailan los carnales hay en Sacras  
Tambien los camaradas hay en San Fran  
Tambien las chavalonas en Verdugo  
Tambien los pachucones en El Chuco  
Se pone a todo tren cuando bailan boogie (Guerrero).

Estas ciudades son notablemente estadounidenses, al norte del Río Bravo. Las letras indican que los pachucos viven allí, usando términos en caló como “carnales,” “pachucones,” y “vatos” para indicar su presencia. Por afirmar la presencia de los pachucos en estas ciudades estadounidenses, esta canción pone énfasis en la conexión del pachuco con los Estados Unidos – los pachucos eran hechos en esa país, y demuestran un sentimiento de pertenencia a pesar de ser percibidos como anti-patrióticos o tratados como ciudadanos de segunda clase. Al mismo tiempo, no hay rechazo de la herencia mexicana por estas referencias a la ubicación. Estas ciudades estadounidenses, muchas con nombres españoles, son simbólicas de las tensiones e intersecciones entre los Estados Unidos y México. Ciudades como El Paso y Sacramento llevan una historia del mestizaje entre civilizaciones indígenas y colonizadores europeos, así como los cambios de nacionalidad para una gran población mientras la frontera entre México y EE.UU. fue dibujada y dibujada de nuevo. Finalmente, “Chicas Patas Boogie” refiere a muchas ciudades con apodos, lo cuales evocan cariño y familiaridad entre los pachucos y la tierra física donde viven. Los pachucos pertenecen a esos espacios, y los reclaman como territorios para sus identidades chicanos y mezclados.

Mientras el álbum de “Pachuco Boogie” incluye canciones que asocian pachuquismo con ser ‘chido’ o ‘padre’, el álbum también tiene canciones críticas o satíricas, ilustrando la matiz y complejidad de cómo la comunidad chicana perciben pachucos. Media dominante tuvo una representación monolítico de los pachucos, lo cual era mayormente negativo, especialmente en los Estados Unidos: pachucos y pachucas solían aparecer en las noticias relacionados al sexo, las drogas o la violencia (Ramirez 4). El álbum se opone a eso con una representación compleja – positiva y negativa– lo cual ofrece una humanidad multidimensional de los pachucos, así como los chicanos en general.

Una manera en cual el álbum interrumpe el mito de homogeneidad en la comunidad chicana es por incluir canciones como “Los Pachucos,” lo cual demuestra una perspectiva crítica de los pachucos desde dentro la comunidad chicana. La canción, cantada por Las Hermanas Mendozas, observa y comenta sobre el ético de trabajo y el estilo de vida de los pachucos.

“Hay cuervos tan elegantes  
De tirante y pantalón  
Que no saben trabajar  
Pero lo hacen al talón (Carranza).

Luego, el cantante también menciona que los pachucos gorronean en las calles pidiendo cigarrillos y fósforos (Ibid.). Esta canción tiene un tono diferente de las otras canciones – no embellece ni idoliza a los pachucos, sino que los ilustra como perezosos e irresponsables. La letra refiere a los pachucos como “cuervos tan elegantes,” lo cual sugiere una yuxtaposición entre como los pachucos se presentan a sí mismos y la realidad de lo que son. Aun tal vez proyectan una fachada elegante con sus trajes elaborados, llamándolos cuervos indica que pachucos son presagios malos en disfraz. Estas descripciones de los pachucos son degradantes y de desaprobación, y perpetúan estereotipos negativos que ya eran popularizados por la clase dominante estadounidense. “Los Pachucos” se critica la legitimidad y carácter moral del

pachuco, y es prueba de que no todos los chicanos piensan de la misma manera – algunos celebran el pachuquismo, otros lo critican. Por incluir esta canción en diálogo con las otras, el álbum ofrece una imagen más completa – no todo bueno, ni todo malo, sino completamente humano.

Mientras este ensayo no propone analizar la película, un sentimiento similar fue repetido por director de cine chicano Luis Valdez, cuyo película ‘Zoot Suit’ hecho en 1981 recreando los ‘Sleepy Lagoon Trials’ se convirtió en media fundamental en el entrenamiento chicano. Valdez, el cual creció con pachucos en Delano, California, rehusó representar los personajes pachucos en su película como héroes o villanos. El dice que en su experiencia, “pachucos were both good and bad,” because while some of them were “bad guys, [...] at the same time it seemed they were saying some important things and making rather important statements.” (Orona-Cordova). Esta perspectiva multifacética sobre el valor moral del pachuco también se puede encontrar en entrevistas etnográficas conducidas en los años 1990s en Tucson, Arizona. En su entrevista con varios chicanos mayores, Laura M. Cummings captura observaciones y memorias sobre el estilo de vida pachuca antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En una entrevista grabada en los principios 1900s, una mujer chicana recuerda el involucramiento de su esposo con la cultura pachuca en su juventud. Ella dice: “He was a pachuco, although he wasn’t a bad pachuco; he wasn’t a mean person. They never were” (29). La distinción entre un pachuco y un pachuco malo indica variación entre aquellos que se identifican como pachucos, y que ser ‘mal’ no es inherente al título. Otra mujer chicana entrevistada tuvo una perspectiva similar:

“Pues, te decía, pero, pues, no todos. No. No todos deben de ser. Como ahora, pasa alguna cosa y luego, luego les echan la culpa a los trampas, a los transients, a los homeless. Luego, luego les echan la culpa a ellos. Y tu sabes bien que no todos son malos” (29).

Estos ejemplos selectos muestran que ellos en la comunidad pachuca entienden la diversidad dentro la contra-cultura; aunque había unos que participaban en comportamiento peligroso y a veces ilegal, no se pueden definir a todos a través de esas acciones. No hay una sola descripción del pachuco, y el pachuco no es meramente malo o bueno. Algunos pachucos eran rebeldes que iban contra la ley, mientras otros eran trabajadores que siguieron la ley pero eran víctimas de estereotipos raciales.

Este álbum se hace claro de que no se puede ver a los pachucos como villanos o héroes, sino como humanos complejos en un mundo también complejo. Aunque seguramente resistieron la cultura dominante en muchas maneras, también perpetuaban sistemas nocivos, como la patriarquía. El álbum “Pachuco Boogie” ilumina las maneras en cual la autoexpresión pachuca eran internamente exclusivos y no mostraron respeto o elevar las mujeres asociadas con pachuquismo. En general, la colección de canciones en el álbum ofrece un narrativo bastante masculino. La mayoría de las canciones eran dirigidas a un público masculino, evidente por cómo los cantantes – la mayoría siendo hombres – dirigían sus canciones a otros pachucos usando los términos “ese” o “carnal.” En ocasiones, el cantante menciona mujeres (“las guisas” o “las chavas”), pero primariamente como parejas de baile o objetos de deseo. Notablemente, mientras hay un sentimiento de orgullo y admiración para los pachucos en estas canciones, lo mismo no es cierto para las pachucas. La mayoría de las canciones limitan las pachucas a roles accesorias, y no como el tema principal. Por ejemplo, la canción “Chucos Suaves” menciona brevemente la presencia hembra:

“Con mi linda pachucona las caderas a mediar  
Ella le hace muy de aquellas cuando empieza a guarachar  
Y al compás de los timbales  
Yo me siento petatear?” (Guerrero).

Esta “linda pachucona” aparece solamente en una estrofa de la canción, y sólo se refiere en relación con un hombre, – ella es su pachucona, evidencia de que el cantante es popular con las mujeres, lo cual es un detalle que probablemente da fuerza a su representación de masculinidad. La importancia de ella en esta canción puede ser simplificada a su cualidad física: ella es una mujer atractiva y una buena bailadora. Cualquier cosa más allá no vale una letra.

Solo hay unas pocas canciones en el álbum dirigidas a la presencia femenina de la cultura pachuca. La canción “Guisa Guiana” – o “Win-o Girl” – se canta por un hombre enamorado con una chica en una cantina que bebe demasiado. La canción “Muy Sabroso Blues,” otra vez cantada por un hombre, se enfoca en la intimidad sexual entre un pachuco y su novia. Estas canciones ilustran que la reputación general de la pachuca y el pachuco eran diferentes.

Esencialmente, mientras las canciones sobre hombres alaban su estilo de ropa, su estilo de vida y coqueteo con peligro, las mujeres son presentadas con mucho menos adulación – representado como desordenada, sin dignidad y reducidas a su sexualidad. Como dice la autora Catherine S. Ramirez, mientras practicaban pachuquismo en una manera muy parecida a sus homólogos masculino, pachucas eran “branded putas” en vez de ser celebrados como lo más ‘chido’. Como se ve en las canciones presentando mujeres, pachucas son “dismissed as cantineras (barflies, drunks) and gang members’ girlfriends. In other words, they are ancillary” (Ramirez 10).

Ramirez argumenta que este estándar doble tiene raíces en la percepción del estilo pachuco, se consideraba inherentemente y primariamente masculino. Muchas de las emblemas de la cultura pachuco, como trajes de ‘zoot’ y *caló*, desarrollaron como una manera en cual chicanos jóvenes podían “produce and shape a distinctly raced and classed masculinity and, thus, to challenge dominant (i.e. white and middle-class) definitions of manhood” (Ibid. 11). Entonces, cuando la

mujer apropiada el acto ‘masculino’ de hablar caló, ella no solamente rehúsa asimilar a los ideales americanos, sino también reta los roles de género (Ibid. 9).

Hay una riqueza de erudición producida por el tema de género en el pachuquismo, y este ensayo no trata de proveer un análisis extensivo.<sup>5</sup> Sin embargo, no se puede hablar de la representación del pachuco sin reconocer que *el pachuco* aparece primero en forma masculino, ambos en la media dominante y en el entretenimiento producido específicamente para la comunidad pachuca. Pachuquismo – como concepto y como práctica – es una hiper-masculinización de un grupo marginalizado de hombres. Esa masculinidad se define por autosuficiencia, peligro, protegiendo su comunidad y una cierta imprudencia. La hiper-masculinización de hombres racialmente marginalizados es una reacción a la supremacía blanca entre los hombres angloamericanos. Sin embargo, como el álbum ejemplifica, la hiper-masculinización de los hombres en grupos marginalizados tenía efectos negativos para las mujeres. Para probar su dominancia, los pachucos solían imponer control sobre las mujeres en sus vidas. Las mujeres asociadas con la cultura pachuca solían ser ridiculizadas socialmente y castigadas por actuar tan masculinos como los pachucos lo hicieron. Esto sirve como recordatorio que hasta los que intentan distanciarse de las jerarquías sistémicas también se caen víctimas a sistemas como el patriarcado. En respuesta a ser excluidos de los ideales de la virilidad americana, pachucos personifican una hipermasculinidad, o machismo, que suele perpetuar la subyugación de las mujeres y niñas de su comunidad.

En comparación con las fuentes de media anteriormente analizadas que reflejan las percepciones de los pachucos por el exterior, “Pachuco Boogie” proporciona una perspectiva más íntima de la comunidad. Por la colección de canciones, se vuelve aparente que hay matices en como los chicanos perciben a los pachucos; unos reaccionan a la contracultura con orgullo,

---

<sup>5</sup> Ver Brown 2022, Cummings 2009, Ramirez 2006.

mientras otros perpetúan la desaprobación o miedo demostrado por la media dominante. El álbum no desmitifica el valor moral del pachuco; algunas canciones ilustran los pachucos como protagonistas mientras otras tienen insultos sobre su comportamiento. Pero por incluir esta diversidad de opiniones, “Pachuco Boogie” pinta una imagen multidimensional de ambos pachucos y la comunidad chicana que incluye expresiones de orgullo y pertenencia en adición con crítica y desdén.

## Conclusión

La media dominante en los años 1940s presenta al pachuco como uno de dos personajes: el delincuente o el payaso. Disney nos dice que el pachuco no es un estadounidense verdadero por ser una amenaza doméstica – un enemigo anti-patriótico en disfraz. *The Spirit of '43* también nos enseña que Disney, como el gobierno estadounidense, quisieron que la identidad estadounidense imaginada sea reconocida como antifasista, cuando en realidad ambos Disney y la población angloamericana demostraron unos comportamientos cuasi-fascistas. La película *El hijo desobediente* demuestra que el pachuco no se considera completamente mexicano debido a su americanización, sugiriendo claramente que una nacionalidad cancela la otra. También enseña que la sociedad mexicana tema la influencia de EE.UU. sobre la identidad mexicana imaginada, y perciben el pachuco como una pérdida de control sobre la población mexicana.

Estos dos ejemplos de cultura popular de los dos lados de la frontera revelan que en los años 1940s, EE.UU. y México estaban profundamente preocupados con la construcción de identidades nacionales que eran ambas respectivamente unificadas y a la misma vez muy distintas y opuestas entre sí. Esta separación agresiva crea un ambiente hostil para los pachucos, lo cual genera la necesidad para los pachucos a desarrollar su propia identidad nacional, con sus propias uniformes e himnos, ninguno de los cuales se encajan en las imaginaciones dominantes de que significa lo estadounidense o la mexicanidad.

Entre el retrato del pachuco hecho por la media dominante, fue común encontrar la narrativa de que los pachucos solo eran jóvenes rebelando solo por el bien de rebelarse, no porque tuvieran una causa legítima pero porque quisieron molestar las autoridades. Y mientras sí hay un poco de verdad en el espíritu rebelde de la juventud, el nacimiento de la cultura pachuca se merece más de ser despedida como tal. Porque ya no se visten en los trajes de ‘zoot,’ ya no se

hablan el caló y el “Pachuco Boogie” ya no se ponen en el radio, puede ser fácil concluir que el pachuquismo se fue de moda, y los pachucos solo eran chicos pasando por una fase. Pero yo argumentaré que los pachucos todavía están aquí, solo se ven diferentes. En los años 1960s, el pachuquismo se convirtió en la fundación del Movimiento de “Chicano Power,” en cual chicanos organizaron y militarizaron para luchar por la justicia racial y negar el compromiso de sus dos identidades. En los 90s, el pachuco se convirtió en un símbolo popular de rebelión y resistencia en el escenario rockero de México; el mismo país que antes rechazó el pachuquismo como un chiste más tarde se relacionaron con él, vistieron en trajes de ‘zoot’, y les dedicaron canciones a los pachucos de antes.

Pachucos, como mucha gente con identidades mezcladas, suelen ser marginalizados porque le hacen incómoda al público; son pruebas vivas de que estas llamadas fronteras que ponemos alrededor de nuestra identidades nacionales no son tan rígidas como lo pensamos. Y aunque esa realización es incómoda, también es necesaria. Sin ella, los estadounidenses pueden ponerse bastante cómodos con la idea de que EE.UU es anti-fascista, lo cual los hace ciegos al fascismo en su propio país. O, otros países pueden ponerse resistentes a las identidades nacionales emergentes como resultado de la migración y la globalización, creando distancia entre generaciones o dejando grupos de personas aislados.

La gente en posiciones de poder se beneficia de la marginalización de las identidades híbridas porque se benefician de la ilusión de que nuestras naciones son firmemente exclusivas. En los años 1940s, y todavía hoy, aquellos con identidades que existieron en las fronteras de naciones suelen sentirse como extranjeros en sus propias patrias, sin poder relacionarse con los demás. Pero los pachucos sirven como un recordatorio de que no hay nada nuevo de la mezcla de nacionalidad – hay una historia rica de personas reclamando su pertenencia a EE.UU. sin dejar

todo de lo que les hace diferentes. Los pachucos – quienes no escondieron sino mostraron su identidad chicano con intención intensa – demostraron el camino mientras seguimos empujando que significa ser estadounidense, que significa ser mexicano, y que significa ser los dos al mismo tiempo.

## Agradecimientos

Quiero dar mi agradecimiento más sincero a mis asesores Dr. Alicia Muñoz y Dr. Molly Olsen por todo el apoyo durante los últimos dos años. Mil gracias al Dr. Karin Vélez y la fundación de Mellon Mays para el apoyo emocional y financiero para lograr mis sueños de investigación. Muchas gracias al Departamento de Español y Portugués de Macalester por tantas oportunidades. Un abrazo fuerte a mis amigos y compañeros de clase por toda su paciencia y por estar allí con una sonrisa cuando la necesitaba. Gracias a mi hermana Pilar por ser mi otra mitad pachuca. Y finalmente, gracias a mis padres, Brenda Weis Saavedra y Ramiro Saavedra Romero, por ser mi inspiración y la razón por la que tengo estas oportunidades tan hermosas. Todo esto es por ustedes, como siempre.

## Bibliografía

Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended ed., Verso, 1991.

Associated Press, "Mexican Minister Indignant: Zoot Suit Fighting Spreads on Coast." *New York Times*. June 10, 1943.

Brown, Monica. *Gang Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

Carranza, A. and R. Rodriguez. "Los Pachucos." *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002.

<https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.

Cosgrove, Stuart. "The Zoot-Suit and Style Warfare." *History Workshop*, no. 18, 1984, 77-91.

Cummings, Laura L. "Cloth-Wrapped People, Trouble, and Power: Pachuco Culture in the Greater Southwest." *Journal of the Southwest*, 45, no. 3 (2003): 329-343.

<https://www.jstor.org/stable/40170329>.

Cummings, Laura L. *Pachucas and Pachucos in Tucson: Situated Border Lives*. University of Arizona Press, 2009. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt181hwtd>. Accessed 17 Apr. 2023.

Daniels, Douglas Henry. "'Los Angeles Zoot: Race 'Riot,' The Pachuco, and Black Music Culture.'" *The Journal of Negro History*, 82, no. 2 (1997) pp. 201-220.

- “Donald Duck, Model Citizen.” Walt Disney Archives, 2020, <https://d23.com/donald-duck-model-citizen/>. Accessed March 21, 2023.
- Getty Images. “Two men, after being stripped of their zoot suits and beaten by US servicemen, lay bleeding on the sidewalk.” All That’s Interesting, <https://allthatsinteresting.com/zoot-suit-riots#5>. Accessed March 21, 2023.
- El Hijo Desobediente*. Directed by Humberto Gómez Landero. Producciones Gravos, 1945. <https://www.youtube.com/watch?v=P1FEdfuI8CE>.
- Griswold del Castillo, Richard. “The Los Angeles ‘Zoot Suits’ Revisited: Mexican and Latin American Perspectives.” *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 16, no. 2, 2000, 367-391.
- Guerrero, Lalo. “Chicas Patas Boogie.” *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002. <https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.
- Guerrero, Lalo. “Chucos Suaves (Cool Chucos).” *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002. <https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.
- Javier, Durán. “Nation and Translation: The ‘Pachuco’ in Mexican Popular Culture: Germás Valdéz’s Tin Tan.” *The Journal of Midwest Modern Language Association* 3, No. 2, 2002, 41-49. <https://www.jstor.org/stable/1315165>
- Joseph, G. M., et al. *Fragments of a Golden Age : The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Duke University Press, 2001.
- Keller, Gary D. “The Image of the Chicano in Mexican, United States, and Chicano Cinema: an Overview.” *Bilingual Review / La Revista Bilingüe* 10, no. 2/3, 1983, 9–208. <http://www.jstor.org/stable/25744057>.
- King, Jack, director. *The Spirit of ‘43*. Walt Disney Productions, 1943. 6:00. <https://www.youtube.com/watch?v=XNMrMFuk-bo>.
- Mazón, Mauricio. *The Zoot-Suit Riots*. Austin, University of Texas Press, 1984.
- McWilliams, Carey. *North from Mexico: The Spanish-Speaking People of the Southwest*. 1948.
- Monsiváis, Carlos. *Monsiváis en la Frontera: Tan Cerca, Tan Lejos*. Edited by Leobardo Sarabia. Baja California: Government of Baja California, 2020.

Moreno, Julio. *Yankee Don't Go Home! : Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*. University of North Carolina Press, 2003.

Noriega, Chon A. *Chicanos and Film : Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

“Not A Race Issue, Mayor Says.” *New York Times*. June 10, 1943.

Obregón Pagán, Eduardo. *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits, Race, & Riot in Wartime L.A.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2003.

Orona-Cordova, Roberta. “Zoot Suit and the Pachuco Phenomenon: An Interview with Luis Valdez.” New York City, January, 1982.

Paz, Octavio. “The Pachuco and Other Extremes.” In *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in México*. Translated by Lysander Kemp, México, Grove Press, Inc., 1950, 6-28.

“Propaganda Duck.” *The Exhibitor*, 1943.

Ramirez, Catherine S. “Saying “Nothin’”: Pachucas and the Languages of Resistance.” *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 27, no. 3 (2006): 1-33.  
<https://muse.jhu.edu/article/209989/pdf>.

Saragoza, Alex. “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952.” *Fragments of a Golden Age : The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Edited by Joseph, G. M, et al. Duke University Press, 2001, 91-116.

Tosti, Don and Cuarteto Con Ramon Sr. “El Tíri (The Reefer Man).” *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002.  
<https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.

Tosti, Don and Cuarteto Con Ramon Sr. “Pachuco Boogie.” *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002.  
<https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.

Tosti, Don and Cuarteto Con Ramon Sr. “Pachuco Boogie (2nd recording).” *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002.  
<https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.

Urquijo-Ruiz, Rita E. "Transnational Pachucada: Artistic Representation in Film, Theater, and Music across the Border." In *Wild Tongues*. Texas: University of Texas Press, 2012.

Various Artists. 1948. *Pachuco Boogie*. Arhoolie Records ARH07040, 2002.  
<https://folkways.si.edu/pachuco-boogie/jazz-ragtime/music/album/smithsonian>.

"Zoot Suit Riots." *Salient: an Organ of Student Opinion at Victoria College*, 12 July, 1944.  
<https://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-Salient07061944-t1-body-d14.html>.