

La migración México-Estados Unidos a través del arte: la potencialidad simbólica de los márgenes en otras narrativas de la Historia

Mexico-United States Migration Through Art: The Symbolic Potential of Margins in Other Narratives of History

Olga María Rodríguez Bolufé

Universidad Iberoamericana Ciudad de México
México

olga.rodriguez@ibero.mx

Resumen

El tema migratorio ha alcanzado en las últimas décadas un significado altamente complejo y visible, que ha sido incorporado a las narrativas visuales con hondo compromiso ético y agudeza reflexiva. Los sujetos migrantes se erigen desde los márgenes del gran relato de la Historia abriendo intersticios que interpelan los repertorios identitarios, redimensionando los imaginarios culturales e impactando en la memoria colectiva, tanto en sus lugares de origen como de destino. Se desarrollan varios niveles de reflexión sobre el abordaje de la migración de México hacia Estados Unidos en la creación artística (muralismo, cartel, performance, fotografía, audiovisual, música) en momentos claves de su devenir histórico (2da. Mitad del siglo XX y primeras dos décadas del siglo XXI) mediante una selección de obras de artistas mexicanos y chicanos que revelan narrativas de resistencia y resignificación de los escenarios de exclusión. Se articulan testimonios con el análisis de obras, contextos de producción y circulación, referentes teóricos, expositivos e institucionales, en epígrafes delimitados por la temporalidad y las alternativas de representación. Los significados simbólicos de estas prácticas artísticas aportan a la investigación y a la docencia comprometidas con el pensamiento crítico situado, develando las potencialidades de los márgenes en otras narrativas de la Historia.

Palabras claves: migración, márgenes, artes visuales, arte chicano

Abstract

In recent decades, the issue of migration has reached a highly complex and visible meaning, which has been incorporated into visual narratives with deep ethical commitment and reflective acuity. Migrant subjects are erected from the margins of the great narrative of History, opening interstices that question identity repertoires, re-dimensioning cultural imaginaries and impacting the collective memory, both in

their places of origin and destination. Several levels of reflection are developed on the approach to migration from Mexico to the United States in artistic creation (muralism, poster, performance, photography, audiovisual, music) at key moments of its historical evolution (2nd. Mid-twentieth century and first two decades of the twenty-first century) through a selection of works by Mexican and Chicano artists that reveal narratives of resistance and resignification of scenarios of exclusion. Testimonies are articulated with the analysis of works, contexts of production and circulation, theoretical, exhibition and institutional references, in epigraphs delimited by temporality and representation alternatives. The symbolic meanings of these artistic practices contribute to research and teaching committed to situated critical thinking, revealing the potentialities of the margins in other narratives of History.

Keywords: migration, margins, visual arts, Chicano Art

Introducción

La historia cultural latinoamericana y caribeña ha estado marcada durante siglos por la exclusión, justo desde el momento en que los conquistadores europeos ocuparon estos territorios, el habitante originario quedó excluido, condenado a la subordinación que los mecanismos del poder político, económico y religioso imponían. Después vendría el doloroso capítulo de la esclavitud que remarcaba la posición dominante, y pretendía despojar a los hombres y mujeres traídos de África, de su individualidad y hasta de su memoria. Eran poblaciones condenadas a migrar de forma impuesta, cuyos cuerpos y sistemas de pensamiento y ritualidad eran violentados, y en muchos casos, silenciados.

Por otro lado, están las constantes dinámicas migratorias que han ido configurando historias de conflictos políticos, económicos, o de búsquedas y vínculos culturales. Trasiegos constantes entre islas y continentes, han protagonizado la historia latinoamericana y caribeña, por lo que ahí radica una de las fecundas posibilidades para estudiar la cultura artística de la región. En esta ocasión, centraremos nuestro análisis en manifestaciones diversas de las artes visuales que han revelado desde la pintura mural, el performance, la música, el instalacionismo, las potencialidades que la creación artística aporta a la visibilidad de una problemática tan compleja y actual como lo es la migración de México hacia Estados Unidos.

Migración, precariedad y exclusión forman una tríada en ocasiones indisoluble que ha estado presente en movimientos artísticos como el del arte chicano¹, desde los

¹ El Movimiento Chicano que surgió a partir de las protestas lideradas por César Chávez en los años 60 del siglo XX desde la National Farm Workers of America por mejora de salarios, fue abarcando

años 60. También ha sido abordada desde las posibilidades simbólicas que articulan la obra creativa de varios autores, que asumen la experiencia como campo de trabajo para sus propuestas.

A la par, debemos tener en cuenta lo que advierte Nelly Richard, en cuanto a ciertas tendencias de abordaje de estas problemáticas desde enfoques un tanto paternalistas o exotistas:

Se organiza un complejo juego de reconocimientos y desconocimientos que lleva la “función-centro” de la teoría metropolitana, por un lado, a exaltar lo latinoamericano como una especie de alteridad radical que la desborda y la re-energetiza políticamente (tal como ocurrió con el boom del testimonio) y, por otro lado, a domesticar esa fuerza de alteridad sometiéndola a su control superior de lectura. Lo latinoamericano es llamado a representarse o a dejarse representar según las coordenadas prefijadas (..) La primera serie de esta cadena de oposiciones (razón, conocimiento, teoría, discurso) designa el poder intelectual de abstracción y conceptualización que define la superioridad del Centro, mientras que la segunda serie (materia, realidad, práctica, experiencia) remite en América Latina a la espontaneidad de la vivencia, al naturalismo del ser, a la empiria del dato. (Richard, 2001, p. 190)

En la configuración de nuestra cultura, estas visiones epidérmicas que denotan desconocimiento y operatividad intencionada de los clichés, durante mucho tiempo nos pretendieron excluir también de las grandes producciones culturales de la humanidad, segregándonos al curioso reconocimiento por una cultura fantástica que apela a la imaginación, incapaz, por falta de intelecto racional, de emular con las “ilustradas mentes” de Occidente. Así ocurrió durante los tantos siglos de dominio colonial, y después se heredó una carga histórica pesada, densa y sumamente compleja.

muchas otras esferas, como la artística, surgiendo varios grupos (Mexican American Liberation Art Front, The Royal Chicano Air Force, Movimiento Artístico Chicano, Toltecas de Aztlán, Con Safos, Mujeres Muralistas, entre otros), que se han ido nutriendo con el paso del tiempo y las urgencias contextuales. Sus fuentes de referencia se localizaban en el muralismo mexicano, el cartel cubano, el pop art y otras manifestaciones artísticas que les eran contemporáneas como los movimientos psicodélicos de la “contra cultura” y las expresiones de arte de protesta. En 1969 se fundó la Galería La Raza (www.galeriadelaraza.org) y junto a la actividad de los grupos, se fue generando un circuito de arte alternativo centrado en el movimiento muralista chicano. A esto se sumó la publicación del libro de Jacinto Quirarte *Mexican American Artists*, en 1973 que evidenciaba la apertura para la evaluación crítica de la evolución histórica de las artes de los chicanos. Cfr. Olga M. Rodríguez, “Tras el hilo de Ariadna: reflexiones en torno al arte chicano”, *Nuestra Comunidad*, UIA, México, No. 159, Año VIII, 2 de mayo de 2005, pp. 12-13.

Este escenario se ha visto favorecido por proyectos encaminados a difundir desde Latinoamérica, las principales disyuntivas que se van dando en la creación y en la crítica de arte, lo que Walter Mignolo define como la necesidad de “establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica” (Mignolo, 1996, p. 119), incluso más allá de sus respectivos países de origen y hábitat. Así, se ha venido afirmando el valor estratégico de un conocimiento localizado, a partir de teorizar la experiencia y conseguir difundirla.

Los artistas, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos, de ahí que el exotismo queda relegado y se subraya la emergencia de nuevos sujetos culturales, que nos exigen la comprensión integradora de los espacios desde los que se conciben las obras. A la par, se reconocen actitudes de compromiso ético y estético que se articulan con la práctica artística; por lo que el lenguaje y los recursos utilizados, evidencian una consciente apropiación de lo precario y de temas y sujetos excluidos como ocurre con los migrantes.

En el texto que Néstor García Canclini publicó en 1994 con el peculiar título de “Rehacer los pasaportes”, comentaba: “...se construyen ahora (las identidades) no sólo en relación con territorios únicos, sino en la intersección multicultural de objetos, mensajes y personas procedentes de rumbos diversos” (García Canclini, 1994, p. 32). Sin embargo, no únicamente se trata de abordar este tema desde las lógicas de los intercambios culturales resultantes de estos desplazamientos, sino que también se hace necesario considerar la reflexión del cubano José Manuel Noceda, cuando reconoce:

(...) existen otras redes recónditas de conexión y comunicación para nada massmediáticas y sí estructurales por las que, si pretendemos asomarnos a los comportamientos contradictorios desde la perspectiva de realidades como las del Caribe y Centroamérica, se nos obliga a considerar la compleja matriz histórico-cultural de la región. (Noceda, 2003, p. 141)

Si bien el autor se refiere a la región caribeña y centroamericana, para el caso que nos ocupa en cuanto a la compleja matriz de los procesos migratorios de México hacia Estados Unidos, también resulta necesario considerar estas problemáticas estructurales de larga data histórica, y el campo artístico de forma sistemática se ha comprometido con ello. Los abordajes, como se analizará con los ejemplos seleccionados en este ensayo, sin dudas consiguen transmitir las fases por las que transitan las identidades al desplazarse por diversos motivos y en distintas circunstancias, al otro espacio. La necesidad de mantener ciertos elementos de la

cultura de origen como mecanismo de resistencia, de preservación de una memoria, así como los procesos de aculturación, de asimilación, de apropiación de la nueva cultura, confluyen en estas manifestaciones artísticas que abordaremos a continuación.

Narrativas de resistencia en el arte chicano

La migración como fenómeno social que ha afectado a la humanidad en diferentes etapas de su desarrollo a nivel mundial también ha incidido en el mundo del arte, y existen numerosas muestras de sus consecuencias en artistas de épocas y centros muy diferentes. Sin embargo, cuando el viaje y el asentamiento en otros territorios, está condicionado por razones de tipo político y social, la decisión individual resulta marcada por un signo de opresión conducente a diversas posturas e interpretaciones.

En agosto de 1983, la exposición “A través de la frontera”, auspiciada por el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, reunió a un grupo de artistas y teóricos que coincidían en reconocer al arte chicano como una manifestación de resistencia cultural, apoyado en la tradición y en la lucha por la identidad y la supervivencia en la realidad circundante de Estados Unidos.

A fines de la Segunda Guerra Mundial la comunidad chicana¹ en Estados Unidos se fue urbanizando, a la par que iba ganando fuerza la clase media. De ahí que la cultura chicana se fuera definiendo en un campo heterogéneo: de un lado los sectores sociales medios y altos con mayor inserción en la sociedad norteamericana, aquellos que ya habían logrado su residencia formal en el país, incluyendo a los obreros con empleos más fijos y, por otro lado, los grupos de trabajadores que eran discriminados

² La palabra chicano se refiere a personas con ascendencia mexicana nacidas en los Estados Unidos, que incluye hasta una cuarta generación. Tiene sus raíces históricas en el Tratado Guadalupe Hidalgo de 1848, cuando el Río Grande se convirtió en frontera con Estados Unidos mediante una transacción comercial, fue entonces que los territorios de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y parte de Colorado pasaron a la Unión Americana, de ahí que el flujo migratorio laboral fue facilitado por estas relaciones previas con el territorio. La Primera Guerra Mundial provocó la necesidad de mano de obra mexicana en territorio estadounidense y entre 1942 y 1964 se impulsó el Programa Bracero, acuerdo laboral temporal en los sectores ferroviarios y agrícolas. El término “chicano” se va definiendo a finales de los años 40 del siglo XX en el sur de Estados Unidos. Se vincula con un movimiento de resistencia, de defensa y afirmación de la cultura de origen mexicano en los Estados Unidos. Con el paso del tiempo, estos grupos de bajo poder socioeconómico van creando sus propios rasgos culturales, forma de hablar, de vivir, de vestir y de manifestarse como identidad que se nutre de los constantes flujos de inmigrantes, configurando sus mecanismos de resistencia a las presiones del racismo y la desigualdad mediante un sentido de comunidad, donde la palabra chicano es el orgullo de la raza, entendida ésta desde su concepción cultural. En los años 60 y 70 del siglo XX se visibilizaron en el contexto norteamericano con varias manifestaciones de protesta de alto impacto (1968, 1970) impulsando una concientización cultural, política y social.

no sólo desde el punto de vista racial, sino en lo social y económico. Este fue el grupo que encabezó las acciones de rebeldía, y que conjugó la lucha por la supervivencia con su cultura como medio indispensable para los combates políticos.

Precedido por la labor fundacional de César Chávez al frente del Sindicato de trabajadores del campo en 1965, varios artistas comprometidos social y políticamente se fueron nucleando en zonas como San Diego, Los Ángeles, California, para impulsar una expresión orgánica de esencia humanista de la cultura que comunicara la experiencia vital chicana. Comenta la investigadora Karenina Díaz Menchaca:

Este movimiento (...) se origina desde la frustración, la necesidad interna, y la lucha por los derechos civiles y culturales de un pueblo ya una vez abandonado y hasta denigrado en los Estados Unidos. Refleja además las expresiones culturales de los México-norteamericanos, que con su considerable herencia política, cultural y artística y con contribuciones a la cultura norte-americana enriquecen la historia pluralística de California y los Estados Unidos. (Díaz Menchaca, 2005, 256)

La migración y la readecuación al nuevo contexto, en ocasiones forzada, fraguaron variadas estrategias de supervivencia y transformación, donde la memoria alcanzó niveles de protagonismo, llegando incluso a sublimar episodios históricos como el Grito de Dolores que detonó las gestas independentistas a inicios del siglo XIX o la Revolución Mexicana de principios del siglo XX, en narraciones nacionalistas que reinventaron tradiciones y que se vincularon directamente a reformas socioculturales.

Tal fue el caso del arte chicano, surgido en el ambiente intenso de los años sesenta, cuando el sistema de valores sociales era cuestionado y replanteado a escala internacional, pero con más fuerza en suelo norteamericano, debido a la guerra de Vietnam, los movimientos antirracistas, el feminismo y la liberación sexual, y por la reafirmación y constatación de la vitalidad cultural subyacente en las minorías latinoamericanas, en especial, los mexicanos.

Sus lugares de acción no pretendían ser galerías o museos, sino el barrio, valorizándose de este modo sus obras como documentos, en una misión comunicadora de naturaleza pública que permaneció activa durante la década del sesenta y que alcanzó su apogeo en los setenta. El documento clave del cual los artistas obtuvieron las bases ideológicas para sus creaciones fue el Plan Espiritual de Aztlán, de 1969, donde la fusión de la realidad espiritual y material de los grupos

chicanos era analizada con un enfoque humanista¹. Aspectos claves como el nacionalismo, la unidad en los barrios, en el campo, entre campesinos, pobres, clase media, dada por la liberación de La Raza —nótese en énfasis con el uso de las mayúsculas para reforzar la concepción opuesta al racismo denigrante— eran plasmados en este documento para convocar a la acción, en específico, a una marcha de los chicanos de todas las escuelas, justo en una fecha tan simbólica como el 16 de septiembre, cuando se conmemora el inicio de las guerras de independencia en México, para exigir la completa revisión del sistema educacional, en función de apoyar la defensa de los derechos de la comunidad chicana.

Se entiende entonces en este contexto por qué el arte chicano procuró borrar distinciones entre las bellas artes y el llamado arte popular, entre grupos étnicos y culturales, para promover la unidad por una causa común. Utilizaba la alegoría como estrategia estética para desafiar distinciones entre los campos de la creación artística, a la par que cambiaba el significado original de iconos y signos, con lo que exponía al devenir histórico como un proceso discontinuo. En este sentido, resulta afortunado el término “rasquachismo” aportado por el investigador Tomás Ybarra-Frausto, para referirse a lo irreverente y carnavalesco que se sirve de signos y códigos que desafían y transgreden, tanto las jerarquías como las fronteras (Ybarra-Frausto, 1983). Porque a diferencia de los murales mexicanos impulsados desde los años veinte por José Vasconcelos y que legitimaron la práctica artística en México hasta los años cincuenta, patrocinados por el Estado y realizados en espacios públicos autorizados por el gobierno, los realizados por los chicanos se apropiaban de los espacios sin autorización y sus autores eran organizados y patrocinados por comerciantes locales y residentes. Sin dudas aquí vale la pena destacar los murales del Parque Chicano, ubicados en el Barrio Logan, de San Diego, “The Great Wall”, de Judith Baca, mural de 800 metros de longitud realizado entre 1976 y 1984 en Los Ángeles, los murales de Álvaro Millán, José Antonio Burciaga, entre muchos otros.

También el cartel aportó a la visibilidad de los símbolos e ideales del Movimiento al difundir información, actuar como testimonio histórico y celebrar las diferencias culturales mediante la protesta, logrando una excelencia y personalidad artística de gran trascendencia. Se anunciaban reuniones, se promovían actividades culturales y se utilizaban para proclamar programas políticos. Su bajo costo y fácil transportación contribuyó a su éxito y permanencia. Y poco a poco se fueron valorizando no sólo como documentos testimoniales, sino como objetos de arte, destacando autores

³ Este manifiesto nombrado *Plan Espiritual de Aztlán*, fue aprobado en la primera *National Chicano Youth Liberation Conference* (Conferencia Nacional Chicana de Liberación juvenil), en marzo de 1969 en Denver, Colorado. El 6 de julio de 1969 se publicó en *El Grito del Norte*, periódico comunitario del Movimiento Chicano de Albuquerque, Nuevo México. Disponible en los archivos digitales ICAA: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/803398#c=&m=&s=&cv=&xywh=-890%2C-84%2C4170%2C3081>

como Rupert García, Malaquías Montoya, Ralph Maradiaga, René Yáñez, Carlos Cortés y Amado Peña, entre otros.

Posteriormente el arte chicano se diversificó en varias posturas, algunas más asociadas con la experimentación de lenguajes, como las del Colectivo ASCO, del este de Los Ángeles (1971-1985) que, a diferencia del movimiento muralista y cartelístico chicano antes referido, promovía el arte conceptual, el performance, la multimedia, implicando también a la comunidad y alterando los espacios socioculturales con humor y agudeza, como cuando concibieron un mural caminante que integraba alusiones a varias tradiciones en un guiño a la necesidad de renovar las prácticas del muralismo chicano. Sus integrantes deseaban explorar los recursos de los medios de comunicación desde una perspectiva lúdica, crítica, con lo que lograban generar productos sumamente propositivos en sus performances, películas, y acciones de protesta contra la institución arte.

Al instalacionismo puesto en práctica por el Grupo “Las Chicanas” desde 1976, la legitimación del Parque Chicano al sureste de San Diego, en California, se sumaron otras alternativas que se pronunciaban en contra de la guerra nuclear, el deterioro ecológico, que denunciaban los problemas laborales y defendían los servicios sociales bilingües en educación y salud y la asistencia legal a trabajadores indocumentados, en obras que aun haciendo uso de la parodia, del pastiche, sostenían la defensa y legitimación de una expresión artística que pertenecía a más de un lugar y cruzaba más de una frontera.

En 1990 comenzó el Proyecto CARIDAD (Chicano Art Resources Information Development and Dissemination), como parte del programa Archivos Étnicos y Multiculturales de California de la Universidad de California en Santa Bárbara. Este Proyecto se ocupó de coleccionar, organizar, duplicar y catalogar un gran número de imágenes de pinturas, carteles y murales de artistas de cuatro centros culturales de arte en California que articulaban el pasado con el presente de la producción artística de los chicanos.¹

Y justamente con esa intención de reconocer un proceso de continuidad con muchas de las intenciones que enarboló el movimiento chicano en su etapa fundacional, vale la pena destacar que a inicios del presente siglo XXI fueron sistemáticas las exposiciones de homenaje a los artistas chicanos, tales como: “El triunfo de nuestras comunidades: artistas México-norteamericanos en Arizona”, organizada por el Centro de Investigación Hispana de la Universidad Estatal de Arizona. Junto con la exhibición, fue presentado el libro *Triumph of Our Communities*, de Gary Séller,

¹ Estos centros son: Self-Help Graphics, Inc. (colectiva de carteles serigráficos fundada en Los Ángeles en 1972), la Galería La Raza de San Francisco, el Centro Cultural de la Raza de San Diego y la Royal Chicano Air Force (RCAF).

director del centro, que completaba una trilogía de textos comprometidos con la divulgación de la evolución y naturaleza del arte chicano en Arizona. A esta muestra le acompañaron en 2004 otras tres: “Visiones Chicanas”, “Pintores americanos al borde” y “Chicano ahora: expresiones americanas” que patrocinadas por Hewlett-Packard Company se mostraron en el Museo del Estado de Indiana en Indianápolis y durante cinco años circularon por 15 ciudades de Estados Unidos con gran éxito.

Estas acciones promocionadas por instituciones culturales y por centros de enseñanza universitaria generan un entorno paradójico. Por un lado, se trata de un contexto que, por su hostilidad, le dio origen a la discriminación de esta cultura, y sigue recrudeciendo sus acciones, más aún en Arizona, donde desde junio de 2010, el inmigrante que no tiene su documentación en regla es considerado un criminal; y donde por su aspecto, o parecer inmigrante, una persona puede ser considerada sospechosa de crimen. Y justamente en el momento en que este texto se escribe tal vez estemos viviendo una de las etapas más infames de la historia en contra de los migrantes, desatada por el gobierno norteamericano, y donde en especial los mexicanos, y sus descendientes ya nacidos en los Estados Unidos, están viviendo un drama humano terrible. Como serpiente que se muerde la cola, la historia vuelve a repetirse, una y otra vez el chicano apela a la resistencia comunitaria, se erige con rebeldía ante la injusticia y la discriminación, en muchos casos el retorno a tierras mexicanas vuelve a colocar los dilemas de la memoria, el origen, a dónde regresar, en un complejo dilema, tanto para las familias como para el gobierno mexicano. Y los artistas siguen de cerca, viven en carne propia, se sienten comprometidos a abordar estas circunstancias.

De ahí que cuando la artista visual chicana Yolanda López por los años 70 del pasado siglo transmutó la imagen de la mujer chicana en corredora, abuela y madre, en una simbiosis con la iconografía guadalupana, estaba pulsando afectos que impactaban con mayor significado desde el escenario de exclusión en que se concibió la obra. Se trataba de la mujer chicana que debía enfrentar la discriminación de su propia cultura y de la cultura ajena, pero que finalmente asumía un rol activo por salir adelante en la tierra de las oportunidades, de los obstáculos, de los prejuicios, que aún hoy se erigen con fuerza de forma voluntariosa e implacable.

Las potencialidades generativas de la frontera

El escenario de las fronteras ha sido identificado como el límite entre una y otra cultura, y en el caso de la frontera entre México y Estados Unidos, opera como la separación simbólica de “la tierra de las oportunidades”, pero también como el lugar del no lugar, del paso, del estado de emergencia, donde la inseguridad, la violencia y

el narcotráfico se dan cita. Así la define el autodenominado *artista fronterizo* y *Sísifo ranchero*, Guillermo Gómez-Peña:

Para los Estados Unidos la frontera era el alarmante comienzo del Tercer Mundo dantesco y por eso 'la zona más sensitiva de la seguridad nacional'. Para México la frontera era un muro conceptual que marcaba los límites exteriores de la mexicanidad contra la poderosa otredad gringa. (Gómez-Peña, s/f)

Justo allí se ha desarrollado una producción artística intensa desde los años 80 que parte de una concepción de comunidad movible, al decir de Paola Suárez, donde "la comunidad artística (...) tiene una relación y comunicación constante en la práctica artística, pero también en la convivencia cotidiana (...)" (Suárez, 2012, p. 42).

El tijuaneño Marcos Ramírez "Erre", en 1994, como parte de la exposición inSITE presentó en la zona exterior del Centro Cultural Tijuana, la instalación "Century XXI": una vivienda efímera levantada con materiales de desecho, como muchas de la zona fronteriza, con lo que denota tensiones no resueltas, ante el magno edificio contemporáneo cual teatral telón de fondo. En 1997 ubicó un monumental caballo de Troya en San Ysidro, el paso más transitado de la frontera, en un gesto entre lo épico y lo paródico.

El Congreso Internacional Frontera Sur celebrado en México en 2003 reconocía las dualidades del proceso migratorio:

Migrar es el último recurso ante la crisis; es la última frontera de la esperanza de una vida mejor (...) las fronteras convierten las esperanzas en pesadillas. Pero México es para Centroamérica la parte más estrecha del embudo. (Jarquín, 2003, p. 207)

En 2005 el fotógrafo mexicano José Hernández Claire recibió el encargo, por parte del Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán, de realizar un foto-ensayo sobre los migrantes centroamericanos y mexicanos que cruzan la frontera sur con Guatemala, rumbo a Estados Unidos. El viaje inicia en Ciudad Hidalgo, Chiapas, donde cruzan el río Suchiate desde Guatemala para entrar a México, un lugar tristemente célebre por ser escenario de violencia, robos y violaciones. El trayecto y el fotógrafo continúan en el tren *La Bestia*, donde los indocumentados pujan por subir o saltar a los vagones; y también nos lleva a los

albergues de Tapachula o Tijuana, los vivos escenarios de la exclusión y de lo precario. El artista desea penetrar en el lado más humano del migrante, hacernos partícipes de sus anhelos, de sus miedos, de su cotidianidad, en una mezcla de lirismo y registro vivencial.

Viene entonces a colación la reflexión de Judith Butler cuando reconoce que los que poseen auto-representación tienen mayor probabilidad de ser humanizados; y que los que carecen de ella corren un riesgo mayor de ser tratados menos que humanos, como seres invisibles. Y entonces dice:

(...) la identificación depende siempre de una diferencia que se trata de superar, y (...) su meta sólo se logra reintroduciendo la diferencia que se afirma haber allanado. Aquel con el que me identifico no soy yo, y ese 'no ser yo' es la condición de la identificación. (Butler, 2006, p. 182)

El poder simbólico de los escenarios de exclusión

En este apartado, asumiremos del concepto de escenario que propone Diana Taylor como espacios productores de agencia, en tanto entidades orgánicas vivas, capaces de direccionar sentidos que pueden ser absorbidos o complejizados desde sus respectivas coyunturas. (Taylor, 2015, p. 40)

El escenario de la exclusión irrumpe en su significación simbólica, y se impone con radicalismo en la película de Sergio Arau "Un día sin mexicanos" (2004), polémica en su afán de sátira provocadora. La sinopsis inicia con la pregunta: *¿Cómo hacer visible lo invisible?* A lo que responde: *Quitándolo*.

California amanece sin sus 14 millones de habitantes de procedencia hispana. Esos otros marginados, desplazados, consiguen ser tenidos en cuenta mediante la estrategia de la invisibilización. Desaparecen a la vez que reivindican sus roles, otrora tenidos como de bajo nivel, (cocineros, jardineros, policías, niñeras, doctores, granjeros, trabajadores de la construcción, artistas, atletas), ahora resignificados como parte imprescindible del campo social. El hecho de que afloren sentimientos de aprecio y preocupación refuerza el mensaje humanista del filme.

El grupo de rock mexicano Molotov, con su canción "Frijolero" (palabra comúnmente utilizada entre algunos estadounidenses para referirse despectivamente a los mexicanos) contribuye a detonar el sentido del filme, mientras alterna párrafos en inglés y en español:

Podrás imaginarte desde afuera, ser un mexicano cruzando la frontera, pensando en tu familia mientras que pasas, dejando todo lo que conoces atrás. Si tuvieras tú que esquivar las balas de unos cuantos gringos rancheros les seguirás diciendo “good for nothing, wetback?”

Esta última frase que en español se traduce en calificativos frecuentes que se dan a los migrantes mexicanos tales como: “bueno para nada, mojado”, confronta al público: ¿acaso estos calificativos despectivos, discriminatorios, que fustigan la dignidad humana, se corresponden en lo más mínimo con lo que el migrante padece en estas violentas y peligrosas circunstancias? ¿Por qué entonces este ser humano que se arriesga, que lucha, que no deja de pensar en los suyos, es considerado un “bueno para nada”?

En 2015, el creador audiovisual mexicano Erick Meyenberg trabajó con un grupo de jóvenes latinos, afroamericanos y asiáticos en Denver, que forman parte de un proyecto que existe en las escuelas de E.U., donde veteranos de guerra se integran a los procesos formativos de jóvenes de secundaria, como una especie de “reforzamiento intelectual, de apoyo al estudio”, y, además, los entrenan en una formación militar. Después de trabajar cerca de dos meses con los jóvenes, quedó impresionado por la receptividad maquinal que mostraban ante sus sugerencias, evidenciando la impronta de la disciplina militar estadounidense. En este caso, se trataba de un complejo social que provoca cierto trauma psicológico de grupo, al ser jóvenes que viven en zonas marginales, pertenecientes a grupos raciales que no tienen los mismos derechos y son discriminados por el resto de la sociedad norteamericana.

Filmó en el viejo aeropuerto en ruinas, los dos barrios de los chicos y el aeropuerto nuevo; la premisa con los jóvenes fue hacer un material que los llevara del pasado al futuro, en una especie de metáfora de que podían salir a otra realidad, de ahí el título: *I am the future*, inscrito con tipografía militar en banderas de 5 x 8 metros, que acompañaban las coreografías militares que los jóvenes presentaron en el aeropuerto, donde se combinaban lo normado con algo de hip hop y de cumbia, el sonido de los tacones y el zapateo en las escaleras eléctricas, en el mármol del aeropuerto, dotando a la acción de una cifra cultural.¹ El performance estuvo

⁵ El título parte del contenido de un folleto que les entregan a los cadetes que participan en el programa del ejército, que incluye todas las normas, los principios de qué significa ser un cadete de ese programa, y justo dentro de las primeras premisas viene: *I am the future of the United State of America*. También esta noción de qué quieren ser en el futuro, se inserta en las insignias que van ganando como cadetes, que representan los distintos valores por disciplina; en este caso el artista les pidió a los jóvenes que cada uno escogiera el que se quisieran llevar

acompañado de 4 pantallas en el aeropuerto, 4 canales de audio que emitían sonidos distintos que se mezclaban en un centro de inmersión que limitaba, acogía y comprometía al espectador, con lo que volvemos a retomar la noción de “escenarios” de Taylor, en cuanto a esta potencia de significados que aporta el lugar de enunciación. Y más aún en este caso, al tratarse de un aeropuerto, donde todas las personas parecerían viajar libremente, se desplazan, transitan, confluyen, y es entonces que ese lugar se subvierte, se quiebra, se abre a la brecha de memorias ocluidas, sacrificadas, también empoderadas por esa otredad que se erige, como parte de aquella sociedad global y viajera.

La experiencia vital del artista migrante como detonante

La creadora mexicana Violeta Luna ha vivido en California buena parte de su vida, allí ha desarrollado una carrera artística identificada con el performance y con la necesidad de visibilizar las violencias sobre cuerpos y memorias. El lugar donde Luna vive y desde el cual se enuncia, ha sido configurado y reconfigurado una y otra vez por invasiones militares y económicas, sin dudas está marcado por el legado de una población de origen mexicano que, no obstante estar signada por la discriminación racista y clasista impuesta por la cultura norteamericana, pervive y ha impregnado a ese territorio con su cultura, haciéndola identificable justo por su población migrante.

Cuando uno de mis estudiantes de maestría a quien dirigía su tesis me relató su hallazgo de una anécdota de la artista cuando viajaba en el Metro y una señora, al percatarse que estaba hablando por celular en español, le espetó de forma ofensiva en inglés: “*Speak english! If you can’t, go home! You are in the USA. Don’t speak spanish!*”, con lo cual experimentó el estigma del cuerpo racializado del migrante, no pude dejar de pensar en Franz Fanon. En *Piel negra, máscaras blancas* (1952), el pensador martiniqués relata que se dio cuenta que era negro hasta que estuvo en Francia, iba por la calle y las niñas blancas decían: mira, mamá, un negro, qué feo, me da miedo. Y es entonces que decidió asumir todo ese legado histórico del racismo como una especie de depósito de memoria colectiva que resignificó su potencialidad.

Y algo similar ocurrió con Violeta Luna, cuando se propuso visibilizar la violencia social cotidiana de estirpe colonial que viven los migrantes mexicanos y latinos en California en las transacciones identitarias que implica esta condición en los ámbitos del idioma, la religión, los contextos laborales y las normas jurídicas del migrante, sin dejar de lado lo que dejó atrás.

al futuro, lo cual psicológicamente resultó una experiencia muy emotiva.

Su vinculación con centros de atención a migrantes le aportó una dimensión del fenómeno que sin dudas se concretó en su colaboración con el colectivo Secos y Mojados y su trabajo audiovisual y performativo *Border Trip(tych)* (*Tríptico de la frontera*), generado a partir de la posibilidad de estar como artista en residencia en CounterPULSE. En esta especie de desenterramiento de recuerdos, evocaciones, nuevamente afloran las clasificaciones, la taxonomía de los cuerpos —y en especial la explotación del cuerpo femenino— junto a la racialización y la exclusión. Para ello, la artista apela a diversas historias de vida de migrantes indocumentados que se articulan mediante grabaciones, gestos, proyecciones de pasaportes, pertenencias, así como por la presencia de objetos que devienen en dispositivos con agencia memorial. Refiere la artista: “Dos aspectos importantes para mí son: El cuerpo del inmigrante (*sic*) visto como ‘cuerpo ilegal’ y reducido nuevamente como ‘cuerpo trabajador’”. (Luna, 2008)

De 2008 data su presentación *Cuerpo partido*, junto a la costurera María Reyna Sánchez, donde la artista aparece como una especie de cuerpo memoria con los ojos vendados por la bandera norteamericana y una maleta de viajes, con marcas de palabras como “migrante”, “terrorista”, “indocumentada”, “criminal”, “prostituta”. La presencia de la máquina de coser, ligada a uno de los trabajos más socorridos de las mujeres migrantes, nos permite reconocer el vínculo con la obra de la artista chicana Yolanda López, a quien mencionamos al cierre del apartado sobre arte chicano en este texto, cuando empleó este recurso en su serie relacionada con la Virgen de Guadalupe, en especial, en la *Margaret Steward de Guadalupe (Madre de la artista)*, de 1978, donde la imagen sacra es sustituida por la madre de la artista, ahora sentada ante una máquina de coser donde justo es el manto guadalupano la pieza que va cobrando vida en esta nueva dimensión identitaria donde se entrecruzan varias capas de memoria.

Conclusiones

Los y las artistas aquí referido/as asumen la representación de valores éticos en una concepción de artefacto simbólico, desde la articulación y construcción de un corpus teórico-reflexivo sobre la problemática de la migración que se concreta en una obra resultante de este proceso, y en consecuencia, evocadora ella misma de significados y de imaginarios colectivos.

Artefactos múltiples, híbridos, de una pertinencia ético-social que se verifica en la postura ante el hecho plástico y su trascendencia comunicativa, la propuesta artística se transmuta en piezas que alcanzan dimensiones significantes en correspondencia

con las experiencias vitales en las que se inspiran, cuales dispositivos de producción imaginaria, política, estética de sistemas de resistencia social.

En muchos de los ejemplos aquí abordados, migración y exclusión configuran modos de vida o referentes contextuales cercanos para crear y asumir la relación ética del artista con su experiencia vital, con el mundo que le rodea. Desde estos márgenes, los creadores se comprometen con la producción de sentido, en algunos casos para subvertir y denunciar un orden de cosas, en otros para encauzar afectos y memorias, y hasta para reflexionar sobre la historia misma de tantos desplazamientos que han caracterizado a la región.

Las históricas y sistemáticas migraciones desde México a Estados Unidos forman parte del imaginario colectivo de ambos países, de una historia común, esa que también desde la investigación y la práctica docente, se impone compartir. De este modo, esos márgenes se insertarán legítimamente en un sistema de conocimientos, en una visión del mundo y de la cultura compleja de nuestros países, históricamente sujetos a la marginalidad de los grandes relatos historiográficos del arte.

La potencialidad de estos márgenes se erige entonces en alternativa de reconfiguración, en la posibilidad de generar otros relatos a partir de un pensamiento situado y de reconocer el lugar de la cultura que habitamos. El ejemplo del arte chicano seleccionado para este análisis ha puesto de relieve la necesidad de abordar el contexto tanto histórico como vivencial desde el cual se piensa, se produce y reconocer cómo las propuestas artísticas ahí concebidas transitan entre las referencias a lugares físicos y simbólicos, esos que la investigación y el ejercicio académico deben siempre considerar para impulsar un pensamiento crítico complejo acorde a los tiempos que corren.

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2006). *Vida precaria, El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Díaz Menchaca, K. (julio 2003). *Identidad en el arte chicano*, <http://www.ucip.ch/nv/mx>. Rodríguez, O. M. (2005). Arte y migración en América Latina y el Caribe: más allá de un lugar. En M. Sartor (Ed.), *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos* 1 (251-274). Forum.

García Canclini, N. (marzo 1994). Rehacer los pasaportes. *Revista de Crítica*

Cultural, (8), 28-35.

Gorodezky, S. (2013). *Arte Chicano como cultura de Protesta*. UNAM, Centro de Investigaciones sobre Estados Unidos de América.

Gómez-Peña, G. Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo, *MEXartes-berlin.de/ Frontera(s)*. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de <http://www.mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena.html>

Ibarra-Frausto, T. (1983). Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericana. En I. Rodríguez Prampolini (Ed.), *Exposición "A través de la frontera"*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Jarquín Edgar, S. (junio 2003). *Frontera sur de México: donde todo pasa, pero todos hacen como que no pasa nada*. CIMAC. <https://cimacnoticias.com.mx/2003/06/24/frontera-sur-de-mexico-donde-todo-pasa-pero-todos-hacen-como-que-no-pasa-nada/>

Luna, V. (10 de agosto de 2008). *A Body Parted/ Un cuerpo partido by Resident Artist Violeta Luna*. Recuperado el 3 de junio de 2025 de <https://counterpulse.org/a-body-partedun-cuerpo-partido-by-resident-artist-violeta-luna/>

Mignolo, W. (1996). Herencias coloniales y teorías postcoloniales. En B. González Stephan (Ed.), *Cultura y Tercer Mundo*. (Tomo I). Nueva Sociedad.

Noceda, J. (2003). Navegando el Caribe contemporáneo. *Coordenadas de arte contemporáneo*. Artecubano Ediciones.

Richard, N. (2001). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Rodríguez, O. M. (mayo 2005). Tras el hilo de Ariadna: reflexiones en torno al arte chicano. *Nuestra Comunidad*, (159), 12-13.

Suárez Ávila, P. (2007). Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana. *Anuario de Historia*, (1), 29-43. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/anhist/article/view/31575>

Taylor, D. (2015). *El Archivo y el Repertorio, La memoria cultural y performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.