

FACULTAD DE
DISEÑO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

**IDENTIDADES TRANSNACIONALES A TRAVÉS DEL *STREET ART*:
“WHEREVER YOU ARE, YOU MUST KNOW WHERE YOU COME
FROM”.**

EL CASO DEL COLECTIVO TLACOLULOKOS

Tesis para obtener el grado de

Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Rosaura Barrios Miranda

Director de tesis

Dr. Joel Ruiz Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, junio 2020. México

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de Conacyt.

Agradezco a Conacyt por financiar el proyecto realizado en la modalidad de tesis durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Contenido

Resumen	4
Introducción	5
Planteamiento del Problema	9
Justificación	14
Pregunta de Investigación	18
Objetivo General	19
Marco Teórico	19
Metodología	26
Capítulo I. Identidades imaginadas: la cultura en la era de la globalización	33
Identidades imaginadas.....	50
Oaxaca en el contexto transnacional.....	55
Capítulo 2. La diáspora de la cultura a través de las fronteras	63
La conformación de dos mundos visuales: lo mexicano y lo chicano.....	67
El arte como testimonio de las identidades transnacionales.....	94
De Oaxaca para el mundo: <i>street art</i> como política de la memoria	95
Capítulo 3. Testimonios visuales: <i>street art</i> del Colectivo Tlacolulokos de Oaxaca	107
Análisis de la obra: imagen y visión.....	112
Conclusiones y reflexiones finales: creando puentes	139
Bibliografía.....	143

Resumen

La presente investigación pone énfasis en la producción cultural y artística que habla de una visualidad migrante entre México y Estados Unidos a partir del análisis desde la mirada decolonial, del *street art* del colectivo Tlacolulokos de Oaxaca. La metodología empleada es de carácter cualitativa con perspectiva fenomenológica fundamentada, que retoma las experiencias e interpretaciones de los propios protagonistas del fenómeno a estudiar. Este examen permite establecer que estas producciones culturales como el arte callejero, que surgen desde la invención de lo cotidiano, de la experiencia de la migración, la hibridación de la cultura y la globalización, dan testimonio de la experiencia cotidiana de la migración, de la memoria inacabada de esta transición y del sistema de intercambios del transnacionalismo desde los vínculos que construyen los que migran con los que se quedan en el lugar de origen. Además de que es un medio para cuestionarnos las formas de ver el mundo.

Palabras clave: transnacionalismo, *Street art*, imagen, identidades.

Introducción

Pensar la cultura y sus producciones requiere reconocer fenómenos que se gestan a nivel mundial, y posicionarnos desde un contexto y una historia que nos permitan pensar procesos que no son lineales y que suceden a destiempo, pero que han transformado a las sociedades contemporáneas con implicaciones profundas en su producción identitaria. Para la presente investigación partí de mi historia familiar y de vida. Nací en la ciudad de Tampico, Tamaulipas, un puerto industrial conectado e influenciado económica y culturalmente por la frontera norte, ubicado geográficamente en la línea mítica que dividió Mesoamérica y Aridoamérica: el “sur y el norte”.

Crecí con las historias de mi abuelo materno acerca de su experiencia en la travesía migrante y de su entrada y vivencia en los Estados Unidos como indocumentado; sobre su malestar por el trato que se le daba y sobre cómo, a través de la música y de imágenes, hacía más corta la distancia y revivía las memorias que tenía de su lugar de origen. Todo ello en tiempos donde las telecomunicaciones eran precarias. Crecí escuchando corridos norteros que seguían relatando esta experiencia y viendo pasar trenes repletos de grafitis con la extrañeza de quien espera descifrar un código y leer al otro.

Durante mi etapa como estudiante de antropología y en viajes alrededor del país tuve la oportunidad de observar la travesía migrante y de platicar con personas que habían vivido esta experiencia, lo cual me hacía pensar en la idealización que tenemos de la identidad como una característica fijada a un espacio geográfico.

La forma en que dotamos de significado a las cosas lleva rasgos de nuestra biografía como sujetos históricos y, al hacerlo, esta última persiste en la memoria y es un referente indispensable para comprender el tiempo y espacio que habitamos, así como las realidades que coexisten en nuestra percepción, experiencia y creación.

Sin duda, la migración tiene muchas caras; desde la decisión de irse, la travesía, el establecimiento, la estancia, así como la búsqueda de permanencia y de comunicación con el lugar de origen y, por último, el retorno. Estos hechos marcaron profundamente mi interés por dicho fenómeno, razón por la que hoy escribo sobre ellos, enfocada en el arte como testimonio de dichas experiencias y en la memoria inacabada de esta transición.

En esta investigación pongo énfasis en la producción cultural y artística que habla de una visualidad migrante entre México y Estados Unidos, que surge desde la invención de lo cotidiano, de la experiencia de la migración, de la hibridación de la cultura y la globalización; donde la imaginación sirve como germen para el cultivo de la memoria, pues en la imagen del arte callejero se recrea la experiencia cotidiana del imaginario migrante. Imágenes, pre-historias y patrias fungen como medio para cuestionarnos las formas de ver el mundo.

Capítulo I. Identidades imaginadas: la cultura en la era de la globalización. En este apartado abordo el tema de la identidad y la cultura dentro de los procesos de hibridación en el mundo contemporáneo, situando los desplazamientos y movimientos de las personas como eje transversal para la comprensión de identidades transnacionales que se imaginan y se reelaboran en la des-territorialidad, donde el arte y la imagen juegan un papel crucial como detonante de memorias y de la particular mirada que cada época histórica construye con respecto al

comportamiento de la percepción visual. Estos, entendidos como patrones de dominación de lo visual nos invita en el texto a reflexionar el choque de lo indígena con la colonización y la instauración de paradigmas que han suprimido el conocimiento de aquellos grupos que fueron y han sido subordinados y sometidos a otras formas de ver, hacer e imaginar; lo cual ha transformado la manera en cómo nos representamos a nosotros mismos y al mundo en el que vivimos actualmente.

El Capítulo 2. La diáspora de la cultura a través de las fronteras aborda la influencia de lo mexicano en la obra y producción de expresiones visuales artísticas de la cultura chicana, así como parte de la experiencia migratoria entre México, Estados Unidos y esta comunidad. La relación dialéctica entre el arte mexicano y chicano ayuda a entender qué quienes producen las obras expresan en ellas elementos de su identidad y de la experiencia migratoria vivida en sus distintas formas. Identidades y expresiones artísticas que no sólo son formas culturales que cruzan la frontera, sino, que permiten la continuidad de la cultura y su reelaboración en los países de destino, espacios fronterizos y comunidades de origen. La influencia entre México y la comunidad chicana viviendo en los Estados Unidos por medio del arte y las identidades que surgieron de estos procesos migratorios, considero, permite situar y comprender la obra del colectivo Tlacolulokos en este cruce con todo y sus características propias, por la función del arte en comunidades con recurrencia migratoria, la reelaboración de identidades y los intercambios transnacionales que existen al ser Oaxaca un referente actual de los flujos migratorios entre estos dos países.

El *Capítulo 3. Testimonios visuales: street art del Colectivo Tlacolulokos de Oaxaca* En este apartado se analiza la obra del colectivo Tlacolulokos que, como pudimos ver en los apartados anteriores, se relaciona con procesos socio-históricos y culturales que se replican en distintas latitudes, teniendo en común la reivindicación cultural y la construcción de una memoria para la vida. Como política de la memoria, ya que su conformación y temática alude a un pasado común que se transforma y expresa por medio de la obra del colectivo como testimonio y memorialización cuya finalidad es reconstruir y cuestionar la realidad actual de quienes comparten estas experiencias, tales como la migración, el pasado indígena y los movimientos sociales que entretejen el contexto de Oaxaca, lo cual puede evidenciar cambios y reelaboraciones en los sentidos que los diferentes actores sociales le otorgan al pasado, desde la experiencia presente. Para mostrar que la producción de sentido es un proceso sujeto a una transformación inagotable que modifica los espacios por medio del arte callejero.

Planteamiento del Problema

En su andar, el ser humano ha tenido la capacidad de adaptarse a ecosistemas diversos y desarrollar habilidades singulares, las cuales le han llevado a concebir, imaginar y representar la realidad con materiales y recursos que le proporcionaban sus hallazgos en la vida diaria. Un ejemplo son las pinturas rupestres, los grabados en piedra o hueso, la cerámica, o, más cercanos a nuestros tiempos, los códices prehispánicos, los frescos barrocos, las pinturas murales, entre otros, que podemos encontrar en nuestro país.

En este ir y venir, y prácticamente desde que empezó su vida colectiva, la humanidad ha estado rodeada de mensajes simbólicos visuales. De aquí mi interés por las imágenes como portadoras de ideas, mensajes, símbolos y significados; así como el hecho de concebir la producción visual más allá de un testimonio histórico y social, a fin de aproximarnos a una producción de conocimiento desde otras disciplinas, donde lo visual no se remita solamente a lo ilustrativo, o sea considerado solo una parte de la recolección de datos de campo, donde tenga que cumplir el rol de soporte, fuente de veracidad y legitimación de una realidad. En lugar de todo ello, que permita concebir la imagen como forma de conocimiento y sentido: pensarla como forma de lo social y lo social como forma de la imagen.

Por ello, la presente investigación parte de la problematización del *street art* como imagen, como mirada y expresión, como construcción simbólica, que, siendo una producción cultural y artística, da muestra de las experiencias compuestas por la migración transnacional, y en particular la que ocurre entre México y Estados Unidos. Sin dejar de lado la trama global y local en la que se encuentran inmersos sus elementos al ser una expresión gráfica pictórica

del espacio urbano. El *street art*, o arte callejero, es una práctica artística que se manifiesta en los espacios urbanos abiertos (muros de la calle, transporte público, sobre anuncios publicitarios, paredes y otras superficies urbanas en lugares cotidianos) de manera libre, a veces incluso ilegal. Sus orígenes atraviesan la historia de la sociedad urbana occidental y su carácter como expresión artística, política y social acontece en momentos históricos tales como los disturbios del *Zoot Suit* en los Ángeles, en 1943, el movimiento estudiantil mayo de 1968 en Francia, así como las calles y trenes de Nueva York en la década de 1970. El arte callejero surge simultáneamente en diferentes partes del mundo e históricamente ha sido realizada por jóvenes que emplean un variado número de técnicas y recursos para su difusión.

Recurrir a la Antropología, la Historia, los estudios culturales, los estudios visuales y de la comunicación para acercarme a la comprensión de este fenómeno ha sido indispensable, ya que las imágenes como producciones de significado para y por la sociedad no ha resultado ajena para estas disciplinas. Dichos estudios amplían, en varios sentidos, los modos de acercamiento a la imagen: en primer término, extienden sus dominios a “la vida social de los objetos visibles” (Brea, 2005, p. 8), es decir que asumen la expansión del universo de las imágenes, y las abordan considerándolas bajo un mismo rango, a pesar de su diferente procedencia, de sus ámbitos de circulación y de sus efectos pragmáticos; aunque inscribiéndolas a su época y a su contexto social, político y simbólico, propio de sus diversas formaciones culturales.

A su vez, estas disciplinas ponen en cuestión la presunta naturaleza esencialmente “pura” de lo visual, para plantear que lo visual se asienta en un espeso trenzado de operaciones mentales, imaginarias, sensoriales, mnemónicas, mediáticas, técnicas, institucionales; como en

intereses de raza, género, grupos sociales, etc. Estas opciones epistémicas, que densifican y espesan el carácter de la visualidad, posibilitan la introducción, en el espacio de estos estudios, de los aportes de saberes anteriores que coadyuvan a postular un enfoque inter y transdisciplinario capaz de trascender las barreras del conocimiento.

Este trabajo se centra en la descripción de un solo caso: cómo se reelaboran las identidades por la migración entre México y Estados Unidos y cómo se manifiestan a través del uso del *street art*, el cual materializa las características de la experiencia migratoria. Para ello, uso como eje tres conceptos: transnacionalismo, identidad y *street art*, cuyas relaciones explicaré más adelante.

Por medio de una metodología cualitativa y de una perspectiva fenomenológica, exploro en las experiencias e interpretaciones de los propios protagonistas de dicho fenómeno; a través de entrevistas semiestructuradas y de una revisión bibliográfica de las identidades derivadas del proceso migratorio y la conformación de una cultura fronteriza, indago los indicios de la reelaboración y la compleja forma en que se mantienen los intercambios culturales en el proceso migratorio. Simultáneamente, analizo tres obras del colectivo Tlacolulokos de Oaxaca con el enfoque que plantean los estudios visuales, desde la mirada decolonial latinoamericana.

El colectivo Tlacolulokos nació en 2009 en el municipio de Tlacolula, en los valles centrales de Oaxaca; está conformado por Darío Canul (36 años) y Cosijoesa Cernas (28 años). Sus murales abordan el tema de la globalización, la explotación de las tradiciones y la búsqueda de identidad.

Además de ser reconocidos por sus murales, estos artistas hacen también pintura, video-documental e incluso tienen un proyecto sonidero. En su trabajo exploran soportes y técnicas que van desde el arte callejero o grafiti y el muralismo, pasando por el video, el sonido, la gráfica y el objeto, hasta la pintura de caballete. El arte de los Tlacolulokos no busca complacer a nadie, mencionan, no clama por aceptación siquiera, tampoco busca adular a las bandas o incitar la rebelión. Su plástica es una manera de manifestarse, una crítica social que toma los colores ocres, sobre fondos fríos con azules, grises, negros y rojos; este es su sello visual ante un Estado que invita a una fiesta mágica, pero que por dentro sangra y se desgarran. Sus obras se caracterizan por mezclar la cultura tradicional con elementos actuales y de protesta social, dejando atrás la percepción pasiva y «atrasada» de estas comunidades.

Mujeres, hombres, niños y niñas zapotecas, tehuanas tatuadas, con *piercings* y gafas oscuras, tomándose *selfies* revela las raíces indígenas rebeldes y modernizadas. El colectivo trabaja con una visión autocrítica de la identidad y la tradición desde el interior de su comunidad zapoteca.

Oaxaca es el segundo estado más pobre de la República mexicana, después de Chiapas. Se divide en siete regiones: los Valles Centrales, el Istmo de Tehuantepec, el Papaloapan, la Costa, la Sierra Norte y Sur, la Cañada y la Mixteca. Es también el estado con mayor número de municipios, 570 en total, y con el mayor porcentaje de indígenas dentro de su población, según datos proporcionados por el Consejo Nacional de Población¹. Oaxaca es considerada como una entidad con una fuerte expulsión de su población; y la principal razón por la que deciden migrar los oaxaqueños es por la falta de recursos económicos.

¹ http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/Cuadernillos/20_Oaxaca/20_OAX.pdf

Los oaxaqueños comenzaron a cruzar la frontera hacia los Estados Unidos a finales de los sesenta; su experiencia migratoria internacional empezó casi al finalizar el Programa Bracero, y desde entonces constituye una dimensión muy importante para explicar tanto la dinámica demográfica como otros fenómenos sociales de Oaxaca; entre ellos se encuentra el objeto de esta investigación.

La obra del colectivo representa a la comunidad indígena con una postura fuerte, confiada, hasta desafiante, desde su condición marginal y en un marco de desintegración social, con toques de santería. Las imágenes son una crítica al cinismo y a la doble moral, por lo que pueden resultar incómodas para muchas personas. La mujer indígena y las voces zapotecas tienen un papel protagónico en su obra, así como la muerte y la cultura chicana, producto de la migración que va de sur al norte de América.

La Biblioteca Central de Los Ángeles albergó en sus paredes públicas la colección de murales del colectivo Tlacolulokos: *Gal rabenee ladxuu, ra galumbanuu xhten guccran nii ne guitenala'dxinu ca binni ma cusia'ndanu.*² Su obra también fue expuesta en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México durante el 2014, así como en otras ciudades del país, pero sobre todo en las calles de Tlacolula, su tierra natal y en otros municipios de Oaxaca, donde los muros todavía exponen su obra. No obstante, en esta investigación nos centraremos en los murales expuestos en California y en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca.

² Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y el recuerdo de los olvidados.

Justificación

El arte como herramienta de construcción histórica permite retransmitir elementos cotidianos, ya que no solo representa a la sociedad sino también interactúa con ella. Las imágenes dan cuenta de un proceso histórico y forman parte de los espacios donde se desenvuelve la vida diaria y se produce también pensamiento; conforma la identidad de las personas y del colectivo. El *street art*, en este sentido, nos habla de vivencias y tradiciones contenidas en edificios, bardas y calles, que definen su espacio con la materialización de su imaginario y con los matices de distinción.

Expresiones artísticas como el Arte Mural Chicano inspirado en el muralismo mexicano y que se caracteriza por reflejar la vida cotidiana del chicano, la historia indígena chicana, la religión católica y la reafirmación de una identidad, así como el grafiti y el *street art* derivadas de identidades reelaboradas por la migración se asocian a exponer ante la mirada pública la queja y la inconformidad, como formas de expresión identitaria y resistencia cultural vinculada a lo largo de la historia a movimientos sociales y culturales.

Esta investigación pone énfasis en el aspecto social y visual de dichas imágenes, ya que funcionan como construcciones sociales en las prácticas cotidianas del espacio público. Así mismo, considero que tienen un valor que va más allá de lo estético o artístico, pues podemos hallar en ellas actitudes y valores dados durante su producción; además de situarlas cultural, histórica y socialmente, puesto que por medio de ellas es posible recrear el contexto cultural y social tanto de los productores como de los receptores, es decir a quienes van dirigidas; y, finalmente, se puede identificar el impacto que tienen en sus destinatarios.

El *street art* comunica, expresa y aporta ya que constituye un relato, un diseño que adquiere sentido de acuerdo con nuestras percepciones y paradigmas que se puede convertir en un depositario de creencias. Además, en un sentido estético ha evolucionado ya que posee grados de creatividad en diversos materiales, técnicas y formatos provenientes de otras expresiones artísticas. Abarca un rango de estéticas, técnicas, ideologías, momentos históricos y sujetos (Amao, 2017, p. 150).

Comprender los mecanismos tanto sociales como subjetivos, estéticos, antropológicos y tecnológicos que intervienen en la formación de imágenes, las cuales son funciones que interactúan entre sí, nos permite comprender lo visual y desarrollar los conocimientos para saber cómo se piensa a dichas representaciones, cómo contienen y proponen ideas y emociones. De esta manera, el objeto que sería el *street art* reconstruye al contexto y a los personajes, y los personajes reconstruyen un sentido para el objeto. Tanto las cosas como los objetos son metáforas que nos permiten reconocernos como parte de alguna comunidad y de sus creencias compartidas (Juez, 2004).

La forma en que dotamos de significado a las cosas lleva rasgos de nuestra biografía como sujetos históricos y, al significarla, esta persiste en la memoria y es un referente indispensable para ejercer el consenso y comprender el tiempo y espacio que habitamos, así como las realidades que coexisten en nuestra percepción y experiencia.

El *street art*, al ser realizado en el ámbito de lo público, crea una relación con la colectividad y con el espacio; comunica y nos da referencias de las ideas y percepciones que se tiene de los hechos cotidianos y de los eventos extraordinarios que ocurren en la población, que a su vez están relacionados con lo cultural. Además, permite identificar cómo permean las

imágenes dentro del juego en el que las identidades se reelaboran y adquieren expresiones variadas, de acuerdo con los contextos, en este caso transnacionales; en un ir y venir de la cultura donde se adquieren nuevos significados para quienes crean las imágenes, las leen o se identifican con ellas.

Las imágenes, en este nuevo inicio de siglo, proliferan en tal magnitud que, además de acudir a nosotros con un clic, nos rodean en diversos soportes, en distintos conectores, y de manera constante. Parece ser el hecho de que, en la actualidad, más que esperar el acto voluntario que nos conduce a su encuentro, la imagen se impone al individuo a través de la publicidad y sus gigantografías que saturan las calles; de pantallas y computadoras en espacios públicos y privados, abiertos o cerrados; de múltiples dispositivos tecnológicos que nos conectan a la red y que apelan a nuestra mirada y la retienen incansablemente. Vivenciadas por los sujetos como continuidad metonímica de la realidad o, por el contrario, como metáfora representacional de ésta, las imágenes son una presencia insoslayable en la semiosis social: contribuyen a organizar nuestra vida, nos informan, nos instruyen, nos entretienen, nos persuaden.

La relevancia de realizar esta investigación es que le da un espacio a aquellas imágenes que muestran otras formas de percibir el mundo, que muestran otra temporalidad y que buscan romper el privilegio de las percepciones que dominan lo visual en la actualidad; donde proliferan las imágenes ligadas a un control sobre la realidad como presencia. Es por eso que la visión y la representación se vuelven tan importantes y que las tecnologías de lo visual, como la pantalla, juegan un papel relevante hoy en día.

Mientras que por medio del análisis de obras como la de los Tlacolulokos, que suceden tanto en espacios públicos como en privados, se buscaría romper con el privilegio de esas percepciones, con el dominio de la visión y de la noción de lo real como únicamente presencia, con la finalidad de rescatar otras formas de percibir el mundo, las cuales tienen otra temporalidad, en la que la noción de memoria y el mismo acto de recordar se vuelve muy importante para comprender y percibir el mundo. Entonces, no es que necesariamente no sean visuales, pueden tener una forma visual, pero esta no las limita a la presencia en la representación, sino que implica una relación profunda con el tiempo de lo vivido, con la memoria.

Hacer visibles y analizar las propuestas artísticas que, al contrario de la innovación y del culto a la propuesta del arte contemporáneo, están buscando la pluralidad de experiencias e historias y recuperar los otros mundos que están suprimidos o silenciados bajo el yugo de la modernidad/colonialidad, hace posible que emerjan otras formas de relacionarlas con el mundo, las cuales han estado bajo el predominio de la visión y de la representación de la estética moderna.

La discusión de estas propuestas es un llamado a reintroducir la historia en el pensamiento de la imagen y a plantear la discontinuidad geográfica que asedia al campo de la visualidad, así como a pensar la diversidad de historias y la heterogeneidad estructural que configura la visualidad a nivel del sistema-mundo moderno. El no reconocimiento de esta heterogeneidad histórico-estructural es, según Aníbal Quijano, justamente lo que fundamenta la perspectiva eurocéntrica del conocimiento, pues se niega la dependencia histórico-

estructural de las historias visuales periféricas que se produjo por efectos de la colonialidad del poder, las expresiones simbólicas de América Latina.

Pregunta de Investigación

¿Cómo se representan las identidades reelaboradas por la migración en el *street art* del colectivo Tlacolulokos?

Hipótesis

El *street art* funciona como un testimonio visual que genera conocimiento, ya que contiene historias, imaginarios y simbolismos que representan las afinidades y diferencias culturales de las identidades que se gestan a partir de procesos migratorios.

Objetivo General

Identificar procesos socioculturales y ámbitos de la cultura que han impactado en la representación de las identidades reelaboradas por la migración entre México y Estados Unidos, en conjunto con el análisis de tres murales del colectivo Tlacolulokos.

Objetivos particulares

Explicar la representación de la identidad en el *street art* derivada de los procesos migratorios y de hibridación cultural.

- Analizar los símbolos que manifiestan esta interacción en la obra del Colectivo Tlacolulokos.
- Explicar si la imagen como construcción estética y de conocimiento transmite, evoca y connota significados que movilizan formas de lo político para la identificación o diferenciación de las identidades reelaboradas por la migración.

Marco Teórico

¿Desde dónde estamos mirando?

Puesto que fuimos colonizados por naciones europeas, reconocer este momento histórico implica reflexionar acerca del destino que han tenido las culturas vencidas en nuestro país, los

mestizajes de todas clases, la colonización de lo imaginario y la reacción de la población. Estos procesos muestran cómo, lejos de ser mundos muertos o estáticos, no dejaron de construir y de reconstruir sus culturas, de crearse identidades nuevas, de inventarse memorias y hacerse un espacio en el seno de la sociedad que las discriminaba. Donde los ídolos indígenas sufrieron la invasión de las imágenes del cristianismo y de los europeos dando como resultado un mestizaje también en el aspecto de lo visual.

Desde esta particularidad, considero entender los procesos de identidad y visualidad derivados de un contexto social, cultural e histórico específicos, desde la perspectiva de los estudios culturales latinoamericanos. Dentro de los estudios latinoamericanos, la preocupación por el sujeto subalterno y sus expresiones culturales se centralizó en el análisis de la voz y del testimonio de los grupos dominados. Las imágenes y visualidades del subalterno han sido una problemática poco estudiada. Sin embargo, la complejidad del proceso de colonización no solo planteó una reorganización radical de las lenguas y los saberes, sino también una diversa rearticulación de las visualidades y las representaciones.

Como lo ha planteado el historiador francés Serge Gruzinski (2001), ante los obstáculos de traducción con los que se encontró la lengua española frente a la pluralidad de lenguas indígenas y el persistente analfabetismo en la historia de América Latina, la imagen constituyó uno de los mecanismos fundamentales de occidentalización. A través del uso de representaciones visuales se produjo un proceso de colonización del imaginario indígena, permitiendo a la vez la proliferación de una cultura visual rica en hibridaciones y mestizajes que permitió que América Latina se convirtiera en un verdadero laboratorio intercultural de imágenes:

Si la América colonial era un crisol de modernidad es porque fue, igualmente, un fastuoso laboratorio de imágenes. En él descubrimos cómo las «Indias occidentales» entran en la mira de Occidente antes de afrontar, por oleadas sucesivas e interrumpidas, las imágenes, los sistemas de imágenes y los imaginarios de los conquistadores: de la imagen medieval a la imagen renacentista, del manierismo al barroco, de la imagen didáctica a la imagen milagrosa, del clasicismo al muralismo y hasta las imágenes electrónicas de hoy (Gruzinski, 2001, p. 13).

Lo cual invita a pensar hasta qué punto, con todo y las contradicciones hay una continuidad respecto del mundo actual debido a la fascinación y omnipresencia de la imagen reproducida en todas partes, al mestizaje de las razas, las religiones, las culturas y al desarraigo de la memoria histórica.

Por ello recorro a las propuestas de los estudios culturales en América Latina, los cuales permiten comprender la cultura y la identidad como conceptos elásticos y en continua metamorfosis; sin pasar por alto los patrones de dominación; pues estos nos llevan a comprender, en primer lugar, el choque de lo indígena con la colonización y, después, la instauración de paradigmas que han suprimido el conocimiento de aquellos grupos que fueron y han sido subordinados y sometidos a otras formas de ver, de hacer e imaginar. Formas que finalmente han transformado la manera en que nos representamos a nosotros mismos y al mundo en el que vivimos actualmente.

Por lo tanto, es necesario repensar las identidades desde la hibridación. Néstor García Canclini (2009) plantea los procesos de hibridación como una característica antigua del desarrollo histórico, que existe desde que comenzaron los intercambios entre sociedades; se le usa para describir procesos interétnicos, de descolonización, globalizadores, viajes y cruces de fronteras, fusiones artísticas, literarias y comunicacionales.

Pensar en la colonización y en la hibridación implica, además, pensar en los desplazamientos de personas que dejan su lugar de origen, por voluntad o porque se ven obligados, para establecerse en uno nuevo y desconocido. La migración es uno de los fenómenos más antiguos en la historia de la humanidad. Frente a los escenarios de pobreza y falta de opciones de trabajo, un alto número de personas dejan sus lugares de origen y buscan mejores condiciones de vida en otros lugares; por ello, uno de los rasgos importantes de los procesos sociales contemporáneos es el de las diásporas y desplazamientos transnacionales.

El concepto de hibridación ha servido para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. El énfasis en los procesos de hibridación no solo cancela la pretensión de establecer identidades “puras”, “auténticas” o “estáticas”, sino que pone en evidencia o da indicios del riesgo de delimitar identidades locales auto-contenidas o que intentan afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o a la globalización.

Los migrantes sean legales o ilegales transmiten, crean y recrean cultura, construyen comunidad. Tomando en cuenta que la migración también tiene como resultado una adaptación o transformación cultural en los lugares de origen de los migrantes. De esta manera, las identidades que devienen de la migración no son estáticas, no es solo una, ni tampoco tienen una sola prioridad, sino que son múltiples y variadas.

Hoy en día existen diversas modalidades en que los migrantes viajan a sus lugares de origen, incluso hay diferentes formas de retorno las cuales están relacionadas entre sí.

Sin embargo, como menciona Shinji Hirai (2013), en los estudios sobre migración ha sido dominante la idea del retorno hacia los lugares de origen con miras de volver a restablecerse ahí o bien para finalizar el ciclo migratorio. Sin embargo, es precisamente esta consideración *a priori* sobre el retorno la que no ha permitido analizar otras formas de movilidad en los migrantes. En el contexto de que estos han construido redes sociales extendidas más allá de las fronteras nacionales y campos sociales que eslabonan a los países receptores con los de origen, menciona el autor.

En este sentido, el transnacionalismo, como concepto, nos permite entender las formas en que mantienen interacción grupos y comunidades separadas por fronteras nacionales, así como la circulación de bienes materiales y simbólicos: el traslado de culturas, el cambio cultural en los lugares de partida o expulsión de los migrantes.

El transnacionalismo desde abajo habla de individuos y grupos que, migrando de forma temporal o circular o incluso de forma permanente construyen redes que posibilitan el mantenimiento en el tiempo de intercambios diversos” (Portes, 2011, en Olvera y Vázquez, 2010).

Dentro de estas formas en que las comunidades interactúan y mantienen intercambio, el arte y las fusiones artísticas encuentran su lugar, pues, al ser un medio en el que las personas representan o ven representadas formas de identidad de la comunidad de donde vienen, están ligados a la experiencia histórica del desplazamiento, reivindicando y exaltando sus experiencias, la identidad local y nacional, y las raíces prehispánicas en conjunto. “Tales prácticas muestran los vínculos materiales y simbólicos entre los que se van y los que se quedan y el mundo nuevo que habitan, así como el mundo de siempre de aquellos que nunca viajan, pero que está influido por quienes si lo hacen” (Olvera, 2014, p. 233).

Poner énfasis en las producciones artísticas de la migración conlleva considerar aspectos de las tensiones económicas, políticas y culturales de tradiciones enfrentadas históricamente por la colonización, por la modernidad y por la globalización, que sin embargo, persisten, se reproducen y renuevan sus horizontes de sentido, asumidos con apego o conflicto ante la historia inmediata como entidad epistémica, filosófica y simbólica y, de la cultura como modo de producción. Para identificar, estudiar, comprender cómo es que las cosas, las palabras y la vida son lo que son y como han llegado a ser.

La propuesta de los estudios visuales desde la mirada decolonial latinoamericana propone partir del mundo empírico propio y reflexionar acerca de cómo se condiciona nuestra visión de mundo desde la colonización. Aboga por unir arte y ciencias sociales y comprender las visualidades de la vida cotidiana como una práctica teórica, estética y ética que no reconoce fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política; toma en cuenta las otras miradas en el análisis visual, desde cómo leemos las imágenes y cómo se crean, al ser depósitos de memorias, contenedores de conocimientos pasados y de sujetos transformadores de la realidad con una práctica actual, cotidiana y comunitaria.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) en *La sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* propone la imagen como narrativa, ya que esta contiene una conexión entre visualidad y texto escrito: lo visual alude a una forma de memoria que condena otros sentidos y lo textual a la sobre interpretación de los datos que aporta la mirada, lo cual hace que los otros sentidos se vean disminuidos o borrados por la memoria.

La descolonización de la mirada consistirá en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el

que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer que, como diría Heidegger, es ante todo un habitar. “La integridad de la experiencia del habitar sería una de las ambiciosas metas de la visualización” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23).

De esta manera, la función o productividad de la imagen se encamina hacia la comprensión de las distintas formas en que esta se relaciona con quien la produce y con quien la usa, además de comprender la función de la cultura en la producción de imágenes. Al preguntarnos por el significado y la relación de las imágenes con la realidad, el fenómeno de lo visual deja de pertenecer al campo exclusivo de la experiencia estética y se convierte en un fenómeno ligado al conocimiento.

Dentro de la imagen se instalan los resultados de una imaginación que se divide en los ámbitos de lo social e individual, entendiéndolo al individuo como factor de la sociedad que produce y acoge significados materializados en una imagen la cual, en su proceso de configuración, constituye la cristalización de formas y atributos culturales y estilísticos que forman el contexto del que la imaginación se nutre (Català, 2008, p. 26).

El *street art* como forma de la imagen es una intervención gráfica-pictórica en el espacio urbano; como campo abarca un rango de estéticas, técnicas, ideologías, momentos históricos y sujetos. Tiene múltiples denominaciones, por ejemplo:

Grafiti, posgraffiti, neografiti, muralismo urbano, neomuralismo, wallartismo, artivismo, grafitectura, arterrorismo, arte callejero, arte interventivo, arte en la ciudad, arte en el espacio urbano, caracterizado por la intervención en los espacios públicos con la dimensión espacial (urbana) y temporal (durabilidad) mediante elementos gráficos, pictóricos que poseen grados de creatividad en diversos materiales, técnicas y formatos. (Amao, 2017, p. 26).

En tanto producto estético-ideológico, este término permite establecer una revisión de la historicidad de las formas de intervenir las paredes en el espacio urbano, sea este clandestino o no; y ubicar las transformaciones estéticas y simbólicas de las imágenes representadas como uno de los lenguajes con los que se expresan identidades que surgen de un contexto de migración y que utilizan el *street art* como medio para expresar ideas frente a una invisibilización social, pues quienes lo producen generalmente pertenecen a comunidades segregadas.

En la imagen del *street art*, al ser polisémica, se da el encuentro del pensamiento y la acción. Es decir, la teoría y la experiencia vivida. Contiene una trama de acciones y personajes, un universo visual y olfativo, kinestésico y táctil al plasmar un hecho, un “modo de ver” entretejido de visiones colectivas y narrativas individuales que convergen en estilos de culturas, en acciones políticas, en atmosferas discursivas y tipos gestuales.

La interpretación de la realidad que propone la sociología de la imagen debe por ello estar atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido con los problemas del mundo contemporáneo. Esta perspectiva permitirá además de conocer los microespacios de la vida diaria –de las historias acontecidas y de las que acontecen ahora mismo– en los que se conecta nuestra mirada de los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, plantear el dilema de la mirada sobre el universo social representado.

Metodología

Para realizar la presente investigación partí de una metodología cualitativa y de una perspectiva fenomenológica fundamentada a partir de las experiencias e interpretaciones de

los propios protagonistas del fenómeno a explorar. Asimismo, en Julio del 2019, realicé trabajo de campo en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, en compañía del colectivo; durante esta etapa llevé a cabo entrevistas semiestructuradas cara a cara con los participantes del proyecto, y, más tarde, por medio de videollamadas. Con el interés de conocer y aprender de los fenómenos que se gestan en la frontera norte, realicé una estancia de investigación en CIESAS Noreste, localizado en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Dicha estancia en un principio fue presencial y posteriormente a distancia, a causa de la contingencia de salud que aqueja al país.

La metodología señalada brindó la posibilidad de utilizar herramientas derivadas de la etnografía e instrumentos tales como entrevistas semiestructuradas, registro fotográfico e investigación documental; todo ello me permitió estar inmersa en el contexto a investigar y me ayudó a cumplir los objetivos planteados en la investigación, teniendo siempre en cuenta que los fenómenos socioculturales no pueden estudiarse de manera externa. A continuación se muestran los nombres y perfiles de los colaboradores de mi investigación:

Darío Canul y Cosijoesa Cernas son integrantes del colectivo Tlacolulokos, que lleva ese nombre por su lugar de origen, Tlacolula de Matamoros, Oaxaca. Ambos trabajan con diferentes técnicas pictóricas y medios como el video, el sonido, la gráfica y la pintura. Su trabajo es figurativo y combina diferentes estilos como el *street art*, la pintura mural y la gráfica. Sus obras ocurren tanto en las calles como dentro de espacios de arte. Desde su trabajo, Tlacolulokos propone una reflexión sobre la realidad local, las luchas de la comunidad y las problemáticas de su lugar de origen.

Por otro lado, Xóchitl Flores-Marcial, originaria de Tlacolula, forma parte de la comunidad oaxaqueña en Los Ángeles. Se doctoró en Historia por la Universidad de California

con su investigación sobre prácticas culturales zapotecas de colaboración e intercambio. Ha fungido, además, como coordinadora y consultora de investigación para el proyecto PST de la Fundación de la Biblioteca de Los Ángeles.

Amanda de la Garza Mata, originaria de Monclova, Coahuila, es directora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y directora general de Artes Visuales de la UNAM. Fungió como consultora curatorial para el proyecto Visualizando el lenguaje: Oaxaca en Los Ángeles, de la Getty Foundation, en el que participaron los Tlacolulokos con la obra a analizar.

Erik Mejía Rosas (Fusca) es originario de Monterrey, Nuevo León y también vivió la experiencia migratoria; es rapero e historiador, se encuentra cursando la maestría en Antropología social en el CIESAS noreste y es líder, junto con su hermano Fer, de la agrupación Mexican Fusca, orientada al rap chicano, así como de la Mexican Fusca Familia, con cerca de 100 integrantes en la frontera noreste de México.

En conjunto con el trabajo de campo y las entrevistas señaladas, se hizo una revisión bibliográfica guiada por tres conceptos: transnacionalismo, identidad y *street art* para conocer e indagar en las identidades derivadas del proceso migratorio y la conformación de una cultura fronteriza siempre buscando su relación con el arte, buscando indicios de la reelaboración, y la compleja forma en que se mantienen los intercambios culturales en el proceso migratorio entre México y Estados Unidos y el caso particular de Oaxaca. Para posteriormente realizar el análisis de tres obras del colectivo Tlacolulokos de Oaxaca con el soporte metodológico de los estudios visuales desde la mirada decolonial latinoamericana para posicionar el «desde dónde

estamos mirando» y establecer un diálogo con la obra, sus creadores y con quienes le aportan otros significados a la imagen.

El entendimiento de la cultura fronteriza, en esta investigación, ayudo a comprender la cultura migrante de los tlacolulenses, de la cual, estos artistas podrían derivar sus obras, al menos en parte

La intención es entender y describir por medio de conceptos teóricos, la dinámica social de los grupos, movimientos y sociedades, así como también comprender los eventos en función de los significados que estos tienen para quienes son sus protagonistas.

El colectivo Tlacolulokos como creadores de la obra no vivió directamente la experiencia migratoria. Sin embargo, como reafirmo durante la investigación, la influencia de las identidades transnacionales no sólo impacta en quienes experimentaron directamente la migración. Esto permitió acceder a los significados que el creador y los receptores le atribuyen a la obra, así como los hechos a partir de los cuales se crean. Y de esta manera valorar la imagen como fuente de significados históricos, simbólicos, culturales que propician conocimiento.

Una propuesta de análisis visual. Cualquier mirada a la realidad, así como a la lectura de imágenes implica la adopción de un punto de vista que nos permita mirar la realidad, pensar la imagen y ser conscientes de nuestra capacidad para interpretarla y adoptar una mirada potencialmente transformadora de mundo y crítica a los mensajes producidos por los medios en la actualidad.

Sobre la idea de concebir a la imagen más allá de su valor estético y enfrentarla al cuestionamiento, Català Domenèch (2008) sostiene que encorsetar la problemática de la

imagen en función de su capacidad mimética no hace más que reducir las posibilidades analíticas. Valiéndose, entonces, de los estudios visuales surgidos en torno al cambio de milenio como un entrecruce de disciplinas la historia del arte, la estética, la teoría fílmica, los estudios culturales, la teoría de los medios, la cultura visual, los estudios poscoloniales y de género, propone las varias funciones que caracterizan y operan en las imágenes simultáneamente, aunque es posible advertir, que en contexto, algunas de estas funciones adquieren prioridad respecto a otras: la función informativa, capaz de constatar una presencia; la comunicativa por la que busca establecer una relación directa con el espectador; la reflexiva, en la que subraya su capacidad de proponer ideas; la emocional destinada a la sensibilidad del receptor.

Las imágenes que se analizaron cumplen 3 atributos:³



Lo relacional: lo que podemos llegar a saber, a partir de su relación con otros documentos, ya sea a nivel temático, cronológico, onomástico, entre otros posibles.



Lo temático: denotación, connotación.



Lo biográfico: aspectos relacionados con la biografía de quien produjo la imagen (autor, contexto de producción, características técnicas, condiciones de uso, derechos, etc.).

³ Fotografías tomadas durante trabajo de campo en Julio de 2019, en Tlacolula De Matamoros, Oaxaca. Esquema de mi autoría.

Estrategia para leer imágenes

- ✓ *Reflexión analítica sobre los datos.*
- ✓ *Selección y reducción de datos a partir de una codificación (conceptos claves).*
- ✓ *Organización y categorización de los datos.*
- ✓ *Triangulación y validación de los datos.*

Características de la imagen

Polisemia: imágenes que ofrecen varias significaciones.

Iconicidad: hace referencia a la semejanza de la imagen con la realidad exterior. Es, la capacidad que posee la representación de algo para producir en nosotros un efecto visual similar al que nos produce la realidad representada.

Connotación: supone la asociación de la imagen con determinados sentimientos, esos otros significados subjetivos que la imagen puede ofrecer al observador. Percibimos los significados que implican los elementos que la componen (analizamos el contexto, recursos, estereotipos, su gesto de provocación, etc.). La lectura connotativa puede relacionarse también con el mundo simbólico del espectador.

Denotación: descripción de la imagen en su totalidad, color, forma, tamaño, contexto donde se encuentra, elementos que la componen, etcétera.

Funciones de la imagen

Función referencial o identificativa.

Función emotiva o de disposición personal.

Función connotativa o función simbólica.

Función poética o estética.

Desde esta concepción se entretrejen temas como la experiencia de la imagen, haciendo hincapié en su función expresiva para examinar la producción de la imagen considerándola desde la idea de artista-autor y planteando la retroalimentación con los receptores, ya que al acceder a este tipo de imagen los receptores, vemos el modo de concebir, percibir y representar el mundo que realiza el artista, en palabras de Català Domènech (2008) “vemos las visualidades por ellos organizadas”.

Capítulo I. Identidades imaginadas: la cultura en la era de la globalización

No dudamos de que el arte puede contribuir –junto a otras vías de estudio– al conocimiento de una sociedad, pero para situar el valor de la información artística hay que establecer primero cómo esta insertado el arte en el contexto, en qué medida sufre sus condicionamientos y en qué medida es capaz de redactar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo.

Néstor García Canclini (1977)

Pensar la cultura y sus producciones requiere de reconocer fenómenos que se gestan a nivel mundial; es necesario también posicionarnos desde un contexto y una historia para reflexionar sobre procesos que no son lineales, pero que han transformado a las sociedades modernas con implicaciones profundas en su producción identitaria.

En el mundo contemporáneo tienen lugar transformaciones económicas y políticas que han modificado los parámetros con los cuales se pensaban los Estados nación; dichos cambios influyen sobre los discursos que pueden articularse sobre la identidad nacional mexicana. Junto a estos procesos, se redefine también la nación simbolizada o nación simbólica, sobre todo a partir de las múltiples formas de adscripción que tienen los mexicanos. Un ejemplo claro es el caso de los connacionales que viven en Estados Unidos, muchos de ellos siguen teniendo como recurso principal de identificación su pertenencia a México.

Un fenómeno que evidencia esta redefinición simbólica es la emergencia del movimiento chicano durante los años sesenta. Este movimiento llevó a cabo una reinención de la nación desde una nueva dimensión mítica de Aztlán, como mito fundante y como todo

un imaginario que emergió siendo un medio de resistencia social, política y cultural para la población mexicana del otro lado de la frontera.

La convergencia de procesos que ocurren en la frontera norte ha hecho que se desdibujen algunos ámbitos fronterizos. Esto es, lo que antes considerábamos como asuntos de frontera era, en realidad, una prefiguración de los escenarios culturales actuales. El asunto de los cholos y el movimiento cultural en torno a ellos, por ejemplo, no podemos entenderlo sin referirnos al repertorio simbólico de los pachucos, chicanos y cholos en los Estados Unidos, ya que es un fenómeno que en México se asocia con la identidad cultural de la segunda generación de migrantes a zonas urbanas de México y de Estados Unidos. Esta trayectoria corresponde a esa dimensión de lo que antes era un asunto solo de la frontera, entendiendo que el retorno definitivo de los migrantes no es la única manera de regresar a los lugares de proveniencia, ni el fin del proceso migratorio.

En palabras de José J. Olvera G. (2015) “La diversidad en la forma de migrar implica diversidad en la recepción y apropiación de formas culturales”, así como en la reelaboración de estas; ya sea por vivir en una comunidad con recurrencia migratoria, por haber migrado o bien por recibir la influencia globalizadora a través de las industrias culturales, ligado además, a lo que vemos en la cotidianidad de nuestras calles, barrios, como espacio social en el que nos desarrollamos y aparecen mensajes, como los vagones de ferrocarril pintados de grafiti, cuyos miles de vagones recorren hacia y desde los EE.UU las zonas centro, norte y sur de nuestro país, como una galería móvil, como un mensaje en movimiento, y además desterritorializado del cual emanan identidades que se reelaboran y despliegan en la actualidad, a lo largo y ancho

del territorio mexicano, cuyas manifestaciones culturales se vinculan también a la música, grafiti y arte callejero.

La globalización que envuelve a las culturas fronterizas y campesinas impulsa las diásporas laborales y diversifica el desarrollo de las culturas urbanas:

Por un lado aumenta la presión para cortar los vínculos materiales y simbólicos entre el migrante y sus lugares de origen. Por otro lado ofrece mayores posibilidades técnicas para mantenerlos, a través de las remesas de dinero y de nuevas plataformas de comunicación (Olvera, *et al.*, 2015, p.67).

Los Estados nación determinan los mundos de sentido y modifican el curso de las trayectorias de vida de manera abrupta, al llevar a cabo deportaciones, dictar prisión o separar a los migrantes que viajan en familia; infunden miedo y crean leyes que no necesariamente están pensadas para salvaguardar los derechos humanos de quienes migran. Sin embargo, las fuerzas de la globalización hacen que las fronteras nacionales enfrenten retos que no existían antes, por ejemplo, concebir la autonomía del migrante, la presencia de comunidades transnacionales y su relación con el Estado. En cambio, lo consideran un individuo en movimiento nacional e internacional con un lugar de origen, una familia y red social de pertenencia.

Algunas posturas transnacionalistas olvidan que la migración internacional es un acto político, en el sentido de que las fronteras políticas existen porque los Estados nación las abren y las cierran a su disposición. Por otro lado, la migración de retorno no es la única manera de regresar a los lugares de proveniencia, ni el fin del proceso migratorio. Shinji Hirai (2013), con base a la teoría transnacional, plantea que este tipo de migración es una forma de movilidad más compleja y que existen varias modalidades de regresar, así como nexos entre el retorno definitivo y la visita de regreso.

Hoy en día existen distintas modalidades en que los migrantes viajan a sus lugares de origen; incluso hay diferentes formas de retorno que están relacionadas entre sí. Por ello, considero que la imagen del *street art*, creada por personas inmersas en este engranaje, nos muestra un panorama de las prácticas e identidades transnacionales y de los vínculos que se construyen entre los países receptores y los de origen; en otras palabras, ilustran y cuestionan la realidad resultante de este intercambio.

Erik Mejía Rosas, de 36 años, originario de Monterrey, Nuevo León nos habla de su experiencia con la migración y de la influencia que ésta ha tenido en su vida; pues aunque él no migró, en su lugar de origen este fenómeno cumple un papel importante.

E. M. R.: La migración de mi familia fue parte fundamental para que la cultura chicana y el cholismo influyeran en mi vida; porque, al enviarme música, me identificaba más con el rap chicano que con el afro-estadounidense, debido a que el primero trataba temas sobre la raza, la cultura mexicana, la historia de México y la lucha contra la discriminación y el racismo. Lo esencial era que en sus rimas utilizaban el español y el *spanglish*. A finales de los años ochenta mi padre enviaba ropa, aparatos electrónicos y casetes de música rock y rap. Escuchando los álbumes musicales que enviaba fue como tuve mi primer acercamiento con el rap. Fui adentrándome por mi cuenta a la cultura hip-hop y, en 1996, mi hermano Fer y yo decidimos formar el grupo de rap Mexican Fusca, con influencia del chicano-rap que conseguíamos en los tianguis de Monterrey y por la música que enviaba mi padre.

— ¿Hay influencias de lo chicano? ¿Y cómo se interpretan de este lado?

E.M.R: Sí hay una marcada influencia de lo chicano, sobre todo en la música rap, pues, aunque ya se ha conformado un estilo regiomontano, la escena musical rap de Monterrey sigue teniendo elementos del chicano-rap de Los Ángeles y de Texas. Por ejemplo, en el estilo de las instrumentales, en la indumentaria y en algunas palabras o frases que utilizan o utilizaban los cholos de Los Ángeles y Texas.

Es necesario señalar que los raperos de Monterrey no copian temáticas de los raperos chicanos, sino que tratan temas relacionados con el contexto que les subyace.

Las interpretaciones de lo chicano varían mucho. Algunos relacionan lo chicano con lo cholo, sin tomar en cuenta que no todos los chicanos son cholos y no todos los cholos son chicanos. Un elemento que influyó mucho a las pandillas y *clikas* de Monterrey fue el cine chicano. Películas que son de culto para las *crews*, *clikas* y pandillas como *Sangre por Sangre* (1993), *American Me* (1992), *Boulevard Nights* (1979), *Mi Familia* y *Mi Vida Loka*.

— ¿Qué impresión se tiene en tu contexto de las personas que han migrado?

E.M.R: Cuando era pequeño y mi padre migraba, las personas nos daban cierto “estatus social”, por el hecho de tener acceso a mercancías que no se obtenían fácilmente en México, como ropa de marca y aparatos tecnológicos. En el rap se respetaba a los que habían migrado a Estados Unidos, debido a su conocimiento adquirido con la cultura chola y chicana que transmitían a sus amigos en México. Sin embargo, a otras personas les incomodaba que hablaran en inglés, y se referían a los migrantes de retorno despectivamente como *pochos*.

— ¿De qué manera crees que estas influencias gestadas en la frontera norte llegan y se expresan en otros estados del país?

E.M.R: Nuevamente en el rap, debido a que he participado en eventos de rap en casi todos los estados de México. Es muy distinta la escena rap de Monterrey, de la Ciudad de México, del Estado de México y de Guadalajara. En Monterrey hay dos influencias de lo chicano-rap, el de California y el de Texas, casi por igual. En la Ciudad de México y en el Estado de México la influencia del chicano-rap de California es, por mucho, más que la de Texas. Las *clikas* y los grupos de rap están más vinculadas con raperos de Los Ángeles y San Diego que con los de Texas. Esto se debe, en algunos casos, a las pandillas con las que están vinculados.

El grafiti con estilo del Bronx y el muralismo chicano también influenció mucho en la escena musical del rap de Monterrey. En los noventas surgieron aerografistas y grafiteros que incluían elementos de la cultura mexicana, escenas de la cultura hip-hop y elementos de lo chicano y el cholismo.

En la mayoría de los estados del país hay presencia de cultura *Lowrider*. El estilo de tatuaje chicano-cholo también prevalece en varias ciudades de México: charras, payasos, calaveras, cultura prehispánica, personajes de la Revolución mexicana, etcétera. Pero no sólo en México. En Brasil, Argentina, Colombia, Bolivia, España, tengo contactos con raperos, *crew's*, *clikas* y pandillas influenciadas por la cultura chicana-chola y el chicano-rap. En esos países, como en México, la vestimenta es parte fundamental: *dickie's*, playera lisa blanca o negra y playeras con estampados relacionados a la cultura chicana-chola y mexicana.

— ¿Qué función consideras que tiene el arte (en sus vertientes) en los contextos migratorios y para quienes nunca han migrado?

El arte transmite historias, sentimientos, lucha social, expresiones culturales y estilo de vida. Su influencia permite adaptar elementos de otros lugares para transformarlos en el contexto en el que nos desenvolvemos, para resistir a las adversidades y expresar lo que se ve, lo que se piensa y lo que se siente y lo que se escucha. Ya sea música (DJ), danza (*breakdance*), poesía (rap) y pintura (grafiti), el arte tiene una función social de lucha y resistencia. Se resiste o se desiste a la discriminación, al racismo, a la opresión policiaca, a la corrupción, y en algunos casos, a las violencias. El arte también migra, se adapta, se transforma y se reproduce. El objetivo es que haya un impacto en la sociedad, posicionarse y decir: ¡estoy aquí!, ¡estamos aquí!

Los elementos culturales de la migración mexicana y las manifestaciones artísticas y culturales que este proceso ha inspirado proporcionan elementos para comprender más a fondo

el movimiento migratorio, ya que estas no surgen en un vacío, sino que están ligadas a un contexto también socio-histórico y político.

Según Gilberto Giménez, los soportes o puntos del entramado de redes supraterritoriales que definen a la globalización son las llamadas *ciudades mundiales*

[Las] que conforman en conjunto un sistema metropolitano jerarquizado de cobertura global. Estas ciudades son centros donde se concentran las corporaciones transnacionales más importantes, juntamente con las mayores compañías de servicios especializados que les prestan apoyo (bancos, bufetes de abogados, compañías de seguros y de publicidad...), así como también las organizaciones internacionales de envergadura mundial, las corporaciones mediáticas más poderosas e influyentes, los servicios internacionales de información y las industrias culturales. Es muy importante señalar que las ciudades mundiales funcionan también como superficie de contacto (interfase) entre lo global y lo local. En efecto, disponen del equipamiento requerido para canalizar los recursos nacionales y provinciales hacia la economía global, pero también para retransmitir los impulsos de la globalización a los centros nacionales y provinciales que constituyen su *hinterland* local (2004, p. 127).

Esto significa que la globalización tiene, fundamentalmente, una dimensión urbana y se nos manifiesta, en primera instancia, como una gigantesca red virtual entre las grandes metrópolis de los países industrializados avanzados, debido a la supresión o a la radical reducción de las distancias.

El término globalización alude a los procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios. En este sentido, énfasis en la condición conectiva de las culturas en la actualidad, que se encuentran vinculadas con los escenarios y procesos de la globalización. Teniendo en cuenta que esto no

es sinónimo de conciliación entre diferentes o desiguales, ya que también implica diferenciaciones, resistencias y disputas.

De la guerra de las imágenes a las culturas híbridas

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (1950, p. 36) recurre al concepto de hibridación para referirse a los rasgos intrínsecos y definitorios de la cultura mexicana; en este caso, Paz no hace ninguna diferencia entre hibridismo y mestizaje, y agrega que “nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo”.

La imagen –como producto histórico y objeto occidental– y sus contornos móviles no tienen nada de inmutables ni de universales. Durante el proceso de evangelización, en el que tuvo lugar la destrucción y sustitución de los ídolos, ya se perfilaban los sincretismos y los acomodados. Los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles originando una acumulación y una yuxtaposición, no la esperada sustitución; de esta manera, la mezcla de representaciones se sumó al entrecruzamiento de creencias. Uno de los ejemplos más representativos es la imagen de la Virgen de Guadalupe, que subyace en el propósito de remozar con aquella nueva imagen el viejo culto a la diosa Tonantzin.

De esta manera, el culto de la Guadalupana se inscribe en una clara explotación de la imagen, que fue posible gracias al éxito de una estrategia eclesiástica, al impulso de artistas y al aumento de una población criolla y mestiza. Pero, ¿quiere decir esto que el mito sustituye a la historia?

La imagen del Tepeyac permite ligar a América con el tiempo de la cristiandad. Es un instrumento de referencia y de perspectiva cronológica; más aún, es un injerto de memoria que tiene asegurada la eternidad. La imagen se sitúa en el dominio de la larga duración, pues es tanto un objeto sagrado como una representación que parte de los nexos que unen al mundo barroco con nuestro mundo actual de imágenes.

La imagen [de la Guadalupana] no es europea, pese a su nombre tomado de una devoción ibérica particularmente renombrada; no es obra de un español ni de un indígena. Signo producto de un signo, se benefició de las ventajas de una “neutralidad cultural” que no le impide estar sólidamente arraigada en lo sobrenatural cristiano, en la tradición de la iglesia y en el terruño mexicano. La imagen barroca adopta una función unificadora en un mundo cada vez más mestizo que mezcla las posesiones y las escenificaciones oficiales con la gama inagotable de sus diversiones, las danzas indígenas con las danzas de monstruos y máscaras con diferentes trajes, como se acostumbraba en España (Gruzinski, 2001, p. 146).

Una de las características del México barroco es que las imágenes no se encerraban en una esfera religiosa y sacra, tampoco estaban separadas del mundo cotidiano o de sus rutinas; la sociedad colonial vivía –inmersa en la imagen– la proliferación de lo híbrido y de lo sincrético, además del mestizaje de cuerpos, de pensamientos y de culturas.

La imagen, y en ello reside su fuerza, permitió cristalizar creencias que costaría trabajo o sería peligroso verbalizar; así también ofreció el punto de unión en torno del cual mestizos y mulatos intentarían más adelante crear un pueblo para liberarse de la sujeción de los dueños del molino o de las haciendas vecinas. Como en las comunidades indias, la imagen sirvió para expresar una identidad, una solidaridad; y ha fungido desde entonces como un instrumento político.

A través de las imágenes barrocas se cruzaba por doquier el mestizaje y lo híbrido: de los indios a los negros, de los negros a los mestizos y de los mestizos a los blancos humildes;

de las solemnidades urbanas a los sincretismos de las sierras del sur y los desiertos del norte. Los imaginarios, individuales y colectivos, sobreponían su trama de imágenes y de interpretaciones al ritmo de las oscilaciones incesantes entre consumo de masas e interpretaciones personales y colectivas, donde, a través de la imagen, se intentaba anular la distancia entre el hombre y el mito, entre la sociedad y lo divino: la sacralización. La imagen barroca sería un instrumento predilecto para colmar el vacío que separa nuestra vivencia de la ficción, en todas sus formas.

El imaginario barroco aprovechó el poder de la imagen y su polisemia, la cual toleraba lo híbrido y lo inconfesable. En él afloraban sensibilidades comunes que trascendían las barreras lingüísticas, sociales y culturales; en él transitaban las experiencias visuales más alejadas. Era un imaginario al que atravesaban cortejos de imágenes prodigiosas y donde participaban hasta los más marginales, en mayor o menor medida. Sin embargo, la corona española abandonó la galaxia barroca para penetrar bajo la égida de una dinastía francesa, proyectando el mundo hispánico hacia la modernidad.

Seguir este destino hasta nuestros días implicaría analizar la evolución de las culturas populares a través de las etapas sucesivas de la Revolución, la urbanización y la industrialización del país. Lo que hoy subsiste de las culturas indígenas atestigua la importancia que estas han seguido dando a la imagen, desde los cromos de los altares domésticos hasta las máscaras esculpidas; desde las fiestas de pueblo hasta los desplazamientos multitudinarios hacia lo grandes santuarios.

La Revolución mexicana, en busca de un imaginario renovado, engendra el muralismo. Si la imagen barroca había sucedido a la de los misioneros, una nueva imagen didáctica la

sucedería a su vez. Cuatro siglos después de la experiencia franciscana, la imagen de los muralistas cubría las paredes de los edificios públicos con frescos gigantes para la edificación revolucionaria del pueblo, antes de refluir hacia una reencarnación de la imagen barroca, no menos omnipresente y milagrosa, difundida por millones de pantallas.

Los murales de los años 1920-1950 hacen eco de las imágenes que, en el siglo XVI, se dirigían expresamente a los indios, con la pretensión de arraigar una imaginaria nacionalista en el seno de las poblaciones de México.

La imagen contemporánea instaaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, la renacentista o la muralista, también transmite un orden visual y social, infunde modelos de comportamiento y de creencias, se anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas. Pues, al inculcar una imagen estandarizada y omnipresente, el dispositivo barroco (como la imagen de la virgen de Guadalupe) ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy.

Gruzinski (2001) descubre un hilo conductor en el que caben las falsas imágenes, las réplicas demasiado perfectas, así como la imagen portadora de historia y de tiempo, la que escapa a su creador y se vuelve contra él; en fin, la violencia de la destrucción iconoclasta porque, como afirma el autor, “la ciencia ficción no nos enseña más que nuestro presente” y añade que aún existen otros nexos entre ese pasado mal conocido, el presente que desconcierta y un futuro que ya nos alcanzó, como el que imaginó *Blade Runner* en 1982. Futuros tan ficticios como los orígenes milagrosos de la virgen de Guadalupe, pero que a veces repiten el pasado. La película dirigida por Ridley Scott se sitúa en Los Ángeles en 2019; en ese futuro

distópico se persigue a los replicantes arguyendo la inhumanidad de esos esclavos androides; cinco siglos antes los conquistadores, en América, bajo la creencia de que no tenían alma, sometieron y masacraron a los indios. Pero eso no es lo esencial, lo esencial lo encontramos en la metrópoli con unas culturas mezcladas y contaminadas, afirma el autor.

Este mundo de la imagen y del espectáculo, más que nunca el de lo híbrido, del sincretismo y de la mezcla, el de la confusión de las razas y de las lenguas –como ya lo era en la Nueva España y lo podemos ver también en la cultura chicana y los latinos viviendo en Estados Unidos– da razón para buscar elementos de reflexión en la experiencia barroca colonial, tan ejemplar en su capacidad de tratar el pluralismo étnico y cultural sobre el continente americano.

Serge Gruzinski (2001) propone, de esta manera, reflexionar la complejidad de la occidentalización del planeta; la cual, por sedimentaciones sucesivas, ha utilizado a la imagen para depositar e imponer sus imaginarios sobre América. Imágenes e imaginarios repetidos que son, a su vez, combinados y adulterados por las poblaciones dominadas. Laboratorio de las modernidades y de la posmodernidad, prodigioso caos de dobles y de replicantes culturales, gigantesco depósito en el que se amontonan las imágenes y las memorias mutiladas de tres continentes: Europa, África y América.

Por lo tanto, sería preferible insistir en los nexos que corren, a través de la sensibilidad ante las imágenes y los consumos, de los imaginarios barrocos a los imaginarios industriales y posindustriales. La modernidad, y más aún la posmodernidad, pasan por el desvío de la tradición y no por su abandono.

La incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no solo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. Y así como ya no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde solíamos encontrarlos. Deconstruir esa concepción del mundo de la cultura y su hibridación requiere del trabajo en conjunto de diversas disciplinas que han estudiado los temas por separado, como la historia del arte, la antropología, los estudios visuales y de comunicación. Esta mirada transdisciplinar puede generar otro modo de concebir la modernización latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con los que diversos actores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación.

Los tradicionalistas imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas” y buscaron preservarlas de la industrialización, de la masificación urbana y de las influencias extranjeras. En cambio, los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y a la innovación autónomas sus fantasías de progreso.

La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad (Olvera, 2001, p. 20).

Después de la Revolución mexicana varios movimientos culturales cumplieron simultáneamente una labor modernizadora y de desarrollo nacional autónomo. Retomaron el proyecto ateneísta iniciado durante el porfiriato, aunque, a veces, con pretensiones

desencajadas; por ejemplo, cuando Vasconcelos quiso usar la divulgación de la cultura clásica para “redimir a los indios” y liberarlos de su “atraso”.

Esta reorganización híbrida del lenguaje plástico fue apoyada por cambios en las relaciones profesionales entre los artistas, el Estado y las clases populares. Los murales que comenzaron a aparecer en edificios públicos, que circularon en los calendarios o en carteles y revistas de gran difusión fueron resultado de una poderosa afirmación de las nuevas tendencias estéticas y de los vínculos novedosos que los artistas fueron creando con los administradores de la educación oficial, con sindicatos y movimientos de base. No obstante, la subordinación a la política hizo que el arte perdiera su vitalidad y consintiera pocas innovaciones. Además, al institucionalizarse el impulso revolucionario o al mantenerse escuetamente en movimientos marginales de oposición, era cada vez más difícil potenciar la acción social del arte.

Sin embargo, estas contradicciones y discrepancias no se deben a un destino fatal del arte, ni al desajuste provocado por la modernización socioeconómica, si no a la heterogeneidad sociocultural y a la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente.

La nueva mirada sobre la comunicación de la cultura que se construye en los últimos años parte de dos tendencias básicas de la lógica social: por una parte la especialización y estratificación de las producciones culturales, por otra, la reorganización de las relaciones entre lo público y lo privado, en beneficio de las grandes empresas y fundaciones privadas. La política cultural mexicana durante la década de los cuarenta impulsada a través del alemanismo un proyecto en el cual la utopía popular cede a la modernización y la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial (Canclini, 2009, p. 80).

Lo culto pasó a ser un área cultivada por fracciones de la burguesía y de los sectores medios, mientras la mayor parte de las clases altas y medias, y la casi totalidad de las clases populares,

iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural. Fue justo en las relaciones de la alta cultura con el consumo masivo que se modificó el acceso de las diversas clases a las innovaciones de la metrópoli. Entonces, ¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o en sus márgenes?

Una de las causas que intensificaron la hibridación cultural es, sin duda, la expansión urbana; pues es en este espacio donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea que se renueva por la constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación. La urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la serialización y el anonimato en la producción, con reestructuraciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos hasta la telemática) que modifican los vínculos entre lo público y lo privado.

En un tiempo en que la ciudad (esfera pública) es ocupada por actores que calculan técnicamente sus decisiones y organizan burocráticamente la atención a las demandas –según criterios de rentabilidad y eficiencia–, la subjetividad se repliega al ámbito de lo privado. El mercado reordena el mundo público como escenario de consumo y de dramatización de los signos de estatus. Las calles se saturan de coches, de personas apresuradas hacia el cumplimiento de obligaciones laborales o hacia el disfrute de una recreación programada, casi siempre, según el rendimiento económico.

Las identidades colectivas encuentran cada vez menos en la ciudad y en su historia, ya sea lejana o reciente, su escenario constitutivo. A este respecto, es necesario indagar qué papel juega el arte en las calles ante la pérdida de sentido de la ciudad, donde ahora la vida cotidiana se repliega al ámbito de lo privado y donde el ciudadano se vuelve cliente o público

consumidor. Por ejemplo, si observamos cómo se superpuso el expansionismo colonial, en su necesidad de competir con la grandilocuencia de la arquitectura indígena, mediante el gigantismo neoclásico y la exuberancia barroca; así como la estética monumentalista que rige la mayoría de los espacios históricos en América Latina, la cual se inició como expresión de sistemas autoritarios en el mundo precolombino, podemos ver que los procesos de independencia y la construcción de nuestras naciones engendraron enormes edificios y murales, destinados a instaurar una iconografía representativa del tamaño de las utopías.

Pero, ¿qué pretenden decir los monumentos dentro de lo simbólico urbano contemporáneo? Los monumentos, en la actualidad, son parte de la disputa por una nueva cultura visual en medio de la persistencia de signos del viejo orden, tal como ocurrió con el muralismo posrevolucionario mexicano; por lo tanto, se establecen tensiones entre la memoria histórica y la trama visual de las ciudades modernas. Todo ello se hace más complejo cuando, además, interactúan el crecimiento urbano, la publicidad, los grafitis y los movimientos sociales modernos; las imágenes que surgen en este contexto sugieren modos inversos en que hoy son reutilizados las tradiciones y los monumentos, historias o héroes del pasado que las consagran.

En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a su propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir (Canclini, 2009, p. 280).

Mientras que, en los museos, los objetos históricos son sustraídos de la historia y su sentido intrínseco es congelado en una eternidad donde ya nunca pasará nada; los monumentos abiertos

a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio. Los monumentos se actualizan por medio de la transgresión o de las irreverencias de los ciudadanos. Grafitis, carteles comerciales, manifestaciones sociales y políticas, todos ellos representan a las principales fuerzas que actúan en la ciudad.

Entrar y salir de la modernidad, para Néstor García Canclini (2009), implica dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales, relativas o parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas.

Las culturas ya no se agrupan en conjuntos estables y fijos. En la actualidad, la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos. En tiempos de globalización, la cultura no puede ser estudiada como una totalidad o como un mosaico de culturas, una a lado de otra. Comprender los fenómenos culturales, hoy por hoy, implica entenderlos como procesos incompletos que no están al margen de las condiciones estructurales generadas por el propio sistema capitalista, ya que este origina una interconexión: desde las más aisladas hasta las más complejas, las culturas están vinculadas con los centros metropolitanos de poder.

Este importante hecho ha modificado las nociones de espacio y tiempo que habían sido naturalizadas como aspectos objetivos, estables y acotados. No obstante, esta condición ha abierto de forma inédita una posibilidad para la experiencia subjetiva, lo cual involucra a la percepción y a la imaginación como hechos que pueden llevarnos a concepciones no localizadas del espacio; tal es el caso de la «comunidad imaginada» de Benedict Anderson

(1993), a la que entiende como el resultado de un proceso creativo, es decir que los miembros de una nación, por más pequeña que esta sea, crean vínculos que los identifican como pertenecientes a esa misma comunidad.

Con esta noción se alude a la existencia de nuevas conceptualizaciones espaciales identitarias no localizadas, o para decirlo en otras palabras, desterritorializadas. Tal es el caso de la cultura chicana, surgida del diálogo entre la cultura mexicana con la cultura anglosajona y con otras culturas presentes en los E.U., como consecuencia de la anexión de una parte del territorio mexicano (Texas) al país vecino, la cual tuvo lugar en 1848; además de la migración permanente e histórica de México hacia Estados Unidos.

Identidades imaginadas

Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia y, como todo lo que es histórico, están sometidas a constantes transformaciones. Lejos de estar eternamente fijas en un pasado esencial, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, de la cultura y del poder. Lejos de estar basadas en la mera “recuperación” del pasado que aguarda a ser encontrado y que cuando se encuentre nos revelará el sentido de nosotros mismos en la eternidad, las identidades son los nombres que damos a las diferentes formas en las que estamos posicionados, y dentro de las que nosotros mismos nos posicionamos, a través de las narrativas del pasado.

El pasado nos habla, pero no se dirige a nosotros como un “pasado” simple y real; porque nuestra relación con él, como la relación de un niño con su madre, existe desde siempre “a partir de la separación”. Se construye siempre a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Por otra parte, las identidades culturales son puntos de identificación, los

puntos inestables, de identificación o sutura, hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura; no son una esencia sino un posicionamiento.

En este sentido, Benedict Anderson (1993) afirma que las comunidades no deben distinguirse por su carácter falso/genuino, sino por el estilo en que son imaginadas. El autor enfatiza que no solo los grupos políticamente dominantes inventan tradiciones para mantener asimetría en las relaciones de poder: los grupos subordinados también crean sus propias tradiciones para legitimar alguna realidad presente o aspiracional.

Es importante comprender a la identidad y su contraparte, la diferencia como complejos procesos siempre incompletos, nunca como hechos cerrados y articulados a condiciones estructurales de las economías capitalistas y atravesadas por relaciones de economía y poder (Giménez, 1997, p. 15).

La frontera de México con Estados Unidos es un área donde los movimientos interculturales muestran el subempleo y el desarraigo de indígenas y campesinos que debieron salir de sus tierras para sobrevivir. Pero también crece allí una producción cultural muy dinámica que es impulsada mediante la constante migración de ida y vuelta. La frontera es lo intermedio, sus habitantes viven “en la grieta entre dos mundos”; de ellos podemos escuchar frases como “somos los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar”, y, por tanto, deciden asumir todas las identidades disponibles. Guillermo Gómez Peña, editor de la revista bilingüe La línea Quebrada/The Broken Line, con sede en Tijuana y San Diego, explica:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi “identidad” ya posee repertorios múltiples: soy mexicano, pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen “chilango” o “mexiquillo”, en la capital “pocho” o “norteño”, y en Europa “sudaca”. Los anglosajones me llaman “hispanic” o “latinou”

y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano. (Canclini, 2009, p. 209).

Gómez Peña explica que “[el] sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida”, pero añade que quien migra también es lo que ha ganado: “una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante”.

Con esta aproximación no se pretende establecer comparaciones valorativas, simplemente se quiere comprender el proceso mediante el cual los grupos chicanos llevan a cabo una concreción de los símbolos y de los valores culturales de lo mexicano, en general, con los valores culturales que han heredado, en particular; los cuales son transformados y diferenciados como respuesta significativa ante las exigencias de su contexto actual. Ya que se trata de un proceso de revitalización cultural en el que caben las nuevas prácticas y que apelan a comunidades imaginadas que se hacen aparecer como tradicionales, para construir una cultura más satisfactoria, como un esfuerzo de los miembros de la sociedad para construir una cultura más acorde a sus necesidades.

Cabe resaltar la creatividad de pueblo chicano que, en condiciones de pérdida de sus raíces, de pérdida de su territorio y en calidad de pueblo vencido en los Estados Unidos, es capaz de plantearse la resignificación cultural como una estrategia para sobrevivir en un mundo que les niega la existencia cultural. Dentro de este proceso, imaginan comunidades y fenómenos clave en la dinámica cultural (Rodríguez, 2007). Una de las estrategias que ilustra dicho fenómeno es el Plan Espiritual Aztlán, dado a conocer en 1969, cuyos presupuestos planteaban las necesidades del pueblo chicano y su identidad cultural. En él se desarrolló por

primera vez su concepto de raza como metáfora orgánica en la que comparten una herencia histórica y un pasado heroico.

No importa, dice Anderson (1993), qué tan mediocres sean estos cantos, lo que importa es que son cantos a la simultaneidad de una situación colonial y de clase compartida. Hay que ubicar este fenómeno dentro de una nueva situación que se nos plantea como uno de los tantos fenómenos generados por el propio capitalismo, que en su fase superior, la de la globalización, favorece tendencias a las vinculaciones supranacionales, más allá del propio Estado nación, pero sin destruirlo.

Este proceso, paradójicamente, establece las condiciones para que existan nuevas relaciones: la globalización ha reforzado simultáneamente las alianzas locales y la formación de nuevas identidades frente al Estado nación. El reforzamiento de las identidades locales es una reconfiguración de estas, a partir de las tendencias globalizadoras; se trata de una formación simbólica, un sistema de representación que produce una idea de nación y esto es justamente la comunidad imaginada que subsume la diversidad y las diferencias en esta unidad imaginaria donde se exalta la cultura mexicana y se apela al pasado pre-hispano.

Según los datos censales del total de la población norteamericana 32. 800.000 son hispanos, representan el 12% de la población total. De estos 66.1% son de origen mexicano, 14% provienen de centro y Sudamérica, 9% de puerto rico, 4% de ascendencia cubana y 6.4% son de origen hispano en general. Podemos decir que hay un entrecruzamiento de matrices culturales subalternas que hoy se aglutinan en torno a la mexicanidad (Rodríguez, 2007, p. 13).

Habría que preguntarnos por qué, para construir la imagen de la identidad nacional, los pueblos recurren a las metáforas. Este recurso permite a los chicanos apelar a una identidad mística simbolizada que se ha expresado a través del campo artístico, social y político, haciendo uso

de la apropiación de un espacio cultural y de un tiempo mítico. Tener como lugar de procedencia a Aztlán le da a los chicanos un *ethos* diferenciador de otros grupos étnicos, ya que la vinculación del mito con la realidad hace coincidir a Aztlán con la mitad del territorio que les fue robado, es decir que Aztlán tiene una existencia concreta: Arizona, Texas, Nuevo México, California y Colorado.

En este tiempo planteado se toma en cuenta la influencia del movimiento estudiantil del 68 en México, cuyas demandas de democracia y mejor nivel educativo tuvieron su contraparte chicana. Después de estos acontecimientos tuvo lugar el momento cumbre del movimiento chicano conocido como Moratoria Nacional Chicana, que tenía una postura en contra de la guerra de Vietnam y del envío de mexicanos a ella. En los Estados Unidos, el movimiento negro (Black Panthers) también tuvo un impacto entre los mexicanos. No deja de haber una gran similitud entre estos dos movimientos que apelan a patrias míticas simbolizadas (África y Aztlán) y que de los dos emergen identidades autoafirmativas.

En este sentido, se podría decir que se trata de una identidad desterritorializada, de una identidad nacional peculiar distinta a la mexicana (Rodríguez, 2007), ya que su idea de nación cuyo carácter simbólico apela a un territorio mítico y a metáforas orgánicas que podremos ver manifiestas en sus expresiones artísticas, las cuales abordaré en el siguiente capítulo. Además, es una forma de resurgimiento de identidades/diferencias locales propias del capitalismo avanzado en su forma global que, como se explicó, disloca a las poblaciones y reconfigura las nociones de tiempo y espacio.

Abordar cómo se configuraron las comunidades chicanas nos sirve, como contraparte, para comprender la gestación de la dinámica en las comunidades transnacionales oaxaqueñas;

que si bien no deviene una de la otra, considero que tienen elementos –en común y discordantes– que permiten establecer las bases de la presente investigación. Pues ambos son movimientos que, de alguna manera, fuera de su territorio de origen buscan la reivindicación y revitalización cultural; que se devuelven a partir de las redes comunicacionales creadas con el país de origen; y que se ponen en manifiesto en el *street art*, el cual ha sido usado como forma de manifestar aquello que surge en situaciones de conflicto, desarraigo, exclusión. El *street art* emergió para ser visto e irrumpir los regímenes visuales, sociales y culturales establecidos en cada contexto.

Oaxaca en el contexto transnacional

La población indígena de México es la más grande del hemisferio, con aproximadamente una cuarta parte de todos los indígenas de la región latinoamericana, ya que se estima que por lo menos el diez por ciento de la población mexicana pertenece a un grupo indígena (Fox & Rivera, 2004, p. 10). Dentro de nuestro país los movimientos migratorios comenzaron a incrementarse a principios de los años cuarenta. El movimiento poblacional que está vaciando los campos y abarrotando las ciudades es estructural e histórica, pero responde a diversos motivos inmediatos: guerras, sequías, hambrunas, persecuciones, limpiezas étnicas o políticas de ajuste estructural. Del campo a la ciudad, la capital de la República mexicana, así como la zona metropolitana, registró un fuerte aumento en las estadísticas poblacionales. Y de la misma manera se extendió la migración hacia las grandes ciudades norteamericanas.

Lourdes Arizpe (1985, p. 11) describe de manera muy clara a los migrantes que deciden salir de su lugar de origen para buscar mejores condiciones de vida, sin embargo, los resultados para muchos son distintos:

Los emigrantes del campo han cambiado los contornos de la población del país, su dinámica cultural y su conformación económica y laboral. Algunos salen del campo para no morir y acaban muriendo en los basureros de las ciudades perdidas: los olvidados. Otros pasan al otro lado de la frontera y se olvidan: los desarraigados. Otros suben en las crestas de la ola y son ahora los industriales, los políticos, los profesionales urbanos: los poderosos. Otros arrastran su pobreza a cuestras en la ciudad para poder seguir viviendo: las “Marías”.

En Oaxaca se conjuntan escenarios de crisis, donde la inversión de capital sólo es para ciertos sectores, pero también existe una producción artística diversa y un amplio mercado cultural. Podemos reconocer su ubicación geopolítica y económica, que nos habla de un estado con recursos naturales y culturales y, sí, marginal, con enormes carencias y conflictos, pero que también sabe dar otro tipo de respuestas ante la desigualdad; muchas de las cuales circulan por la actividad estética y el arte producido en la entidad.

Así como Oaxaca, que se localiza geopolíticamente al suroeste de México, muchos otros lugares poseen condiciones parecidas de migración, mixtura cultural y patrones de pasado colonial, donde, como en el caso de Oaxaca, podemos inferir que cierto arte y actividades estéticas están influenciadas no sólo por su ubicación geográfica, sino también por las relaciones políticas, culturales y corporales que se han dado entre sus habitantes.

Oaxaca es un territorio donde día con día se van entretejiendo procesos particulares de subjetivación, que van más allá de las identidades fijas y que apuntan hacia distintos modos de producción cultural; en un sur donde el progreso capitalista y su discurso modernizador es casi inexistente, pero que, no obstante, comprende varios perfiles de adaptación y vivencia por parte

de los habitantes, incluyendo a la gran base indígena que actualmente conforma a la entidad y a sus descendientes.

Con una diversidad cultural de 16 etnias (y lenguas con sus variantes regionales), es el estado con mayor cantidad de municipios en México: 570; lo cual apunta a una región con una enorme complejidad y fragmentación social, en parte debido a su accidentada orografía, pues cuenta con el nudo mixteco, donde convergen la sierra madre occidental y la sierra madre oriental. Sin embargo, aunque las condiciones del espacio puedan influir en el ambiente cultural de la entidad, estas no lo determinan necesariamente.

En el plano económico, Oaxaca es el segundo estado con mayores índices de pobreza en México, el primer lugar lo ocupa Chiapas. No en balde la acumulación de contrastes, de marginación y hartazgo ha hecho que el sur tenga distintos movimientos de resistencia, el más citado y visibilizado internacionalmente por su reivindicación de base indígena: el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Explicar la pobreza monetaria de dicho estado requiere de un estudio más a fondo; pues, desde la perspectiva de los análisis contemporáneos, la pobreza va de la mano de una serie de acontecimientos que han tenido lugar en las últimas décadas. Por ejemplo, la relación que existe entre la cantidad de grupos indígenas dedicados, principalmente, al trabajo de producción en el campo, y los efectos generados por diversos tratados internacionales. Entre los efectos negativos encontramos la poca valoración, y por ende una baja remuneración, de los productos agrícolas mexicanos. Aunado a esto, la implementación de nuevas necesidades y de distintos factores culturales han provocado la migración a la misma capital de Oaxaca, al

Distrito Federal y a varias ciudades de los Estados Unidos; con oleadas disparadas después de las crisis de los años setenta a ciudades como Los Ángeles, California.

Tras varios años, muchos de los recursos hoy suministrados a las comunidades indígenas son obtenidos de las remesas provenientes de Estados Unidos, principalmente de California; esta acción tiene antecedentes históricos en el Programa Bracero, que estuvo vigente desde los años cuarenta hasta los sesenta, donde el gobierno estadounidense solicitaba mano de obra para el trabajo agrícola ante la falta de esta en su país, debido a la Segunda Guerra Mundial.

Otro motivo por el que aumentó la migración al país vecino fue la falta de subsidio institucional para el campo, ocasionando, por ejemplo, la caída del precio del café; un cultivo que fue impulsado desde finales del siglo XIX. La búsqueda de la obtención de recursos monetarios ha transformado las formas de producción de subjetividad, con el abandono de la comunidad, la familia y el entorno.

En la búsqueda del sustento económico, otra de las actividades a las que se recurre es la de ser profesor. Particularmente en este estado, dicha labor implica una adhesión política a un sindicato magisterial formado desde los años noventa: la Sección XXII del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Es el sindicato más grande de América Latina. Su mención es importante aquí, ya que los recursos que anteriormente pasaban por este, son en gran medida los que mueven a la economía de la entidad, junto con las remesas de migrantes y el campo de los servicios, donde está incluida la cultura, el arte y el turismo.

Como podemos ver, al igual que muchos otros migrantes, la razón principal por la que deciden migrar los oaxaqueños es por la falta de recursos económicos. El profesor investigador del

Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, Jorge Hernández Díaz, describe brevemente el porqué de la migración indígena oaxaqueña:

El norte constituye un gran atractivo para la población indígena, ya que ahí, con seguridad, encontrarán un trabajo y el ingreso que se les ha negado en sus lugares de origen, sus primeros empleos son la cosecha y la siembra de las plantaciones que alimentan las agroindustrias de Sinaloa o Baja California, o de los campos de hortalizas cercanos a la frontera. Otros se incorporan como peones en la industria de la construcción, en los servicios o en la economía informal de las ciudades fronterizas, Tijuana y Mexicali especialmente. Más tarde buscarán cruzar la frontera para llegar a California, Estados Unidos, algunos por la ruta de San Diego y otros por el desierto donde arriesgan todo con la ilusión de mejorar sus condiciones de vida y de trabajo (Fox & Rivera, 2004, p. 25).

Tanto en Estados Unidos como en México, los migrantes indígenas se ven excluidos como migrantes y como indígenas en términos económicos, sociales y políticos. En el plano económico, trabajan en ámbitos laborales que se encuentran étnicamente segmentados y que los relegan a niveles más bajos. En el ámbito social, además de la serie de obstáculos ya conocidos que padecen los migrantes que cruzan las fronteras, especialmente los indocumentados, los indígenas enfrentan marcadas actitudes racistas y de discriminación, que provienen tanto de otros mexicanos como de la sociedad dominante en Estados Unidos. En la esfera política, la mayoría de los migrantes que cruzan la frontera se ven privados de sus derechos ciudadanos plenos en ambos países.

La migración oaxaqueña destaca de las otras migraciones estatales por la permanencia de su identidad, los fuertes lazos comunitarios y la creación de medios de comunicación para estar estrechamente en contacto con sus comunidades continuamente. Una de las características de la migración oaxaqueña es que solo determinados municipios de las siete

regiones fomentan el incremento de las cifras de migración internacional. Esta migración se produce con mayor porcentaje en las regiones de los Valles Centrales, el Istmo y la Mixteca. A partir del desarrollo que tuvo la agricultura en el noroeste del país durante los años sesenta surgió una nueva ruta que combina mercados de trabajos rurales y urbanos, lo que hizo que este grupo indígena se incorporara a los mercados de trabajo específicamente del estado de California, Estados Unidos.

Con esta migración, a las comunidades indígenas oaxaqueñas en el estado de California se les ha denominado con un término muy propio para describir los lazos que existen entre su población de origen y ese estado: *Oaxacalifornia* (término creado por Michael Kearney y Carole Nagengast para referirse a la comunidad desterritorializada de la que surgen nuevas formas de organización y de expresión política).

No solo por la cantidad de personas que vivimos aquí sino porque también ya hay huajes y otros productos plantados que ya están vendiéndose en los mercados, con esto va unido las costumbres y tradiciones (Domínguez, 2004, p. 47).

Este término define lo que es una comunidad transnacional, dentro de la cual los migrantes indígenas han respondido positivamente al mantener sus lazos sociales y culturales que les permiten la permanencia de su ser, a través de largas distancias. El hecho de no estar presentes físicamente en sus comunidades no los aleja de ella ni les niega sus derechos para participar activamente dentro de los asuntos de su comunidad. Domínguez Santos (2004, p. 48) opina al respecto que “se empezó a dar una vida de participación cívica binacional, que rebasa la circunscripción local y nacional que rompe fronteras para cubrir las necesidades de los nuevos tiempos”.

La experiencia organizativa de las comunidades indígenas ha sido, desde sus comunidades de origen, por medio del tequio, los cargos y las mayordomías. (La mayordomía está ligada a las fiestas tradicionales de los santos católicos, proviene de la época colonial, cuando los frailes católicos organizaban a las comunidades indias y mestizas para el pago de diezmos y tributos destinados a la construcción de templos y hospitales, o a obras pías, y actualmente reúne fondos tanto para las fiestas patronales como para el mejoramiento de iglesias o capillas de santos católicos).

Al momento de salir de sus comunidades de origen, los migrantes llevan consigo sus formas de vida y sus experiencias organizativas en todos los sentidos; por lo que aun estando fuera de su comunidad de origen, y sin importar la distancia, hacen que prevalezcan sus usos y costumbres, como lo es el caso oaxaqueño. Sin embargo, no podemos negar que exista una reelaboración o asignación de otros atributos culturales adquiridos en la travesía o al establecerse en el país receptor.

El término *Oaxacalifornia* representa un espacio público transfronterizo que los migrantes indígenas zapotecos y mixtecos, en su mayoría, han atravesado de manera continua, durante casi 60 años, en busca de empleo y estabilidad económica. El territorio reclamado en este espacio socialmente construido abarca el estado de Oaxaca, los estados mexicanos de la costa del Pacífico, y el estado de California en Estados Unidos.

Estudios recientes han descrito la forma en la que los migrantes oaxaqueños han creado la comunidad desterritorializada de Oaxaca, al participar de manera activa en “los compromisos sociales, cívicos y culturales” y “unir sus vidas en Estados Unidos con sus comunidades de origen” (Fox & Rivera, 2004, p. 41). Como se puede observar, se ha prestado

mucha atención a la participación cívica y el activismo político de los oaxaqueños, no así a sus compromisos culturales emergentes con las tradiciones populares.

Por ello, este estudio puede contribuir a conocer las otras caras de la migración, y particularmente el caso desde los que no migran y se quedan en sus lugares de origen, pero que son influenciados por las redes de comunicación y las producciones culturales que se dan entre los dos países, por medio de los que han vivido la migración nacional e internacional; así como de las personas que no realizaron directamente movilidad pero han sido influenciadas por sus familiares y por su comunidad. Así como por la influencia de los medios masivos de comunicación y la industria cultural.

Capítulo 2. La diáspora de la cultura a través de las fronteras

*“Me vine desde allá
Y me encontré con cercos de alambre
Que no saben que mi madre es la madre tierra.”*

Malaquías Montoya

El entendimiento de la cultura fronteriza, en esta investigación, ayuda a entender la cultura migrante tlacolulense, de la cual, los Tlacolulokos derivan parte de su arte. La dispersión de grupos humanos por el mundo, las formas de movilidad, la combinación de procesos donde convergen migraciones transnacionales y fracturas internacionales permite la combinación de identidades múltiples, donde se mezcla lo propio y lo ajeno. Los lazos que crean los migrantes no sólo son formas culturales que cruzan la frontera, si no, que permiten la continuidad de la cultura y su reelaboración en los países de destino, espacios fronterizos y comunidades de origen.

Los migrantes mexicanos son, a la vez, hacedores de cultura y actores políticos, de modo que hacer una revisión histórica de ellos, como sujetos y objetos, da muestra de esta interacción. Los trabajadores mexicanos, tanto hombres como mujeres, que dejan el país, son parte de un sistema económico capitalista internacional, y su movilidad es parte de un patrón más amplio de la historia internacional.

Sin embargo, el fenómeno migratorio además de ser impulsado por la búsqueda de trabajo y de factores externos, recae en una decisión personal del migrante, se adentra en una historia nacional y de formación de clase. Una revisión de los deseos, las situaciones laborales, la política y la cultura del migrante revela la profunda complejidad de estos tiempos modernos,

periodo único en la historia de la humanidad que puede verse manifestado en las expresiones artísticas ligadas al fenómeno migratorio.

La migración de México a Estados Unidos no es un fenómeno contemporáneo. Tiene una larga tradición histórica que data de finales del siglo XIX y continúa hasta el presente. Este proceso migratorio abarca uno de los mayores movimientos de la población en la historia. “Culturalmente la migración mexicana revela la artificialidad de las fronteras políticas nacionales. Los migrantes mexicanos a Estados Unidos han contribuido al mantenimiento de las tradiciones culturales y lingüísticas mexicanas a todo lo largo del siglo XX” (Maciel Araucaria, 1996, p. 20).

Como antropóloga histórica me es indispensable recurrir a la historia para comprender e indagar en los fenómenos socioculturales que conciernen a los procesos migratorios del siglo XX y a las identidades y procesos artísticos que se vieron inmersos en este proceso político, histórico y cultural, partiendo de la idea de que la gente no vive los grandes hechos históricos tal cual son, sino que los dotan de significado, de acuerdo con su experiencia vivida individual y colectivamente.

El ser humano es histórico porque las acciones que emprende cada una de sus generaciones –todo tipo de acciones, desde las más fundantes hasta las más insignificantes– comprometen a las generaciones siguientes. Son acciones que implican una transformación de lo otro, lo extrahumano y la construcción de un mundo para la vida; que dan lugar a creaciones que perduran, que tienen que ser reasumidas, continuadas o transformadas por ellas (Echeverría, 2014, p. 1).

Para la comprensión del fenómeno a estudiar parto de la idea de que el ser humano, en su proceso de reproducción, es un ser semiótico; ya que produce, consume e interpreta

significados. Y, en tanto sujeto histórico, las acciones que emprende implican una transformación de lo otro, porque los hechos que resultan de estas acciones pugnan por expresarse para ser continuadas en la actualidad, considerando que cada individuo y colectividad es protagonista y creadora de una historia.

Todos los individuos sociales, y no solo el sujeto social global, están en un proceso permanente de “hacerse” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros y dejándose “hacer” por ellos. Todos intervienen, los unos, en la existencia de los otros, en un juego cruzado de reciprocidades; todos se transforman entre sí tanto directamente, uno a uno, como indirectamente, a través de la transformación del conjunto de ellos (Echeverría, 2010, p. 74).

En consecuencia, comprender los procesos culturales que integran el fenómeno a tratar, el cual parte de las formas de la identidad reelaborada por la migración entre México y EE. UU, donde se manifiesta una creación de nuevos fenómenos culturales derivados de una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes y ambas cooperantes, permite establecer que “es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (Ortiz en Valenzuela, 2014, p. 35).

Es necesario puntualizar que, aunque los fenómenos socioculturales a investigar no son exclusivos de estos periodos, a partir de estas temporalidades situó los nexos culturales entre estos dos países desde la experiencia migratoria, ubicándome principalmente en el surgimiento del movimiento Chicano en los EE. UU. Asimismo, busco indicios de la influencia de lo mexicano en la obra y producción de las expresiones visuales artísticas chicanas, que tienen su desarrollo artístico en 1960, y la dialéctica de la relación entre el arte mexicano y chicano,

teniendo en cuenta el vínculo de la identidad conformada a partir del choque de dos culturas, para así identificar y explicar qué elementos de la identidad reelaborada por la migración se retoman y se ven manifiestas en la imagen del *street art* en la ciudad de Oaxaca, en México. Pues esta ciudad es, en la actualidad, un referente de los flujos migratorios entre estos dos países.

La conformación de dos mundos visuales: lo mexicano y lo chicano



Figura 1. Rodríguez, G. (1969). *The Fight Is Not Over, Lincoln Heights*. Los Ángeles, California.⁴

⁴ Tomado de <https://www.artnews.com/art-news/artists/luis-c-garza-george-rodriguez-photojournalism-1960s-la-chicano-blowouts-10277/>

La frontera México-Estados Unidos ha sido un espacio en el que las poblaciones de ambos países han interactuado más allá de la línea que el tratado de Guadalupe Hidalgo trazó en 1848. Este suceso histórico marcó parte de los lazos entre “dos Méxicos”, donde millones de mexicanos quedaron como extranjeros en su propia tierra, viviendo la experiencia mexicana en los Estados Unidos después de la guerra de 1847.

Históricamente los mexicanos nunca han emigrado al suroeste, simplemente han ido “al norte de México”. No han pedido convertirse en ciudadanos, fueron hechos ciudadanos a la fuerza. Como viven en una región que es geográfica e históricamente una proyección de su “tierra natal”, y han echado profundas raíces en ella. Ellos no cruzaron un océano, solo avanzaron hacia el norte atravesando una frontera mítica. La frontera entre México y Estados Unidos es una de las más irreales del mundo; más que separar, unió a dos pueblos (Maciel Araucaria, 1996, p. 140).

En el transcurso de los siglos XIX y XX las olas migratorias fueron constantes y masivas debido al clima político y económico que existía en México, esto contribuyó a aumentar y dar un nuevo perfil a las comunidades fronterizas, en específico a las denominadas chicanas, quienes cuentan con un carácter único en relación con los nexos que se producen entre comunidades étnicas y las naciones de donde provienen. De esta manera, los vínculos que desarrolló esta comunidad a través de la frontera abarcan una diversidad de campos, desde lo político, social, económico y cultural.

El ámbito cultural que le concierne a esta investigación ha sido el más constante y no puede prescindir de la perspectiva histórica, pues resulta necesario comprender y crear indicios de aquello que es opacado por los grandes hechos. Por lo tanto, conviene destacar el papel que juega la comunidad chicana en la conformación y aportación a una cultura fronteriza, donde se muestra el intercambio y formulación de identidades derivadas, precisamente, de la diversidad de experiencias vividas en colectividad a lo largo de la historia.

El movimiento chicano como menciona Maciel Araucaria (1996) conocido también como “la Reconquista”, floreció en los primeros años de la década de los sesenta. Tuvo un origen laboral, de clase, étnico y de identidad que agrupaba las luchas del XIX; estuvo influenciado por las condiciones materiales de los chicanos y los cambios en el ambiente político, donde, de algún modo, muchos mexicanos vivieron la discriminación económica y el racismo. La principal preocupación de este movimiento era fomentar el conocimiento histórico de la experiencia mexicana y crear un futuro para la comunidad mexicana en los Estados Unidos.

En estos años los chicanos eran la segunda minoría de la nación estadounidense. En este sentido la producción artística de esta comunidad surgió en los embates de la lucha laboral, la lucha por los derechos y la inclusión social, así como del reconocimiento de una identidad, una lucha marcada por políticas de enfrentamiento, conflictos laborales, boicots, manifestaciones y ocupaciones pacíficas (Maciel Araucaria, 1996, p. 88).

La militancia chicana, como se mencionó anteriormente, fijó su mirada en la herencia mexicana que le fue negada al vivir fuera de su territorio de origen, donde las políticas Estadounidenses incluyeron una intensa campaña destinada a erradicar la cultura mexicana e inculcar el idioma inglés y los valores de la cultura estadounidense. La cultura mexicana tuvo entonces un papel importante para la sobrevivencia y creación de la cultura chicana, la cual fue expresada de manera particular en las artes plásticas.

Así, los chicanos se encargaron de preservar la cultura de su país de origen y, más aún, de adaptarla a sus nuevas realidades, durante las primeras décadas del siglo XX. Estas adaptaciones se absorbieron y difundieron bajo diversas manifestaciones culturales, incluyendo el teatro, la pintura mural, el cine y la música. “La cultura mexicana tuvo entonces un papel decisivo en la sobrevivencia y resistencia en contra de las instituciones

norteamericanas opresivas dirigidas a la comunidad. Asimismo, el concepto y la esencia de ‘México y lo mexicano’ se convirtieron en parte vital del tejido social y de la conciencia étnica” (Valenzuela, 2003, p. 306).



Figura 2. Garza, L. (1971). *The Fight Is Not Over. Student and barrio youth lead protest march, La Marcha por la Justicia, Belvedere Park.*⁵

⁵ Tomado de <https://www.artnews.com/art-news/artists/luis-c-garza-george-rodriguez-photojournalism-1960s-la-chicano-blowouts-10277/>

En la década de 1920, cuando la migración mexicana a Estados Unidos alcanzó su punto más alto, se fundó en California *La Opinion* y, en Texas, *La Prensa*, los principales periódicos en español. Este periodo marco también la edad de oro del teatro en hispano en Estados Unidos. Muchos migrantes, tanto legales como indocumentados, han sido determinantes para la preservación de la cultura, los valores y las tradiciones mexicanas; además, han contribuido a hacer del español la segunda lengua más hablada en Estados Unidos.

Los elementos culturales de la migración mexicana y las manifestaciones artísticas y culturales que este proceso ha inspirado proporcionan elementos para comprender más a fondo el movimiento migratorio, ya que estas no surgen en un vacío, sino que están ligadas a un contexto también socio-histórico y político.

De esta manera la vivencia de la migración mexicana no solo ha encontrado un lugar de expresión en las obras de arte literarias, sino que es también evidente en las artes plásticas. Las dimensiones culturales de la inmigración y su proceso han inspirado manifestaciones culturales desde arte, corridos, ficción, humor y obras dramáticas en ambos lados de la frontera (Maciel Araucaria, 1999, p.47).

Mientras tanto los constantes flujos migratorios de México hacia Estados Unidos, particularmente durante y después de la revolución incluían también a muchos artistas y artesanos, quienes continuaron practicando su arte, y al cruzar la frontera llevaron consigo prácticas y artefactos culturales, relacionados con las artes plásticas mexicanas que influyeron principalmente en la estética, estilo y técnica desarrollada por artistas chicanos. Muchos de ellos se emplearon como ilustradores y caricaturistas de periódicos en español, otros artistas pintaron cuadros y murales en tiendas, cantinas y restaurantes de los barrios chicanos,

proliferando así imágenes de la cultura popular mexicana como héroes mexicanos, símbolos prehispánicos y las representaciones religiosas como la virgen de Guadalupe.

Algunos artistas chicanos en la década de los treinta tuvieron contacto directo con la Escuela Mexicana de Pintura fundada después de la Revolución, en la que se destacan muralistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Estos contactos se dieron a través de visitas y clases que estos artistas mexicanos impartieron en diversas ciudades de Norteamérica. El mural *Tropical América*, pintado por Siqueiros en Los Ángeles, mostraba a un indígena crucificado y a un águila norteamericana encima de su cabeza, fue cubierto después de una intensa campaña en contra de la permanencia de esta obra en la calle Olvera de dicha ciudad, donde los consulados mexicanos jugaron un papel crucial difundiendo con amplitud la obra de los muralistas, la cual formó parte de un proyecto de “preservación de la mexicanidad” (Maciel Araucaria, 1996, p. 97).

En los años veinte, los muralistas mexicanos, al lado de otros artistas, suscribieron la Declaración de Principios del Sindicato de Trabajadores, Técnicos y Pintores, en el cual se señalan a favor de los sectores explotados de la sociedad, a los que identifican con los obreros, campesinos e indígenas. En el documento se subraya que el arte del pueblo mexicano es la más grande y de más sana expresión que hay en el mundo y se repudia todo el arte de los círculos pseudointelectuales por su carácter aristocrático.

Décadas más tarde, en 1969, siguiendo una línea parecida a la del Sindicato, fue proclamado el Plan Espiritual Aztlán por parte del movimiento chicano donde se propone, entre otras cosas, una independencia cultural vinculada a la lucha económica, política y social, como vía para la liberación total de la opresión, la explotación y el racismo.

Otro aspecto importante para señalar es que la influencia mexicana en el arte chicano también provino de grupos populares urbanos en México, como el Taller de la Gráfica Popular. Este colectivo elaboró carteles políticos a raíz del movimiento estudiantil de 1968. Algunos artistas chicanos que destacaron en la producción de carteles fueron Carlos Cortez, Rupert García, Malaquías Montoya, y Amado Peña. Lo cual nos habla de la continuidad en la historia de las artes plásticas en el movimiento chicano, siempre ligado a los movimientos sociales.

En otras palabras, el movimiento artístico no se presentó de manera fortuita, las condiciones históricas de explotación, la resistencia, la protesta y la búsqueda de una retención cultural chicano-mexicana, se unieron para desempeñar un papel importante e influir en las modalidades del arte mural chicano, en su contenido y en sus fuentes artísticas” (Maciel Araucaria, 1996, p. 467).

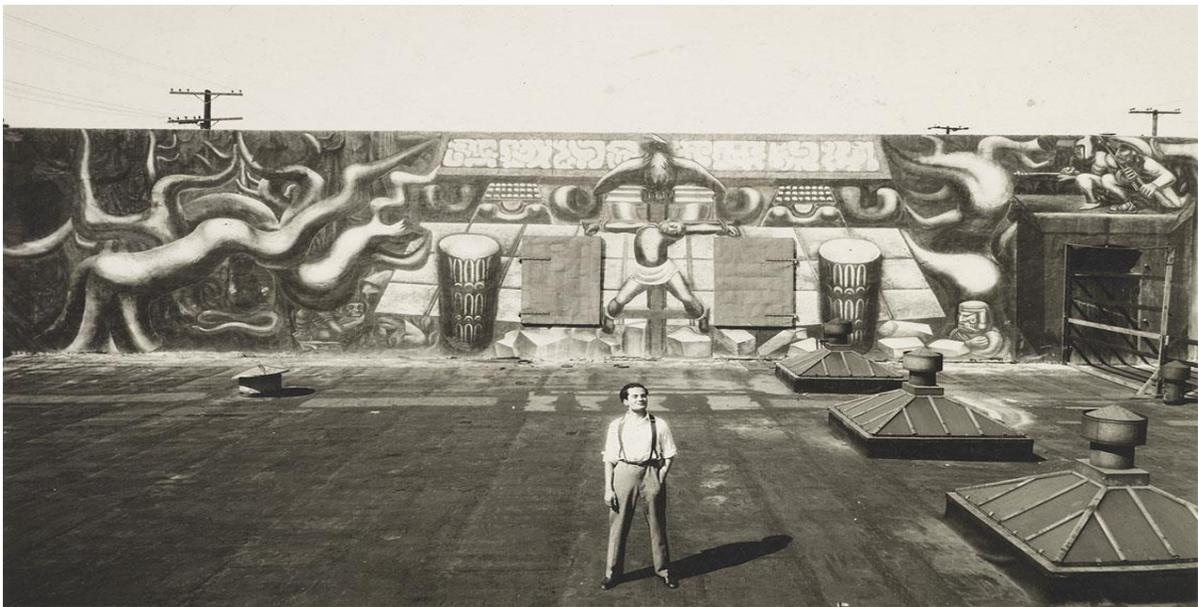


Figura 5. David Alfaro Siqueiros frente al *Tropical América*. Salón Italiano en Olvera Street en el Monumento Histórico El Pueblo. Los Ángeles, California, 1932.⁶

⁶ Tomado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004

El arte chicano también reprodujo muchas de las obras de José Guadalupe Posada. A través de su obra, criticó la oligarquía porfirista y dio una expresión artística a la lucha de la Revolución mexicana. La influencia de Posadas puede verse en murales, carteles, así como en dibujos satíricos como los de Andy Zermeño, reproducidos en *El Malcriado*, el periódico del sindicato agrícola de California encabezado por César Chávez (Maciel Araucaria, 1996, p. 99).

Figura 6. Leopoldo Méndez integrante del Taller de Gráfica Popular con José Sánchez, impresor del TGP, en



1950.⁷

⁷ <https://masdemx.com/2017/09/taller-de-grafica-popular-grabado-arte-revolucion-mexico-arte-revolucionario/?a>

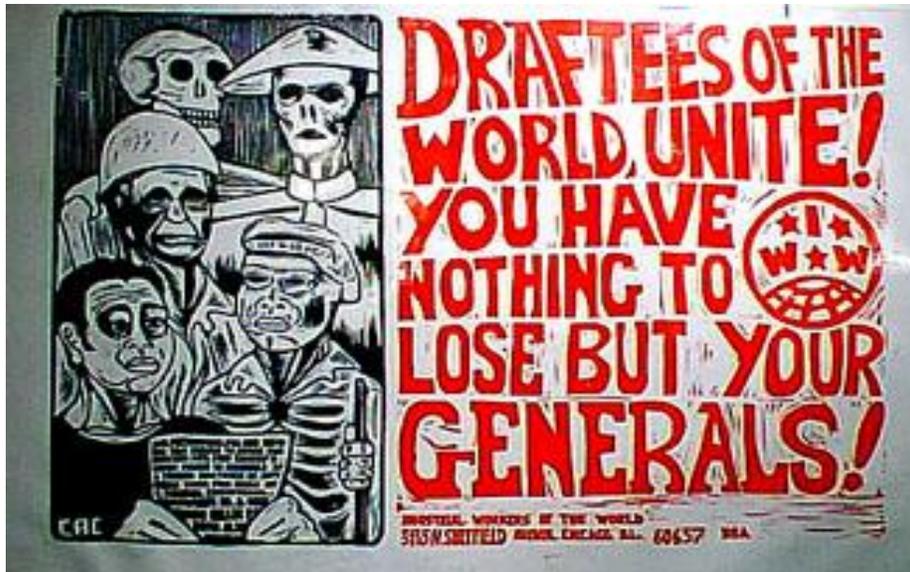
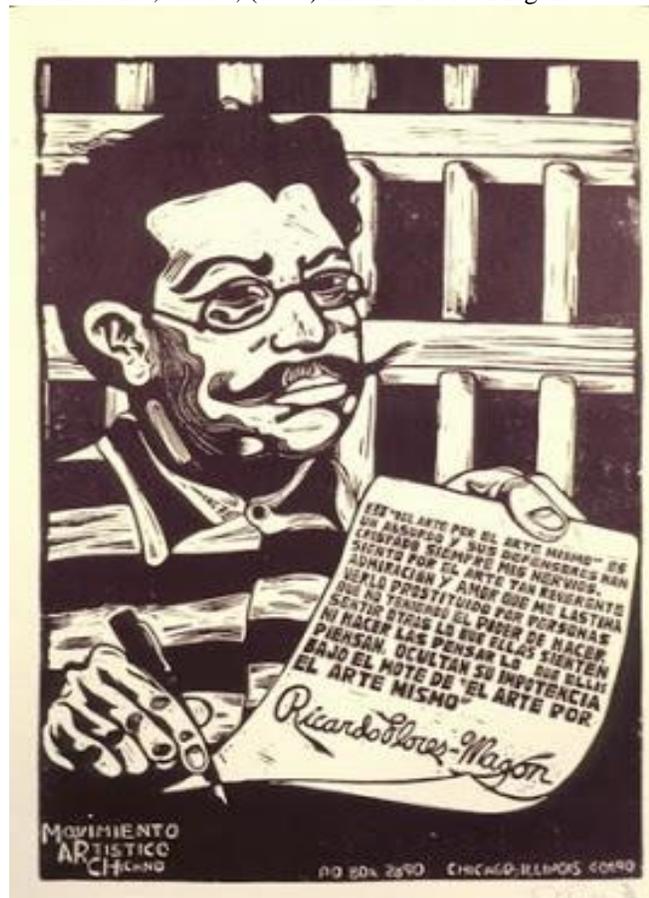


Figura 6 y 7. Cortez, C. (1965). Draftees of the world, unite! ; (1978) Ricardo Flores Magón.⁸



⁸ <https://americanart.si.edu/artist/carlos-cortez-6203>

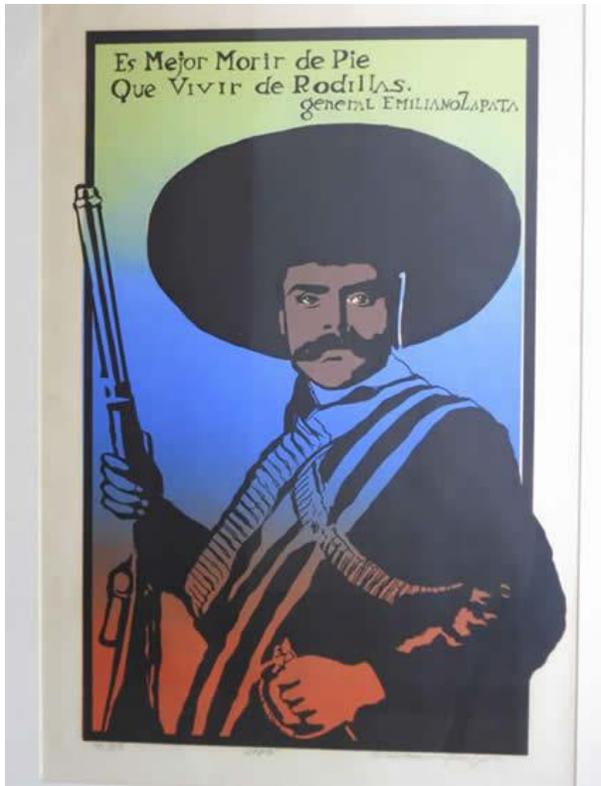
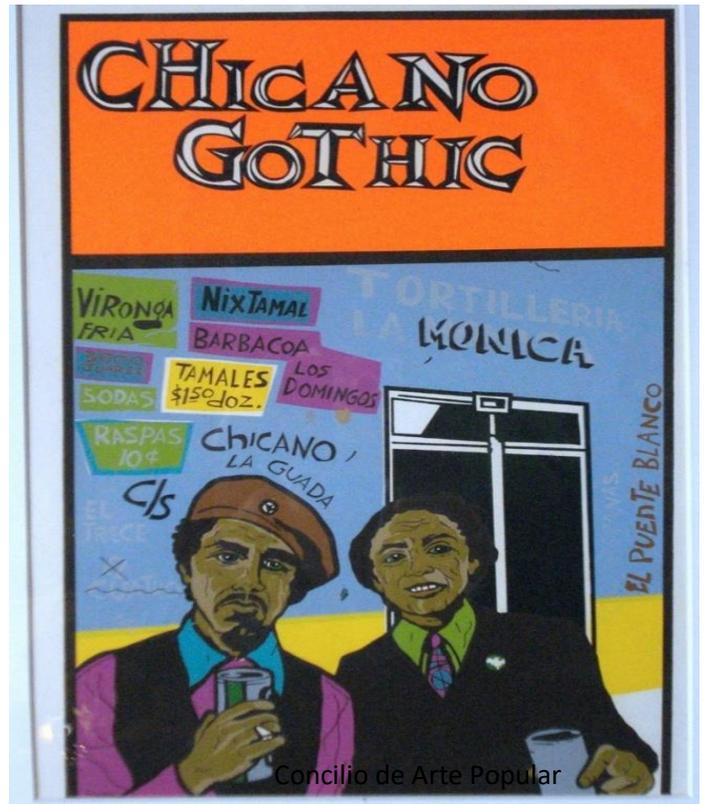


Figura 8 y 9. Amado Peña Jr.⁹



⁹ <https://mochamuseumdc.org/collections/>

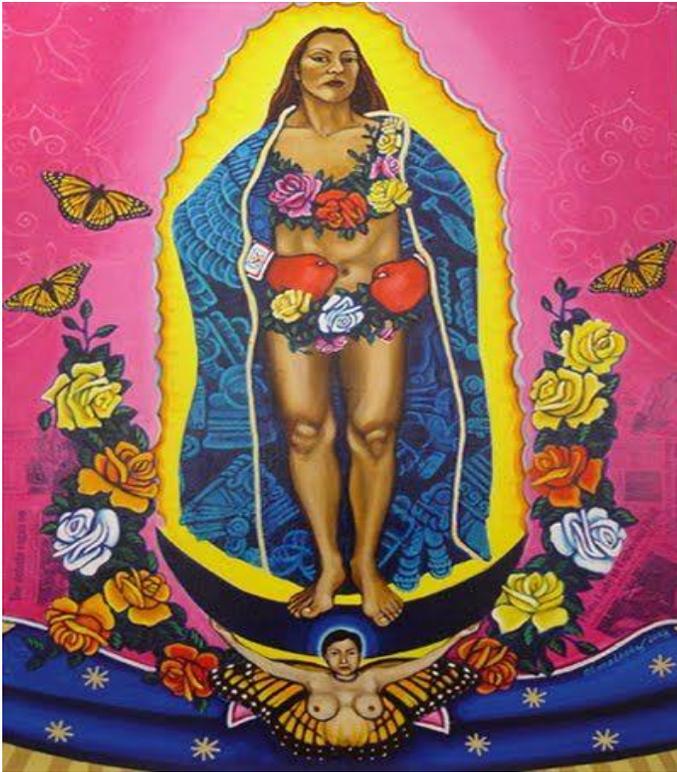


Figura 10. Yolanda López¹⁰



Figura 11. Concilio de Arte Popular.¹¹

¹⁰ <https://www.pinterest.com/pin/50172983328976626/>

¹¹ <https://www.oac.cdlib.org/ark:/13030/hb9h4nb8m1/?brand=oac4>



Figura 12. René Yañez.¹²

A partir del muralismo en los barrios y de los carteles, el arte chicano avanzó hacia nuevas formas de expresión en el transcurso de la década de los sesenta, donde agrupaciones como el Mexican American Liberation Art Front, El Concilio de Arte popular, Los Guadalupanos de Aztlán, el Centro Meshicano de Arte, La Galería de las Artes, el Centro de Arte Chicano, el Centro de Serigrafía de la Raza, Pintores de la Nueva Raza, Los Toltecas de Aztlán, entre otros, promovían los murales en el barrio y generaban nuevos espacios de exhibición de la obra de los artistas chicanos.

¹² <https://www.sfchronicle.com/art/amp/Gal-ria-founder-Ren-Ya-ez-still-watching-his-12531407.php>

En el trabajo de estos colectivos de artistas se veía reflejado ya el uso de otros materiales, además de los tradicionales, como los bolígrafos, los aerosoles, el papel picado; y se comenzaban a usar técnicas como los fotorrealismos, el grafiti y otras expresiones de la contracultura. Así mismo, la estética que observamos en gran parte del arte muralista chicano de la época indica de varias formas las alianzas con el movimiento de la lucha de clase trabajadora chicana y con otras minorías nacionales oprimidas.

Las manifestaciones visuales chicanas, en ese sentido, son numerosas y de una amplia gama, lo que refleja la heterogeneidad de esa cultura y pone de manifiesto la apropiación de aquellos elementos que han conformado las identidades chicanas. Por ejemplo, *las placas* (la antigua tradición de escribir en paredes); la cultura del *low rider* que implica la modificación y el uso de autos estilizados con dibujos representativos de la cultura chicana; los cholos y cholas cuyo estilo de vestir revela de manera muy peculiar una corriente socio-estética de la cultura chicana. O el resurgimiento de la figura del pachuco, como oposición al modelo angloamericano, en la que se destaca su particular estilo de vestir, de vida, de lenguaje y valores propios de los años 40, cuando nace este personaje. En cierta medida, un impulsor de este resurgimiento fue Luis Valdez, con su obra llevada a la pantalla: *Zoot Suit*.

De la misma manera proliferó el arte del tatuaje con la cultura del prisionero chicano, *el pinto* y sus códigos de arreglo y vestimenta; con numerosas y multicolores reproducciones litográficas de imágenes del mundo prehispánico llevadas en la piel. También a través de imágenes, iconografías y elementos visuales que han ilustrado el ambiente de los barrios urbanos en los EE. UU.

Se debe tener en cuenta que, dentro de la sociedad norteamericana, al mismo tiempo, estaban ocurriendo importantes cambios a partir del impacto de los nuevos programas federales. En el plano internacional, acontecimientos como la Revolución cubana, las guerras de liberación de África y Vietnam contribuyeron a incrementar la conciencia nacional de los chicanos sobre la condición de los pueblos del tercer mundo y las minorías de Estados Unidos (Maciel Araucaria, 1996, p. 278).

Durante los años sesenta, numerosos grupos de estudiantes blancos y de las minorías, de gente joven y de trabajadores, se organizaron, marcharon y se rebelaron contra la guerra de Vietnam, contra la educación deficiente, el desempleo y el racismo. La música, la ropa, las costumbres sociales, el idioma, y el arte de este movimiento nacional, en conjunto, expresaba furia, pero a la vez la esperanza de un cambio en la sociedad norteamericana. Una parte significativa de este complejo cultural lo constituyó el surgimiento de un movimiento nacional de murales y carteles inspirado en la comunidad, que como se menciona anteriormente, es una expresión significativa en los movimientos sociales.

De la misma manera que sucedió con otros grupos étnicos politizados (negros, asiáticos e indígenas americanos), los chicanos experimentaron su renacimiento cultural en esos años. Para mediados de los años setenta, los murales y carteles chicanos alcanzaron proporciones monumentales en los espacios públicos y empezaron a ser aclamados a nivel regional, nacional e internacional.

Los artistas chicanos buscaron nuevas formas de expresar su identidad y exaltar los valores de su lucha social, a partir del mural y el cartel, expresiones artísticas que implican el proceso de obtención de un espacio público y la implicación de las comunidades, convirtiéndose en medios de difusión de imágenes. En un principio se buscaba exaltar las raíces culturales con elementos propios de la cultura popular mexicana, pero la temática de los

murales fue evolucionando y los chicanos fueron incorporando las imágenes de la comunidad y la denuncia de sus problemas actuales, como los conflictos laborales, el racismo y la represión. Para entonces, representaban escenas propias de la cultura chicana, en los que figuraban los pachucos, los cholos y los *low riders* convirtiéndose en un símbolo de identidad para los habitantes de los barrios.

Una de las características de este arte plasmado en espacios públicos es que documenta la historia chicana, ya que con frecuencia forma parte integral del hecho o el asunto que ilustran. Los murales fungen en muchos casos como los únicos “documentos históricos” existentes que registran los acontecimientos relevantes de la vida de la comunidad, cuyos miembros no tienen la oportunidad de frecuentar los museos y las galerías de sus ciudades. De esta manera, las fuentes artísticas del mural y el cartel chicano suelen ser inmediatas, históricas y muy diversas, donde los murales tienden a reflejar la influencia mexicana.

Es en este sentido que el proceso dialéctico entre el arte mexicano y el chicano no responden únicamente a sus raíces sociales y políticas afines, sino también a influencias estéticas concretas de la obra, estilo y técnica de artistas mexicanos.

El predominio de la influencia mexicana en el arte chicano se explica por varias razones. La magnitud de los flujos migratorios de México hacia EE. UU. Durante el siglo XX, que incluyó el traslado de muchos artistas que continuaron la práctica de su arte al otro lado de la frontera, es una de ellas. La segunda se refiere al prestigio internacional adquirido por la escuela mexicana de pintura y la tercera está vinculada con el propósito de los artistas chicanos de rescatar su legado mexicano, básicamente a partir del inicio del movimiento chicano, para crear así una nueva conciencia étnica (Maciel Araucaria, 1996, p. 110).

Después de la década de 1970 hubo un florecimiento chicano, en el que esta manifestación fue más conocida y admirada, en específico por los círculos intelectuales y artísticos

progresistas en México. Este hecho está relacionado con la intensificación del contacto político, social y cultural entre los chicanos y México.

Además, las crisis económicas, las manifestaciones sociales y la desigualdad abrieron un campo nuevo e hizo que el interés se enfocara en las problemáticas sociales y su expresión en las artes. Este contexto ha sido especialmente favorable para el fomento y ampliación de los lazos ente estos dos Méxicos.

Aunado a esto, me gustaría añadir el hecho de que la cultura chicana se desarrolló tanto en círculos de intelectuales como en las calles y los barrios, tomando en cuenta la convivencia y los lazos que generaron los migrantes con otras comunidades marginadas en los EE. UU., lo cual implica y genera la reelaboración de identidades, a partir de la apropiación de atributos derivados del contexto migratorio que se vive en el país norteamericano.

Es así como mi aportación recae en el hecho de que, a partir del contexto de globalización, las identidades generadas por la migración se encuentran en constante transición a causa de procesos y eventos históricos que definen las relaciones transfronterizas en zonas emblemáticas; ya sea por sus vínculos culturales, por la intensidad de sus relaciones sociales o por la fuerza de sus conflictos. De esta manera, las prácticas con las que se expresan son manifestaciones de la identidad reelaborada por la migración, donde la cultura mexicana ha sido instrumento de la resistencia cultural y sobrevivencia de la comunidad chicana más allá de la frontera norte.

Identidades reelaboradas por la migración

“Vestidos para el altercado. 1943. La batalla mundial se juega en el Pacífico. Los Ángeles se convierten en un punto estratégico donde miles de marinos estadounidenses se desahogan. Los latinos, muchos de segunda generación, desafían las convenciones adoptando la indumentaria extravagante de los músicos de jazz. Un gesto considerado antipatriótico que acaba desembocando en los disturbios conocidos como Zoot Suit Riots. Ahí comenzaron las bandas y el grafiti. Poner el nombre en las paredes era un gesto para proteger su territorio; no de otras bandas, sino para que toda la ciudad supiera que estabas entrando en un vecindario latino. Yo no pertenecía a ninguna banda, pero viví lo que es crecer en una ciudad segregacionista. Por eso adopté mi propia firma, Señor Suerte, la primera individual que se vio en Los Ángeles en 1969”.

Chaz Bojórquez¹³



¹³ <http://stafmagazine.com/features/chaz-bojorquez-la-letra-viva/>

La comunidad chicana desde la segunda mitad del siglo XIX logró sobrevivir y encontrar las formas de mantener su identidad, sus tradiciones, su lengua y su cultura. La migración, desde entonces, fue permanente y permitió que los recién emigrados formaran una comunidad sólida y consciente de su mexicanidad y de su legado histórico. De esta manera, la comunidad chicana también enriqueció con creces la herencia artística de México. Al ser la migración contemporánea un fenómeno cíclico, la frontera solo fungió como artefacto físico y legal, ya que existía un flujo libre de ideas e imágenes tanto de lo chicano hacia México como de lo mexicano hacia los EE. UU.



Figura 14. Iturbide, G. (1986). Cholos, White Fence Gang, East Los Angeles, Estados Unidos.¹⁴

¹⁴ https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/coleccion/es/graciela-iturbide/cholos-white-fence-gang-east-los-angeles-estados-unidos-2.jsp

Fue durante los años 40 y 50 cuando surgió el fenómeno de las identidades fronterizas. Impulsadas por los procesos migratorios, las fronteras siempre han desglosado estilos de vida. Actualmente, con la globalización, han entrado tantas culturas a México que existen diversos movimientos juveniles, pero que abarcan en su mayoría una lucha contra la pobreza, el desempleo y todo lo que afecta a su entorno social inmediato.

Si hacemos un repaso por los distintos movimientos que han tenido lugar en el tiempo, encontramos a los pachucos, el cual se originó por la discriminación racial que había contra los mexicanos que se iban de mojados. Esto dio paso al motín del 7 de junio de 1943, en el que los marinos de *Califas* (California) golpearon y arrestaron a migrantes mexicanos, solo para demostrar su dominación y poder. Estas escenas fueron recreadas en la película *Fiebre Latina* (*Zoot Suit*, 1982), del chicano Luis Valdez.

Puede decirse que el pachuco es un antecedente del cholo, por su forma de vestir, el lenguaje, la onda *gangsteril*, y las expresiones artísticas con las que buscan reflejar su propio estilo de vida y exponer las problemáticas de su comunidad cuando aún siquiera se comenzaba a comercializar el aerosol, una herramienta que dominaría las calles hasta los 70. Fue a finales de los 60 que los integrantes de bandas de chicanos comenzaron a adoptar un nuevo estilo de hablar, de vestir, de tatuarse; aunado a la pinta de murales, comenzaron a hacer grafiti, lo cual se denominó como estilo cholo.

El chicanismo y el cholismo, como movimientos urbanos, generaron identidades juveniles, cuyas manifestaciones materiales se vinculan también al grafiti y a mural callejero. El cholismo es un movimiento popular desarrollado en la década de los setenta, aunque ligado al pachuquismo de los años treinta. Tiene un carácter barrial y territorial que frecuentemente

es asociado al pandillerismo. Si bien ambos grupos adoptaron el mural callejero como uno de sus lenguajes para expresar su identidad, no es la intervención de paredes el resultado de tales movimientos y tampoco es su único fin; sin embargo, conviene situarlo como formas de *Street art* cuyas lógicas no son heredadas del estilo neoyorkino migrante y subalterno, ni del francés universitario y subversivo, aunque posteriormente se creara un sincretismo. El estilo cholo del grafiti se refiere principalmente al nombre del joven o al de su barrio o pandilla, que define y marca los límites del poder barrial. El *placazo* alude a la realidad de jóvenes de sectores populares que es definida por la búsqueda de demarcar los límites de identificación/diferenciación.

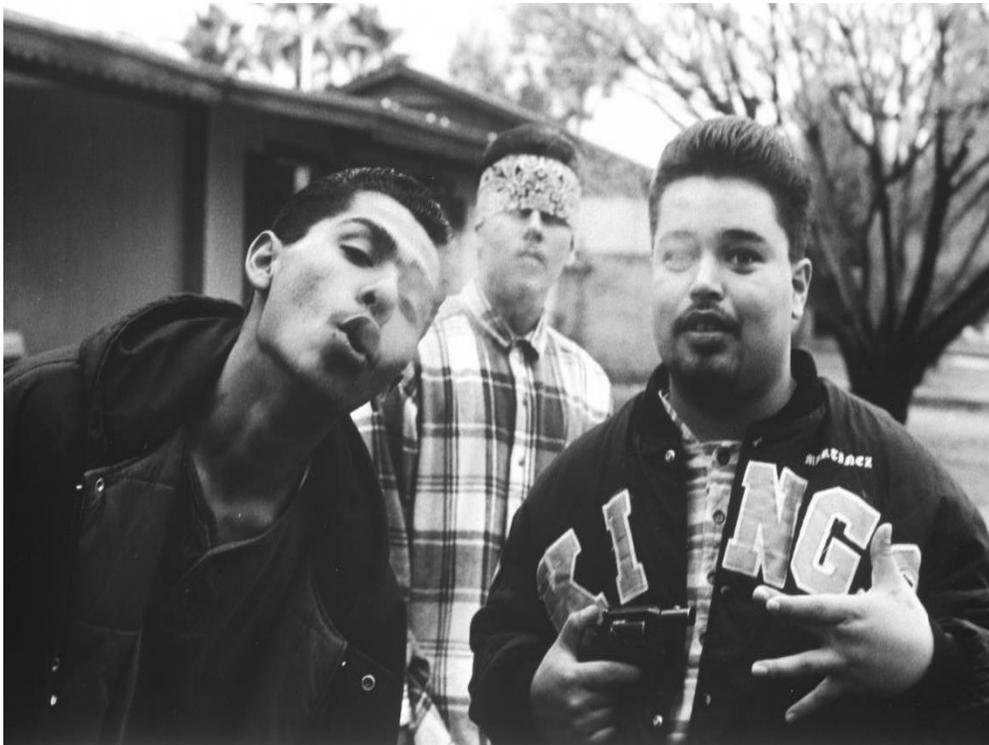


Figura 15. Juan Herrero. Pandilleros del barrio de Glendale en Phoenix, Arizona.¹⁵

¹⁵ <http://www.juanherrerofotografia.com/home/photo/5-chicanos-usa>



Figura 17. Federico Gama. De la serie “Los cholos de Neza York o la influencia chicana en México”.¹⁶

Los cholos en México han retomado elementos culturales de pandillas estadounidenses fusionándose con la realidad de cada región del país a causa de la migración de personas de su comunidad, de experiencias propias y como consecuencia de la guerra de imágenes cinematográficas, aunado a la situación política y económica que se vivía a principios de la década de los 90's: aperturas de fronteras, libre comercio, globalización, migración, y retorno o reformulación de actitudes y modismos (Hernández, 2017, p. 20).

Los jóvenes que viven en la frontera, además de la discriminación, enfrentan un problema aún más grave: la definición de su identidad, ya que no son de aquí, ni son de allá. En Estados Unidos los rechazan, son los *greaser* (grasosos), y en México pertenecen al sector marginado de las culturas juveniles.

¹⁶ <http://www.federicogama.com.mx/los-cholos-de-nezayork-o-la-influencia-chicana-en-mexico/>

Alrededor del cholo se ha originado una cultura que incluye murales donde es recurrente la imagen de la virgen de Guadalupe o donde las historias propias son las protagonistas, además de la marca que los identifica: la *placa* del barrio; música como el *ganstarap*, el hiphop, los corridos de narcos; revistas como *Low Riders*, *Teen Angels*, *Pocho Magazine*.

La ropa juega un papel importante, existen marcas originales reconocidas en el ambiente cholo: pantalones Dickies de doble tabla, guangos, tumbados para verse más firme y distinguirse entre los grupos juveniles de la zona; camisas Ben Davis, carceleras, bermudas. Los tatuajes tienden a ser significativos: engloban la protesta, las experiencias carcelarias, simbolizan la pertenencia a pandillas. Son frecuentes los paisajes, mujeres, lágrimas, santos católicos, fechas importantes, frases con tipografía Old English, entre otras. Los accesorios no pueden faltar: escapularios, redes y paliacates en el cabello, las gafas, sombrero tango, y en los pies, tenis cara chata triple línea.

El fenómeno de los cholos se ha asociado a la identidad cultural de la segunda generación de quienes migran a las zonas urbanas de México y Estados Unidos. En el libro *A la brava, ése*, José Manuel Valenzuela Arce analiza las identidades devenidas de los procesos migratorios, agrupaciones juveniles callejeras que se han generado como una forma de adaptación, a menudo conflictiva, de los hijos de migrantes al nuevo contexto urbano de la Ciudad de México, dado que los jóvenes de la segunda generación no pueden identificarse con la cultura de sus padres, a la que solo conocen de forma indirecta. Pues, al ser la migración, en algunos casos, cíclica, es decir que los migrantes van y vienen, se genera una apropiación siempre en tensión de la cultura del país de destino y la del país de origen.

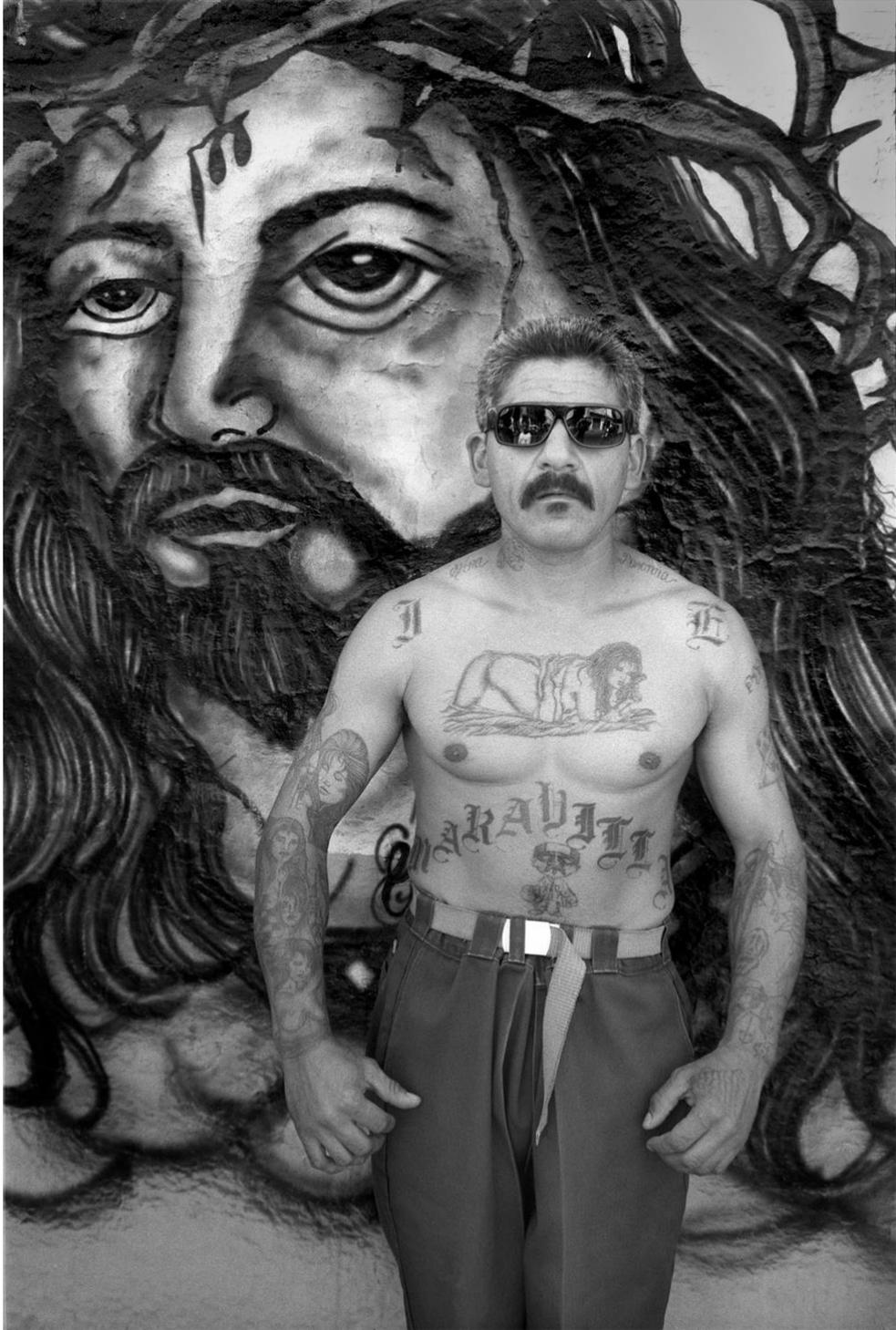


Figura 18. Federico Gama de la serie “Los cholos de Neza York o la influencia chicana en México”



Figura 19. Federico Gama de la serie “Los cholos de Neza York o la influencia chicana en México”

De esta manera, sus expresiones culturales podrían interpretarse como intentos de recomponer la cohesión perdida en la comunidad original, donde también interviene la etnicidad, el género, la clase social y el territorio. Además, las expresiones artísticas derivadas de las identidades reelaboradas por la migración se asocian al exponer ante la mirada pública la queja y la inconformidad, como formas de afirmación identitaria y de resistencia cultural, vinculadas también a lo largo de la historia a movimientos sociales y culturales.

En el caso mexicano –continúa Valenzuela–, la articulación entre etnicidad y culturas juveniles tiene tres ámbitos de expresión privilegiados: la aparición de pandillas como consecuencia de los procesos migratorios del campo a la ciudad y que tuvo lugar en ámbitos

subalternos como las vecindades, los cinturones de la miseria y las ciudades perdidas de la Ciudad de México, lo que desembocó en el fenómeno de los *chavos banda*. En segundo lugar, la reivindicación de la mexicanidad por parte de la segunda generación de migrantes mexicanos a Estados Unidos, desde los chicanos, pachucos y cholos. Por último, la recuperación simbólica de elementos prehispánicos por parte de las expresiones artísticas y estilos de estas culturas juveniles.

La juventud se hizo motivo de reflexión y discusión en las tribunas radiofónicas, en los diarios y en los colegios de abogados. La razón fue la práctica masiva de un estilo peculiar de vestir, comportarse y hablar que fue adoptada por los jóvenes de las clases sociales más débiles. El cholo *low rider*, en una sociedad sin memoria histórica, fue convertido en el prototipo del delincuente por el solo hecho de vestir raro. Y es que nadie, en 1987, entendía que el cholo de la frontera norte mexicana era descendiente del pachuco, pero no del pachuco literario del que habló Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, sino del pachuco mexiconorteamericano nacido en East L. A. o llegado como migrante en la década de los cuarenta, ese que en México fue introducido por Tin Tan y su carnal Marcelo. Receptores del racismo y la discriminación de la sociedad anglosajona de California, los pachucos inventaron su propio caló y su propia indumentaria *zoot-suit*.

Desde la etimología de la palabra cholo, pasando por los *Zoot-Suits Riots* de junio de 1943, hasta el análisis de la presencia del cholo en países como El Salvador, Honduras o Guatemala; el trabajo de Valenzuela Arce nos permite ver cómo se entreveran la historia cultural de la población de origen mexicano en Estados Unidos con la migración, las crisis económicas y los diferentes discursos sobre la juventud. Tras la lectura podemos advertir los

procesos de formación de las identidades juveniles dentro de un contexto inmerso en la violencia, la delincuencia organizada, el narcotráfico y una movilidad social cada vez más improbable, si no es hacia abajo.

Es por ello que esta investigación pone énfasis en lo histórico, en lo social y lo visual de estas estas expresiones que sucumben como construcciones sociales en la prácticas cotidianas. Y percibe su valor más allá de lo estético o artístico, ya que estas reconstruyen el contexto y los personajes, y los personajes reconstruyen un sentido para el objeto.

Los objetos son metáforas que nos permiten reconocernos como parte de una comunidad y de sus creencias compartidas. La forma en que dotamos de significado a las cosas lleva rasgos de nuestra biografía como sujetos históricos, y al significarla esta última persiste en la memoria y es un referente indispensable para ejercer el consenso y comprender el tiempo y el espacio que habitamos, así como las realidades que coexisten en nuestra percepción y experiencia.

En este sentido, abordar las identidades derivadas de la cultura chicana que están ligadas a lo visual permite dar muestra de la apropiación distintiva de formas y atributos culturales que han mantenido vigentes los lazos, afectivos y culturales, entre los migrantes y sus comunidades de origen. Siendo el *street art* una imagen de la identidad que adquiere un sentido y provoca identificación, según el inventario de creencias y experiencias de la comunidad que lo comparte, y forma parte de un escenario al ser expuesto en el espacio público.

Además, conforma una estética comunicativa, transporta un mensaje y crea un flujo de comunicación que va desde lo local a lo global, y viceversa. El *street art* es resultado del uso que hace el artista del imaginario migrante, con la búsqueda, la pérdida o el reencuentro de las referencias culturales de lo mexicano y de su comunidad.

Resulta adecuado conocer cómo se han representado las identidades reelaboradas por la migración desde la reconstrucción de una memoria histórica que se funda a partir de distintos eventos: la guerra entre México y Estados Unidos en 1846, las olas migratorias masivas durante y después de la Revolución mexicana, y el surgimiento del movimiento chicano en los EE.UU. Dicho recorrido permite llegar a la comprensión del fenómeno particular a estudiar, y pone de manifiesto una memoria colectiva siempre en pugna por ser expresada, que, no obstante, continúa actualizándose como resultado de esta apropiación y autoasignación de atributos culturales derivados de una transición entre dos culturas que producen, consumen e interpretan imágenes que forman parte del testimonio material de la vida social y cultural de un determinado momento histórico. Como es el caso específico de los murales de los Tlacolulokos en Oaxaca, México.

El arte como testimonio de las identidades transnacionales

El grafiti es el arte por antonomasia de la ciudad contemporánea, una forma artística que transforma los muros de la ciudad en receptáculos de sorprendentes metamorfosis formales. Es el arte de la palpación urbana.

Josep Catalá

Una de las marcas de las culturas visuales en las ciudades contemporáneas está constituida por las imágenes destiladas del arte urbano, llamado también arte callejero o *street art*, dentro de las cuales se entremezclan múltiples aspectos que han llevado a complejizar tanto las posibilidades técnicas como sus formas de expresión estética y de mediación comunicativa, teniendo en cuenta los lugares donde estas acciones tienen lugar. El trabajo del artista callejero se despliega en las rutinas de lo social, aparece en el entramado urbano y subvierte los órdenes discursivos sobre el espacio público.

Escribir es intervenir el silencio, el espacio, el tiempo, los otros y el sí mismo. Escribir es salirse de la individualidad para ir hacia los otros, afectarlos en sus rutinas diarias, en sus cotidianidades y en sus modos de ser y estar en el mundo. Escribir es pensar, pensarse, traer a la memoria la propia experiencia vivida y colocarla frente a los otros. Es un acto en el cual se integra la singularidad en la pluralidad, y se dejan entrever las apuestas políticas y existenciales (Herrera & Olaya, 2011, p. 100).

Hablar del arte callejero como una apuesta por ver el revés de la vista y de lo visto; por dejar emerger, en el estudio de las expresiones artísticas, las huellas de cómo se configuran las subjetividades y se presienten en estas los rastros del mundo social, así como las maneras en que los individuos proceden, bajo los rasgos de la sensibilidad y la afección característicos de la experiencia estética, para resignificar el orden social y situarse e interactuar en el entorno urbano, como forma también de habitar la ciudad, transgrediendo el orden y la lógica en que estas han sido construidas, su orden civilizatorio y sus formas de gobierno.

El arte callejero instituye una racionalidad que va más allá de una producción inmóvil para emerger desplegando una estética destilada directamente de los ritmos urbanos y que interactúa sobre sensaciones, materializándolas mediante sus formas. Es una expresión que deja ver lo que otros ven y que al tiempo invisibiliza, disputando los sentidos hegemónicos presentes en los regímenes de visualidad contemporáneos, incomodando lo instituido, e irrumpiendo el espacio de la significación de todo régimen estable, para mostrar que la producción de sentido es un proceso sujeto a una transformación inagotable que modifica los espacios.

Las imágenes, entre estas el *street art* involucran diversos sentidos, contenedores de historias, de simbolismos pertenecientes a una época, a una sociedad y a unos sujetos concretos. Cristaliza y amalgama un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias, afinidades, etcétera. (Brea, 2005, p. 9).

Si las comprendemos como formas de pensamiento, algunas construcciones estéticas movilizan formas de lo político, tales como el lenguaje. Por otro lado, las construcciones simbólicas son el resultado de una reflexión ante el presente que nace de la experiencia vivida, significada y presentada a través de lo metafórico. Esta, la construcción estético-política, permite ver la otredad, la alteridad y la singularidad de las identidades, sin que la singularidad desconozca lo generalizable. Se constituye así la construcción estética más allá de una transmisión de significados, más como imágenes que evocan y connotan.

De Oaxaca para el mundo: *street art* como política de la memoria

Al reflexionar sobre Oaxaca y su interculturalidad, no basta con comprender su diversidad en imágenes y símbolos, sino que es necesario problematizar las relaciones de producción,

distribución y consumo de dichos elementos. En este apartado me enfoco en el arte producido en los espacios públicos y que, como pudimos ver en los apartados anteriores, se relaciona con procesos socio-históricos y culturales que se replican en distintas latitudes, teniendo en común la reivindicación cultural y la construcción de una memoria para la vida.

La complejidad cultural y social que existe en Oaxaca la convierte en territorio fértil para el surgimiento de mitos, fantasías y estereotipos que insisten en trivializar su historia profusa, avivada por una realidad heterogénea y contradictoria. Es comúnmente simplificada por una perspectiva centralista y neocolonial que la etiqueta como “atrasada”, “exótica” o “pintoresca”, debido a la significativa presencia de pueblos indígenas, mestizos y afroamericanos , así como por una construcción simbólica que acentúa diversos elementos socioculturales para destinarlos a la mercantilización de la “oaxaqueñidad”, lo que ha derivado en la vanagloria de una identidad *guelaguetzeana*.

La difusión de estereotipos y el reforzamiento de una visión clásica colonial han ocasionado que sea difícil concebirla más allá de esa imagen intemporal, idílica y estática en que se le ha enclaustrado. La construcción de esta imagen de lo oaxaqueño (y sus identidades), que resulta complaciente, no da cuenta, en primer lugar, de las contradicciones inherentes a todo proceso cultural; ni tampoco, en segundo lugar, de las posibilidades de una mirada dialéctica que resalte o “redima” de las contradicciones a las imágenes de las luchas, justamente, contra esos estereotipos colonialistas.

Es importante, además, tener en cuenta la construcción de imaginarios que se generaron desde el periodo posrevolucionario, en el cual existió un afán nacionalista que promovió el surgimiento de elementos culturales regionales para “fortalecer” la identidad

nacional, pero que se sostenía más bien en la folclorización y en estereotipos de lo popular y lo indígena.

Acá tratamos de ver, desde otra perspectiva social, que los procesos de imaginarios promovidas por las lógicas del mercado colonial e indigenismos institucionalizados han tratado de petrificar el potencial cultural alternativo de Oaxaca, en una visión unidimensional que acota la diversidad de propuestas, ligándolas a un multiculturalismo global donde todo es espectáculo de la reconciliación y la pirotecnia.

Sin embargo, detrás de las apariencias mercantiles del arte yacen producciones artísticas y culturales que con sus temáticas desentierran y ponen en cuestión la forma en la que se ha construido “lo oaxaqueño”, con todas las problemáticas que atañen a su terruño, incluyendo miradas descentralizadas y desde la experiencia vivida en la cotidianidad.

No es un secreto afirmar que Oaxaca difícilmente está en calma. Se registran en ella movimientos sociales –y telúricos– de importante magnitud, pero sobre todo existe una efervescencia cultural muy notoria; las constelaciones del arte en la espacialidad y temporalidad de Oaxaca han sido de una importancia central en la constitución histórica de diversos movimientos sociales.

La riqueza cultural sustentada en la coexistencia de pueblos indígenas, afroamericanos y mestizos se manifiesta también en diversas expresiones culturales en Oaxaca, así como en formas de organización sociopolítica que refrendan la colectividad y la vinculación comunitaria frente a la violencia de una modernidad capitalista que intenta pulverizarlas.

En este sentido, podemos decir que las especificidades históricas, socioeconómicas, políticas y culturales que conforman a Oaxaca han acentuado su singularidad frente al resto

de entidades de la República mexicana, al ir construyendo una modernidad alternativa. Su fuerte componente indígena se vincula, según las apropiaciones y re-significaciones de cada una de las culturas locales, con la tradición civilizatoria mesoamericana que se modifica y altera en un presente abierto. A todo ello se le agregan las influencias que se han generado a partir de los desplazamientos de oaxaqueños en busca de mejores condiciones económicas parten hacia otros estados del país o a los Estados Unidos.

Es factible comprender que a partir de los procesos culturales mencionados y los elementos culturales que definen a la entidad y a sus pobladores, aunque operen en tensión, no son neutrales, estáticos, ni es uno sola, inevitablemente se filtran en la visión que poseen y se manifiesta en sus obras creativas.

La dimensión cultural de los sujetos influye de un modo determinante en su vida social e imaginativa. El mundo de la cultura no puede ser visto como un remanso de la improductividad al servicio del mundo realista, tal como señala Bolívar Echeverría (2010, p. 20). La realidad cultural da muestras de pertenecer orgánicamente, en interioridad, a la vida práctica de todos los días, incluso allí donde su exclusión parecería ser requerida por la higiene funcional de los procesos modernos de producción y consumo.

La ciudad de Oaxaca es conocida principalmente por su centro histórico, sin embargo, a pesar de ser pequeña cuenta con 300 colonias, de las cuales las más pobres, es decir el sur del sur, se encuentran en los alrededores del centro histórico. Estas colonias están ubicadas por lo general en las faldas de los cerros que rodean a la ciudad, son los llamados “cinturones de miseria”. Algunas de estas colonias son: Santa Anita parte Alta y Baja, el Rosario, la Heladio Ramírez, Lomas panorámicas, el Coquito, entre otras que también forma la periferia de la ciudad.

Gran parte de estas zonas se organizan como barrio, entendiendo a este como una forma de organización comunitaria, una vivencia, un determinado lugar poblado y construido por sus habitantes: los vecinos. Donde la generación de relaciones de vivencia está basada en la proximidad, en la vecindad. Es así que se generan fuertes lazos de relaciones entre sus habitantes, pues se comparte un mismo espacio y existe una interacción cotidiana, una socialización; lo cual en algunos casos, va de la mano por el aprecio y orgullo por el lugar que se habita.

El barrio puede ser entendido como un lugar practicado que logra generar experiencias creativas, por ejemplo, las pintas dentro de este, las cuales instauran una pluralidad en torno a la estética dominante.

La organización alterna de diversos grupos dentro de este, se puede entender como parte de una estrategia de resistencia al poder y culturas dominantes para la fundación de lugares propios, incluyendo tácticas que pueden tornar al espacio que parecería adverso como uno favorable. El acto de marcar con una pinta el barrio al caminar por parte de sus habitantes, es la calidad visible de la apropiación del sistema topográfico, el andar se convierte así en un espacio de enunciación, un lugar practicado (De Certeau, 2000).

Las primeras bandas juveniles tienen su auge durante los años ochenta e inicios de los noventa, su pinta puede apreciarse como territorial, si entendemos al territorio como:

Un espacio que ha sido valorizado ya sea instrumentalmente o valorado culturalmente [...] Es el espacio sobre el cual queda inscrita la cultura, las huellas y marcas dejadas por quien o quienes lo habitan, pero también un espacio depositario de recuerdos. Se trata de una de las formas de objetivación de la propia cultura [...] El territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo, y, sobre todo, como símbolo de pertenencia socio-territorial, como símbolo de identidad (Chávez en Franco, 2011, p. 27).

Es decir que las pintas realizadas territorialmente muestran la valoración del espacio mismo, del barrio. Además, el dejar marca remonta al nombre de la banda del barrio; el muro acerca al recuerdo tangible para la memoria colectiva. Existe la apropiación del espacio y acción sobre las superficies de este, es un símbolo de pertenencia y muchas veces también de identidad hacia el grupo que deja su huella en él, es su identificación con el barrio.

Los jóvenes que integraban este tipo de bandas en los años ochenta vestían generalmente de negro, con cabello largo y desarreglado, muy acorde con la apariencia de las bandas de rock. Este tipo de bandas, en un principio, fueron conocidas como “rockeros”, se actualizaron con nuevas generaciones y nuevos grupos, ya ahora de México, como *Transmetal* o *El Haragán*. En este contexto, los medios audiovisuales ejercieron una importante influencia, con películas como *Los Guerreros* (1979), donde se muestra la lucha entre diversas pandillas en la ciudad de Nueva York; este tipo de influencias nos indican la presencia de *cultural g-locales*, es decir, que poseen una influencia global de algún otro punto del globo terráqueo, a la vez que adoptan características propias de acuerdo con el contexto y cultura en que se desarrollan.

Junto con estas bandas de “rockeros” comenzaron a existir otros grupos de jóvenes que estaban involucrados en la cultura punk, nacida en Inglaterra en 1976, que llegó a México en los ochenta. Esta subcultura estaba representada por el tipo de música que escuchaban los jóvenes que la integraban: la música punk, con letras en contra del mundo heredado por las anteriores generaciones, contraponiendo entonces un nuevo modelo de libertad.

Algunos grupos de punks pintaban las colonias, como el caso de los *5 Punk*, en la colonia de 5 señores, existían frases como: “El punk no ha muerto”, “El punk apesta, pero no muere”; o en su mayoría, pintaban la palabra punk, o la letra A encerrada en un círculo, significando anarquía. Esta cultura se ha caracterizado igualmente por el mensaje social que en algunos

casos puede expresar en su discurso no solo musical; en el caso de la ciudad de Oaxaca, a fines de los noventa existió el Comité Estudiantil para Combatir la Represión y Apoyar la Lucha Popular (Franco, 2011, p. 69).

Otra subcultura llegada a Oaxaca en los años noventa fue la del cholismo. La cual tiene sus más remotos orígenes en el movimiento chicano surgido en los Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial. Como ya se mencionó anteriormente, el cholismo está relacionado con la migración y una determinada clase social: la clase económicamente baja.

El término hace referencia en Sudamérica a un mestizo, así como al indio “civilizado”. *Xolotl* fue el primer emperador chichimeca y es el nombre del hermano gemelo de *Quetzalcóatl*; asimismo *xolo* es apocope de *xoloescuintle* (perro mudo). Este término ha sido usado de manera peyorativa para referirse a gente “inculta o ruda”, de color de piel morena, es decir el indio pobre. Sin embargo, un probable origen del término cholo para los pandilleros surgidos en Estados Unidos, es derivado del inglés *show* y *low* (espectáculo bajito, lento por la forma peculiar del andar y caminar).

En el caso de Oaxaca, el cholismo llegó mediante la migración, ya que al ser uno de los estados más pobres, es también uno con los mayores índices de migración hacia EE. UU. Oaxaca ocupa el quinto lugar en emigración nacional, según los datos proporcionados por el INEGI, en el Segundo Censo de Población y Vivienda. Muchos oaxaqueños viajan en búsqueda de mejores oportunidades, principalmente los que pertenecen a pueblos indígenas, o en el caso de la ciudad, los que viven en las colonias populares, ubicadas en el cinturón marginal de los cerros que rodean Oaxaca.

El grafiti en sus distintas manifestaciones está presente en esta interacción campo-ciudad con cruces y choques, si bien es un movimiento con base y visibilidad en la ciudad,

la presencia de éste se da también fuera de la capital oaxaqueña, en la que incluyo a Santa Lucía del Camino y a Santa Cruz; en los pueblos conurbados que comprenden a la región de Valles de Centrales, tales como: Tlacolula, Zaachila, Etna, Zimatlán, entre muchos más, donde se han generado movimientos propios, pero un tanto dependientes de los eventos y de los materiales encontrados en la capital.

El escenario de disturbios, conflicto social y también organización que se vivió durante 2006 en Oaxaca, el día en que una parte de la sociedad oaxaqueña se rebeló y dio origen a la Asamblea Popular de los pueblos de Oaxaca (APPO), fue muy parecido a los escenarios de crisis actuales en ciudades como Kiev, las revueltas en el mundo árabe durante 2010 o las últimas batallas libradas contra la policía en la misma ciudad de México, ante la implantación de diversas reformas para entrar en la nueva era del sistema capitalista. Es por esto que no ha de extrañarnos la alta presencia de gráfica en la calle y de grafiti con temas políticos en estas ciudades, que si bien generan contenidos y símbolos distintos, tienen también mucho en común con otras etapas de crisis y guerras, como las del florecimiento de los muralistas mexicanos, o el auge de gráfica con temas políticos durante movimientos sociales y de guerrilla, o de dictaduras y guerras por América Latina, Asia y otros continentes en los años setentas.

En las producciones artísticas realizadas durante el conflicto del 2006-2007 se mostraron claramente las contradicciones sociales y el peso aplastante de la lógica de dominación que intentaba contener un caudal de vitalidad e inventiva generada por jóvenes, que hasta ese momento habían sido invisibilizados e ignorados. No obstante, hay que tener en cuenta que prácticas como el grafiti y la gráfica callejera ya se desarrollaban en los barrios de la ciudad. Diversos actores sociales y artistas tomaron por asalto las calles y las plazas de

la ciudad, confrontándose a un poder criminal y negligente que todavía, a la fecha, se mantiene en la impunidad. El movimiento popular que dio cabida a la construcción de la APPO, también provocó la agrupación y configuración de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), la cual evoca el carácter asambleario que se utiliza en los sistemas normativos de usos y costumbres en las comunidades de Oaxaca, otorgándole desde su nominación y organización una praxis política e histórica de organización popular.

La ASARO puede considerarse como la organización más visible y con mayor convocatoria, pues existieron diversos colectivos que, de manera satelital e independiente, también desplegaron sus propias iniciativas artísticas y políticas. Heterogéneos colectivos de artistas anónimos como Arte Jaguar, Zape, Zaachila, Stencil Zone, Bemba Klan, Revólver, Movimiento Contracultural Oaxaqueño, Tlacolulokos, Lapiztola, entre otros, transfiguraron las paredes de la ciudad en lienzos del imaginario social, generando una expresión artística singular, entrecruzando el humor, la ironía, la creatividad y la denuncia social.

En este proceso es esencial reflexionar sobre el impacto de la apropiación de espacios públicos y privados a través de la intervención gráfica, así como en la politización de espacios que hasta esos momentos eran considerados neutrales. El análisis de Walter Benjamín (1983) sobre la modernidad señala que las edificaciones urbanas, los objetos materiales y los anuncios publicitarios constituyen algunos de los “rasgos expresivos” que definen la fisonomía de las ciudades, las cuales condensan, en sus 167 significativas expresiones culturales, lo que, en *El libro de los pasajes*, el filósofo caracteriza como imágenes de la historia. Estos abordajes teóricos sobre el ámbito urbano nos permiten valorar la dimensión que adquiere la intervención en espacios públicos, al entender a la ciudad como expresión ininterrumpida del trabajo humano, donde se sintetizan temporalidades, estratos socio-

históricos y gestos creativos. Espacio transitorio que es asediado interminablemente por el azar, el deterioro, la desigualdad y el caos cotidiano, pero también por un aparente control que llegaron a pintar para hacer evidente que las fracturas de lo social se hacían latentes en la arquitectura y en las paredes de la promocionada ciudad histórica del “patrimonio de la humanidad”.

Si nos asomamos nuevamente al 2006 y 2007 en Oaxaca, podemos aventurarnos a pensar que uno de sus mayores ejercicios fue concretar en la práctica artística un inesperado despliegue. Asimismo, la apropiación simbólica de la ciudad ocupada como un gran lienzo para la acción artística colectiva se puede pensar como una redefinición de la práctica artística en Oaxaca como práctica política.

Las formas políticas del arte no sólo incluyeron la temática popular y de denuncia, sino también confrontaron a los transeúntes-espectadores en los espacios modificados y violentados en su normalidad dominante. La intervención de estos artistas, al igual que la experiencia de los artistas tratados anteriormente, es política, pues desmitifica y sacraliza también (poniendo la experiencia del arte como comunicación) un espacio expropiado y dedicado al patrimonio y cuidado de los intereses económicos dominantes.

El despliegue de imágenes disidentes en el centro histórico de Oaxaca desgarró la aparente armonía representada en las fachadas y en escenarios privados de la entidad. El caos creativo estropeó el orden de lo dado, al dispersarse gestos artísticos de denuncia que no buscaban la consagración artística ni la legitimación del mercado del arte, sino la difusión de una expresión política plena de rabia y de indignación contra el autoritarismo gubernamental.

El ejercicio artístico activista, que asumieron decenas de jóvenes a través del arte panfletario, permitió cuestionar el arte legitimado por instituciones y espacios culturales, al propagar sus imágenes en las calles para interpelar a los transeúntes que normalmente no visitan estos parnasos de la institucionalización artística. La inclusión de estudiantes y *amateurs*, sin legitimación como artistas por parte de las instituciones y del campo artístico, permitió revalorar al sujeto a través de su potencial artístico y político. La clandestinidad y urgencia que requiere el mural, el grafiti y el *stencil* improvisado tiene ya en su producción una noción de lo efímero y fortuito de la intervención. La inclusión de sujetos anónimos o colaboradores espontáneos vincula a esta práctica con uno de los deseos de socializar el arte por parte de la vanguardia: el arte debemos hacerlo entre todos.

En el movimiento social de 2006 se fraguó en Oaxaca un proceso creativo singular de ruptura y con carácter contestatario que mostró algunas de las potencialidades que logra el arte sociopolítico, al evidenciar las resonancias sociales y la creación de una memoria visual que actualiza los debates y preguntas suspendidas en las batallas que los preceden.

Desde entonces, el plasmarse en los muros no ha sido visto solo como una acción artística, sino como una manifestación que lleva implícita una denuncia ante lo que los medios callan; es una catarsis ante la violencia que se vive. Los temas han ido cambiando: primero eran de burla hacia el gobernador Ulises Ruiz, después de protesta ante la llegada de la PFP, los asesinatos y la violencia. Han mostrado personajes con los que identifican su lucha, tales como Lucio Cabañas, Benito Juárez, Emiliano Zapata, incluso la virgen de Guadalupe; varios de ellos actualizados al presente con aditamentos tales como una boina al estilo del Che Guevara, la cresta punk, máscaras antiguas, etc. Incluso técnicas tradicionales

como los tapetes de arena para el Día de muertos, han sido resignificadas y traducidos al contexto y las problemáticas actuales.

Como veremos en el próximo capítulo, los Tlacolulokos, son actores, testigos y herederos de este movimiento. Como colectivo plasman nuevos desdoblamientos estéticos en miras de lo local y lo global, e integran personajes y eventos que la historia oficial no registra, reivindicando desde un presente el fulgor de esas experiencias históricas de lucha y resistencia que entretejen a Oaxaca y sus pobladores, y no solo a la capital del estado, ya que ellos decidieron darle voz a la experiencia de Tlacolula. Donde, además, a partir de sus creaciones artísticas inspiradas en la realidad que los entreteje, buscan, desde la ruptura, la transgresión y el doble sentido, crear una conciencia acerca de la idealización de lo indígena, la folclorización e institucionalización de la cultura.

Capítulo 3. Testimonios visuales: *street art* del Colectivo Tlacolulokos de Oaxaca

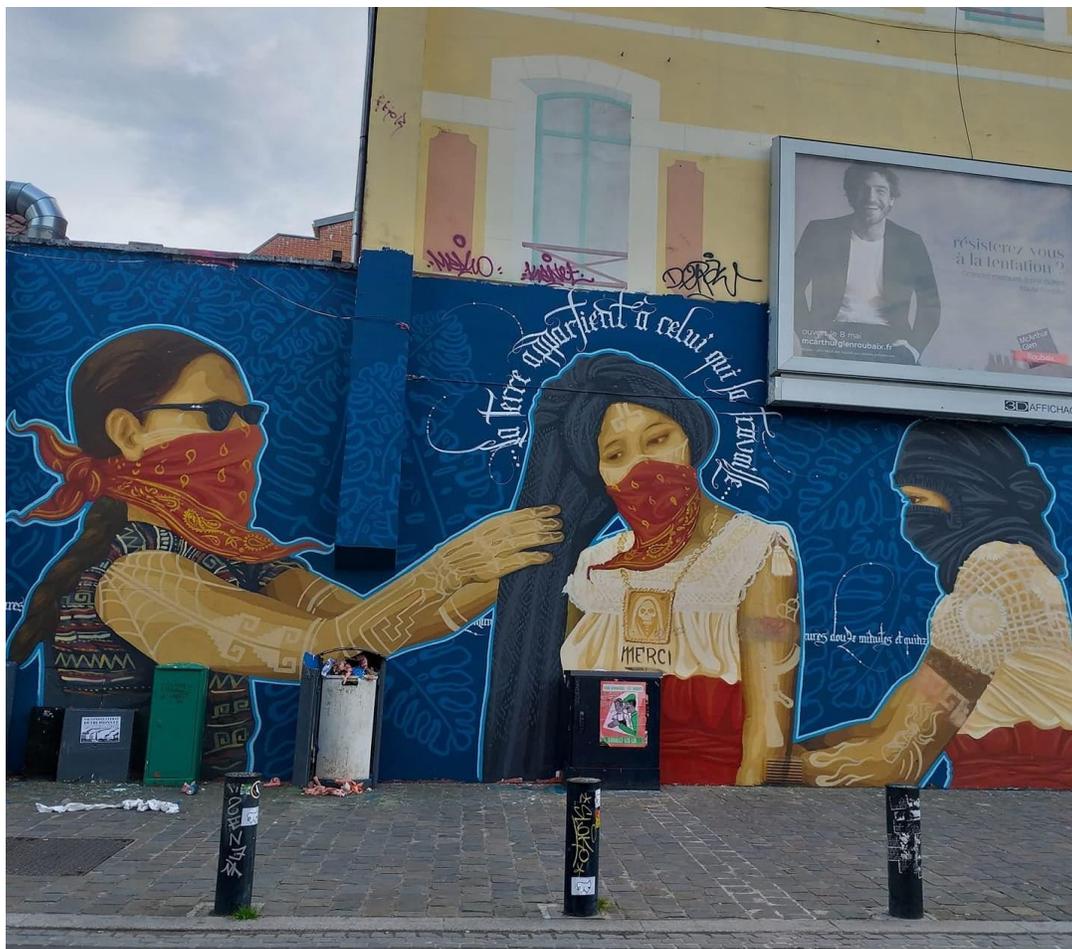


Figura 19. Colectivo Tlacolulokos (2019). “Embriágate con el licor urbano”. Lille, Francia.¹⁷

La obra de los Tlacolulokos nos abre un abanico de temas desde las identidades transnacionales que trastocan a Tlacolula de Matamoros, por ejemplo, la influencia artística de lo mexicano con lo chicano, las influencias prehispánicas, imágenes del barroco, la santa muerte, la virgen María, símbolos punks, del grafiti neoyorkino. Nos hablan de los múltiples contextos que se entrelazan, se unen, se contradicen y se disuelven.

¹⁷ Fotografía proporcionada por el colectivo Tlacolulokos.

Tlacolulokos tiene un doble antecedente: por un lado, participa del movimiento político y social que se suscitó en la capital del estado en 2006 en torno a la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO). Esa convulsión marcó las expectativas sobre la cultura crítica y las formas de organización de las jóvenes generaciones, que vieron en los movimientos contraculturales y anarquistas una salida frente a las estructuras coloniales y autoritarias del régimen político.

Por otra parte, y en coincidencia con esa agitación, Tlacolulokos es producto de la actividad de debate, educación y producción artística que se ha venido construyendo en la escena del arte de Oaxaca. Su trabajo emerge de la actividad de La Curtiduría. Espacio Contemporáneo para las Artes, un lugar de reflexión y producción establecido por el artista Demián Flores en 2006, y que es uno de los principales focos de actividad cultural de la ciudad de Oaxaca.

Para Tlacolulokos, esta oportunidad les permitió observar ciertas actitudes y prácticas –individuales o de otros colectivos– que en tiempos de orden y relativa estabilidad resultaban difíciles de apreciar, lo que derivó en una disidencia frente a la identidad desde su comunidad. Como señala Raúl Zibechi (Delgado *et al.*, 2014, p. 5), en las sociedades en movimiento fisuran los mecanismos de dominación, rasgan los sentidos del control social, dispersan las instituciones; dejan expuestas las fracturas sociales que la misma sociedad, al moverse, al deslizarse de su lugar anterior, pone al descubierto. Los tiempos de desbordes actúan como relámpagos capaces de iluminar las sociabilidades subterráneas, moleculares, sumergidas, ocultas por el velo de las inercias cotidianas en las que se imponen los tiempos de la dominación y la subordinación.

En este sentido, el colectivo opera en una constante autocrítica de la identidad y la tradición indígena, desde la acción callejera, donde la periferia es el lugar de la acción, el espacio en el cual las fracturas se exponen dejando ver un complejo tejido social afectado por el narcotráfico, el pandillerismo, la delincuencia, la migración y la discriminación. De ahí que Tlacolulokos asuma su localidad como un bastión de operación y producción donde la noción *sur* se asume como una divisa de *invención, desviación y resistencia* ante la imposición de un sistema capitalista que pervierte y violenta muchas de las formas culturales de su comunidad, provocando dobles discursos morales, sociales y políticos.

Tlacolula de Matamoros es uno de los 570 municipios que conforman Oaxaca, se encuentra localizado en el Región de los Valles Centrales y sus lenguas indígenas son zapoteco y mixteco, tiene una extensión de territorial total de 244.96 kilómetros cuadrados que representan el 0.26% de la extensión total del estado y cuenta con 19,625 habitantes.¹⁸ De las características socioeconómicas es notoria la falta de desarrollo cuyos indicadores de exclusión social (poder adquisitivo, escolaridad, vivienda, ingreso y expectativa de vida) que conlleva focos de pobreza en las localidades del Valle de Tlacolula. Según el CONAPO en 2000 y 2010 las localidades de dicho valle no gozan de los beneficios del proceso de desarrollo nacional y la intensidad de exclusión se incrementó. La economía del estado de Oaxaca se ubica principalmente en el sector terciario y a nivel de las localidades rurales el sector primario constituye la principal fuente de empleo, sus habitantes se dedican principalmente a la agricultura, la artesanía y el comercio¹⁹. La primera parte del nombre del pueblo deriva del náhuatl, como una huella de la hegemonía mexicana antes de la conquista.

¹⁸ <http://www.microrregiones.gob.mx/zap/datGenerales.aspx?entra=nacion&ent=20&mun=551>

¹⁹ <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/contenido.aspx?refnac=205510001>

Tlacololli significa torcido, doblado; si bien no se explica la relación que la sílaba final *-la* o *-lan* pueda tener con el radical de la palabra. El colectivo toma su nombre de ese locativo, integrándole la palabra “locos” para aludir a las contradicciones sociales de su contexto y cambiando la [c] por la [k], en concordancia con los modismos importados por los cholos y los punks.

Desde el nombre mismo, el colectivo expresa un tiempo y una locación convulsionados por fuerzas geográficas e históricas diversas. El apego a “lo local” podría manifestarse como una respuesta defensiva frente a la amenaza de la alienación de lo global, y, de hecho, el juego de los elementos iconográficos que Tlacolulokos integra en su obra los ubica en una cartografía que despierta con frecuencia nostalgia por la pureza de una “cultura originaria”. Pero, a la vez, sus imágenes y el espíritu contracultural de sus obras establecen una diferencia que expresa la importancia que tienen los flujos migratorios y laborales, la violencia y el turismo, en la redefinición de la identidad rural. Como apunta Nelly Richard:

La globalización intercultural tiene a la hibridez como palabra-código para designar la mezcla y el reciclaje de fragmentos de culturas e identidades que circulan, ‘translocalizadamente’, por las redes simbólicas y comunicativas de la economía globalizada (Delgado *et al.*, 2014, p. 4).

Asimismo, el grupo se asume como una expresión del pensamiento anarquista que se ha convertido en el referente político de una gran parte de la juventud contemporánea. Su noción de libertad e igualdad es radical, y es probable que una cierta desconfianza hacia la autoridad defina muchas de las decisiones de sus proyectos. Esa misma disidencia los aleja de cualquier movimiento centralista, ya sea político o artístico, incluso el de la llamada “escuela de pintura oaxaqueña”. De ahí que muchas de sus acciones las lleven a cabo en el espacio público y en la clandestinidad, con la firme intención de hacer visibles los modos de vida y cultura que aparecen censurados y marginados, muchas veces, por la propia comunidad.

Tlacolulokos utiliza la fotografía y el video para documentar sus intervenciones transgresoras del espacio callejero de su comunidad, en las que vemos mezclados la memoria histórica con la historia reciente de su región. Adicionalmente, el grupo se expresa en una variedad de soportes que va desde la pintura de caballete y la pintura mural originada en la tradición de la rotulación, pasando por el fotorrealismo o la gráfica y el arte-objeto, hasta la “acción sonora”, donde mezclan los ritmos de la cumbia con diferentes discursos políticos, de protesta o informativos.

Darío Canul y Cosijoesa Cernas buscaban un espacio de expresión: “lo que nos interesaba era producir nuestras ideas y habíamos buscado espacio en otros lugares de Oaxaca, pero no habíamos encontrado la congruencia que requeríamos. Nosotros somos personas que participamos directamente en movimientos políticos y nuestro objetivo era crear un espacio con autocrítica, no para idealizarnos. Además, buscábamos incluir otros temas, porque en ese tiempo en Oaxaca se nos decía que debíamos ‘pintar indios bonitos y animales chuecos’, por así decirlo. Ese era el referente.

Aunque en este momento el colectivo está conformado por ambos artistas, eso no significa que su práctica no incluya a otro tipo de agentes. “Tlacolulokos está liderado por nosotros, pero junto a nosotros están también nuestros compas que nos cuentan cómo es su vida, su trabajo; ellos mismos también traen a otros compas y eso hace una comunidad de experiencias que nutre más al colectivo; y el colectivo se vuelve más de la comunidad. No se trata de que eres el elegido y el único inspirado, sino más bien se apela a un oficio y a generar este planteamiento de que todos nos ayudamos”, mencionan durante la entrevista.

Análisis de la obra: imagen y visión

Nunca olvides

Nunca mueras

Levanta las manos y muestra el poder

Nunca olvides mujer/niña que jugaste con tierra y acabaste con armas

Estaban en ti, todas estamos ahí lo sentimos, mujer/niña.

El pueblo te busca

El sur nunca muere

Levanta las manos y muestra el poder

Nunca olvides niña/pueblo

Nunca mueras madre/triste

Cambia de juegos, ya no hay niña, solo un arma.

Nunca olvides mujer/mictlan

Encuentra el camino.

Fragmento del poema "Nunca olvides" de Hemilse Hernández Matías.



Figura 20. Tlacolulokos, (2017). “Para entrar al barrio”. Localizado en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, México.²⁰

²⁰ Fotografía tomada durante trabajo de campo, en julio de 2019.

“Para entrar al barrio” (Figura 20) se encuentra en el centro de la ciudad de Tlacolula, en la calle Matamoros. Es un trabajo elaborado en colaboración con Renua One quien participó con su peculiar *calligraffiti*. “El mundo es un barrio” mencionan los Tlacolulokos haciendo referencia a la canción de Psycho Realm. “Es el barrio mundial que controla el latino, deja me explico el barrio enterito, seriamos más fuertes unidos te digo” dice la canción.

Nos pusimos tlacolulokos para enaltecer el lugar de dónde venimos y poner a Tlacolula en el mapa, y porque la mayoría de la gente cree que somos unos vagos, pero esa es la concepción general que tienen, de hecho está loco porque, en sí, el significado de Tlacolula es “lugar de las cosas torcidas”; entonces somos los locos del lugar de las cosas torcidas, es náhuatl. Entonces, a partir de eso, llevar el orgullo y la dignidad a todos lados, eso nos ha motivado hasta la fecha. Ya llevamos 10 años trabajando juntos, más que trabajar solo nosotros, aquí viene un chingo de banda, no precisamente como artistas y vienen a compartir sus ideas, sus experiencias, compartimos cosas, nos llevan a lugares, entonces como que nosotros le compartimos ese conocimiento de artistas y ellos sus experiencias como más de calle. (Entrevista a Cosijoesa).

La obra “Para entrar al barrio” muestra a tres mujeres oaxaqueñas de Tlacolula con blusas tejidas a mano y su rebozo de bolita. Tienen tatuajes religiosos en los que podemos ubicar el sagrado corazón, al señor de Tlacolula, vírgenes como la de la Asunción al estilo del tatuaje chicano *black and gray*, además de las telarañas en el codo, características del estilo cholero y la greca prehispánica de Mitla en el rostro de la mujer de en medio. El arraigo en su vestimenta tradicional muestra el uso y la forma en la que se enrolla el rebozo, lo cual habla de un conocimiento ancestral que se ha transmitido por generaciones, o por lo menos desde las abuelas. La analogía de los tatuajes nos muestra sus santos y su visión religiosa, donde literalmente llevan tatuado lo que son.

En la obra de los Tlacolulokos hay una marcada demostración de lo religioso y la figura femenina, que de alguna forma señala o muestra la educación religiosa que forma a la

mujer, pero rompe estereotipos incorporando esta visión con tatuajes. El círculo de luz o *nimbus* que podemos ver comúnmente en las imágenes de las vírgenes, en esta pieza está representado con *caligraffiti* de color dorado. La autenticidad de la obra, de los rostros de las mujeres oaxaqueñas, la vestimenta, la sencillez y naturalidad destaca la luz espiritual o divina que las envuelve.

El triunfo más grande del colonizador es que tú olvides tus raíces”, dice Darío Canul. Y añade: “Nos influenciarnos mucho del tatuaje del *black and gray* del estilo chicano, y también mi influencia es muy católica, porque mi interés de morrito era porque me llevaban un chingo a la iglesia, mi abuela, y entonces yo veía los cuadros, las esculturas, y yo decía ‘cómo hacen esta madre’, y entonces como que me gusta mucho la imagen épica, entonces, la mayoría de los cuadros de las morras, son como parecidos, como de vírgenes.

C.C: Nosotros comenzamos en un cuarto que nos prestaba la mamá de Darío, teníamos equipo de serigrafía en ese entonces y empezamos a hacer oficio, tanto nuestra chamba como para pegar en la calle y hacer murales, tanto para trabajarle a tienditas, [hacer] rótulos, hacer invitaciones de boda, entonces así manteníamos el espacio. [Fue] como en el 2011 que Darío tuvo la oportunidad de tener una beca en La Curtiduría, entonces ahí como que comenzamos a desenvolvernos más en el ámbito conceptual. Antes producíamos un chingo, estaba chido, pero no tenía como una profundidad; entonces a partir de eso yo empecé a estudiar ahí a los dos años, a partir de eso consolidamos el concepto de Tlacolulokos, y dijimos, bueno, también una plataforma más chida, es estar aquí en Tlacolula. Cualquiera que empieza, por decirlo así, a vivir de esto, pues se va a Oaxaca, porque ahí se paga la renta vendiéndoles a los turistas; entonces, uno de los pilares principales, pues era traer la cultura a Tlacolula, que, bueno, voltearan a ver para acá.

El Itsmo o Valles centrales están muy estereotipados, entonces empezamos a pensar que en Tlacolula también hay inquietud de pintura; y yo, por ejemplo, hago video, juego con la fotografía,

hago cortometrajes de Tlacolula, pero todo ensamblado en el mismo concepto: el de las tradiciones [locales], pero el mismo concepto que se maneja en las pinturas [con el objetivo de] develar lo que no se ve, esa sociedad, lo feo de las tradiciones, lo que no ven los turistas. O sea, los turistas vienen todos los domingos, pero nosotros nos quedamos a recoger la basura que ellos hacen, no ven las problemáticas que tiene la periferia, por ejemplo. [Fue] a base de eso, [así] es como que consolidamos, y ya, pues, teniendo espacios, trabajando con más gente, compartiendo el conocimiento con más compañeros de acá de Tlacolula, [para] que se generara una comunidad más grande, no tanto de pintores, pero sí de artistas, de gestores culturales, que se preocuparan por su barrio.

Siento que el poder de la calle sí tiene como para más que andar poniendo un *tag*, obviamente [el *tag*] tiene su función [...], como de qué forma lo entiende la gente en la calle, entonces la calle en si ya es un lenguaje, no es lo que tú digas y ya. La calle es un lenguaje, es como un instrumento, y ya de ti depende si lo tocas bien o lo tocas feo, pero, en sí, yo siento que la calle ya es un lenguaje.



Figura 21. Fragmento del mural “Para entrar al Barrio”.²¹

No es que nuestros murales tengan un mensaje específico, es más que nada que la gente voltee a ver su realidad, porque todo es parte de la realidad, nada más que no lo quieren ver. Entonces, parte es que se voltee a ver tu realidad, aparte, también es como para voltear a ver la mía, no, porque yo un día dije ‘quiero ser artista’. Esta madre me sacó del hoyo. No te voy a contar la madre esa de que si no fuera por el arte yo estaría muerto, pero la neta me zafó de un chingo de pedos; entonces, [a] este rollo por eso le tengo respeto. [Otra razón es] y también difundir la idea de la muerte, porque yo tengo una promesa: que yo me iba dedicar a la pintura si me salvaba la vida, y pues me la salvó, incluso antes de que empezara yo con esa promesa ya aparecía como que la parca en mis cuadros, y cositas que eran ya como más implícitas, entonces por eso luego aparecen [ciertos] detallitos.

²¹ Fotografía tomada durante trabajo de campo en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, Julio, 2019.



Figura 22. Fragmento del mural “Para entrar al Barrio”.²²

En el mural “Para entrar al barrio” aparece una serie de motivos ligados a la cultura oaxaqueña, de raíz indígena, pero que están mezclados con otro tipo de signos, propios de una estética chola, del punk y de la protesta social. Se mezclan líneas de trabajo que hablan de una visualidad migrante, que cuestionan la idealización de la identidad, pensada como de carácter fijo y, al mismo tiempo, en las diferentes piezas, aparece un cuestionamiento de la cultura.

DC: Pues se desarrolla a partir de la historia del propio colectivo, de conocer a muchas personas que defienden sus tradiciones, pero que además tienen una fuerte carga política en sus discursos. Precisamente porque hay una violencia real que viene por parte del Estado, también se

²² Fotografía tomada durante trabajo de campo en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, Julio, 2019.

reacciona con la misma fuerza; y a partir de estos contextos, de estos submundos del pandillerismo, que tienen bien arraigadas las tradiciones y la defensa de sus pueblos, así como de movimientos como el punk o el cholismo, que al fin y al cabo tratan de velar por su comunidad. Es donde se cruza la defensa de tu identidad y de tu persona.

CC: Sí, la identidad también es importante para las agrupaciones de jóvenes en las subculturas. Nosotros fuimos muy influidos por el punk y el “hazlo tú mismo”²³, pero siempre tuvimos amigos y gente relacionada con el barrio y con una identidad comunitaria. Ese arraigo cultural a veces es transculturizado por factores como el “gabacho”, la inmigración y cosas así. Eso ha alimentado el trabajo del colectivo, conceptual y estéticamente.

Nos gusta relacionarnos con gente que ha vivido cosas más fuertes que nosotros, dentro de la protesta social y dentro del degenere social, como la delincuencia, la drogadicción y la violencia. Conjugamos estas dos partes y tratamos de que se refleje en nuestra obra, la cual parte de una crítica social, pero desde la identidad de una nueva generación.

Por ejemplo, la migración es vista como un modelo a seguir. Se vuelve un estereotipo y entonces todos quieren hacer lo mismo. Los que se van se reivindicán, ya que están ahí, siguiendo sus tradiciones. Adquieren una identidad binacional. No quieren estar aquí, porque no les gusta, pero allá sí les gusta recordar. Y es ese problema de la identidad, es decir: ‘Yo soy de allá, pero a mí me gusta más aquí, porque aquí sí tengo carro, aquí sí tengo casa, y allá me va a costar uno y la mitad el otro’. Todo mundo se quiere ir para allá y si pudiera lo haría, pero, como no pueden, entonces eso sólo se queda en un modo meramente aspiracional. Hay gente que ahorra durante años simplemente para pagar un *coyote* y que al final no pasa. Entonces se frustra y se regresa con más frustración de la

²³ El termino *Do it yourself* –hazlo tú mismo- se comenzó a utilizar para referirse a la ética económica del movimiento *punk*, como una reacción anticapitalista para buscar opciones alternativas al mercado tradicional.

que tenía, porque no logró esa aspiración. La idea de que uno sale de la secundaria y se va directo a los Estados Unidos es ya una forma de vida o de ver la vida.²⁴

Gal rabenee ladxuu, ra galumbanuu xhten guccran nü ne guitenala'dxinu ca binni ma cusia'ndanu

“Por el orgullo de tu ciudad natal, el camino de los ancianos y en memoria de los olvidados”



Figura 23. Mural en proceso.²⁵

La exposición “Por el orgullo de tu ciudad natal, el camino de los ancianos y en memoria de los olvidados” (2016-2017) muestra los murales que participaron en el proyecto Visualizing

²⁴ Fragmento de entrevista extraído de El sur nunca muere/ The South Never Dies. Tlacolulokos. 2014. MUAC. Por Amanda de la Garza y Mónica Villegas.

²⁵ Fotografía extraída de www.facebook.com/Tlacolulokos

Language Oaxaca in L.A organizado por The Library Foundation of Los Ángeles y la Biblioteca Pública de Los Ángeles para el proyecto PST LA: LA que ocurrió en 2017.

El colectivo Tlacolulokos fue elegido para elaborar una serie de murales contestatarios con el fin de explorar el lenguaje y la cultura que han intercambiado, principalmente, México y Los Ángeles; con una mirada muy particular sobre cómo la inmigración y el ambiente sociopolítico han moldeado la identidad y las tradiciones culturales.

El resultado fue un montaje en el que se aprecia una mirada que transmite aspectos de la vivencia angelina, desde la óptica de dos jóvenes que no nacieron ni crecieron en California, pero que conocen de la migración y sus derivaciones a partir de las experiencias de familiares y amigos que emprendieron el desplazamiento.

No es casualidad entonces su selección para redecorar la biblioteca, pues Oaxaca y California están íntimamente relacionadas. Este estado es el mayor receptor de inmigrantes oaxaqueños, específicamente zapotecas. Se estima que, en la actualidad, en Los Ángeles viven hasta 250 000 personas de esa etnia. En 2020, los zapotecos tienen raíces aún más profundas en Los Ángeles y han influido en el *Koreatown* y partes de *West L.A.*, así como también la ciudad los ha cambiado como zapotecos estadounidenses.

Como parte de la conmemoración del Mes de la Herencia Hispana, Maureen Moore, directora asociada del recinto, vio la oportunidad de cambiar la narrativa, de otorgar el derecho de réplica, y para eso no había nadie mejor que artistas provenientes de Oaxaca, uno de los puntos neurálgicos de la cultura indígena, especialmente zapoteca.

En los pasillos de la Biblioteca Central de Los Ángeles se encuentra la versión del ilustrador Dean Cornwell sobre la colonización de América. A finales de los años 20, la Biblioteca comisionó a Cornwell para que representara la historia de California, según explica el sitio web de la institución. El objetivo era capturar la historia de California en cuatro partes distintas: la era de los descubrimientos, las misiones, la americanización y la fundación de la ciudad de Los Ángeles. Si estas imágenes suenan como la expresión visual del Destino Manifiesto, es porque básicamente operan de esa manera.

En esa obra, las personas de ascendencia europea aparecen como portadores del progreso y la civilización, mientras que los indígenas figuran como seres serviles o salvajes. Los murales de Cornwell, incluso, niegan las contribuciones de los pueblos originarios, así como su sufrimiento en el proceso de la colonización.

Moore miró los murales de Cornwell con recelo durante años, hasta que finalmente se propuso encontrar a un artista que pintara una réplica a la narrativa eurocéntrica. Moore consultó a Xóchitl Flores-Marcial, historiadora experta en comunidades indígenas de Oaxaca, y a Amanda de la Garza, curadora asociada del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en la Ciudad de México. A sugerencia de Flores-Marcial, ambas coincidieron en dirigirse a los Tlacolulokos.

De la Garza ya había trabajado con los Tlacolulokos en una exposición para el MUAC en 2014. Esta vez, en el marco del proyecto *Visualizando el lenguaje: Oaxaca en L.A.*, a los artistas se les encargó una serie de pinturas de gran formato que plasmaran, desde una perspectiva contemporánea, qué significa ser indígena y migrante.

“Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y el recuerdo de los olvidados” es el conjunto de murales hecho por el colectivo oaxaqueño que, a diferencia de los murales de Cornwell, muestran personajes indígenas que en su mirada y en su postura proyectan confianza en sí mismos y el poder de autodeterminación. El diálogo entre las dos obras se destaca en la representación de Toypurina, líder espiritual nativoamericana en California, que se levantó en contra de los conquistadores españoles en el siglo XVIII.

Los Tlacolulokos llegaron a conocerla durante el año que dedicaron a aprender de Los Ángeles, período durante el cual se la pasaron leyendo, platicando con angelinos y recorriendo las calles de la ciudad. Esto era imprescindible, explica Darío Canul, porque “uno no puede llegar a pintar en un lugar ajeno”.

En uno de esos recorridos, Cernas y Canul vieron una pegatina con la imagen de Toypurina en Self Help Graphics & Art, un centro comunitario en el Este de Los Ángeles. La historia de Toypurina los impresionó, dijo Canul, “y más por ser mujer”. Fue por ello que los artistas decidieron colocar un dibujo de ella clavado en el cráneo de un conquistador, con fin de delinear una hermandad entre las luchas indígenas del continente. En este conjunto de obras podemos mirar el contraste de colores como el rojo, cobrizo, el dorado, los azules y símbolos que evocan al contexto oaxaqueño y al de los Ángeles.



Figura 24. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.²⁶

²⁶ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

Además de réplica, la obra de los Tlacolulokos también funge como espejo en el que las personas de ascendencia oaxaqueña pueden trazar su historia y ejercer la autocrítica. El nombre de los murales, por ejemplo, no solo reivindica una lengua que a pesar de los siglos se mantiene viva; también apunta a la diversidad dentro de la familia lingüística. El zapoteco está compuesto por más de 50 variantes regionales, y la muestra de los Tlacolulokos abarca cuatro de ellos.

Por ser Los Ángeles un importante sitio receptor de migrantes oaxaqueños entre los que destaca la población de origen zapoteco, uno de los grupos indígenas más numerosos del estado mexicano, uno de los murales lleva el nombre de “Oaxacalifornia”, término que describe a una cultura binacional marcada por el flujo continuo de personas e ideas.

Los murales de los Tlacolulokos muestran cómo la migración ha transformado la vida en ambos lados de la frontera, hablan de la separación de las parejas a causa de este fenómeno, de la dificultad de criar a hijos cuando las familias están separadas. La tristeza que manifiestan algunos personajes apunta a su batalla por adaptarse a un nuevo país y preservar los lazos familiares; todo ello enmarcado por la discriminación que los oaxaqueños han enfrentado históricamente.

Es ese análisis de la construcción de la identidad, como vamos adaptando diferentes elementos, de la actualidad a nuestro contexto cultural. Y en este caso cómo la gente se vuelve bien orgullosa de ser de Oaxaca, pero dentro de ese contexto que es Los Ángeles, usan tenis, celular, andan trabajando en la globalidad (sic), pero guardando una nostalgia a su origen. (Entrevista a Darío Canul).



Figura 25. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de L.A., California.²⁷

En la obra “Escondiste al Sol” (Figura 25) podemos mirar fondos inspirados en los tapetes tradicionales de Oaxaca, en retablos, mosaicos y vitrales religiosos de las iglesias y capillas de Tlacolula y Oaxaca. Aparecen, además, ramos utilizados en las mayordomías y en fiestas patronales cívico-religiosas que predominan en la región.

²⁷ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

Es notoria la influencia de elementos religiosos del barroco, símbolos que evocan a la colonización y la conquista. La imagen del sacerdote con el casco de los colonizadores dándole la palabra al joven mientras le tatúan las tres carabelas de Colón es muy poderosa. En el libro que sostiene el sacerdote se distingue a su vez la imagen de la Santa Muerte. La influencia del tatuaje chicano *black and grey* y la indumentaria del cholismo como el tenis Cortez son recurrentes. El realismo y la calidad en los trazos caracterizan el estilo de su obra pictórica –uno de los medios que abarca su producción– logrando poderosas imágenes que consiguen atrapar al espectador por su fuerza y contundencia en el discurso.



Figura 26. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A.”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.²⁸

²⁸ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolukos.

Su imagen se repite de forma simétrica, como en un espejo. Una llora y la otra ríe, dualidad que reflexiona acerca de la tristeza y el dolor que viven las comunidades, pero también del orgullo de ser auténticos: un pueblo libre, unido, pensante y cambiante. En esta imagen resalta la palabra *soledad* en el brazo izquierdo del joven que levanta un ramo cuya referencia son las fiestas patronales en comunidades oaxaqueñas, y un lobo encolerizado por haber sido cazado por una trampa. Además se reafirma continuamente en la obra el uso de la tecnología como una de las formas en que también se comunican las comunidades transnacionales con sus orígenes.

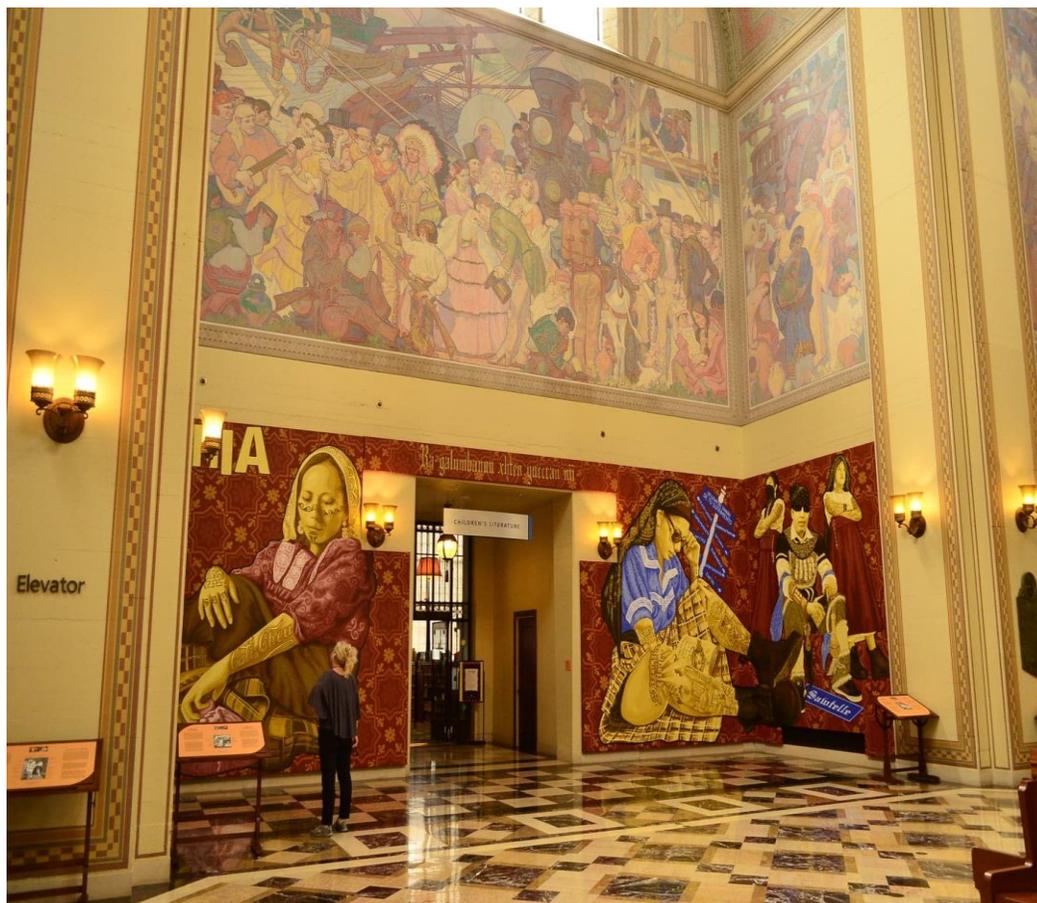


Figura 27. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.²⁹

²⁹ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

La exhibición fue bien recibida entre el sector joven de la comunidad oaxaqueña de Los Ángeles; su estética y representación artística de lo zapoteco en la ciudad fue apropiada por diferentes jóvenes, quienes al acudir a la Biblioteca Central tomaron fotografías, mismas que utilizaron durante alguna temporalidad como imagen de perfil o portada en sus redes sociales digitales. “Es decir, la narrativa visual de los artistas repercutió en el imaginario colectivo de quienes quiso representar y otorgó un ejercicio estético que permitió visibilizar una presencia social dentro del contexto pluricultural de la ciudad donde se exhibió” (Llano Velásquez, 2019, p. 78).



Figura 28. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.³⁰

³⁰ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

La vestimenta indígena juega un papel característico en la obra de los Tlacolulokos, quienes han decidido mezclarla con la indumentaria de clases marginales, por ejemplo, las botas obreras.

De los elementos mexicanos que integramos como la Santa Muerte, lo católico, lo indígena, bueno yo no me asumo como indígena, a pesar de que mi familia sí lo hace. Soy mestizo, pero ahora está de moda ser indio, ser de pueblo, ser portavoz de los pueblos. Es raro, idealizan que la gente quiere oír eso. Hay una intelectual de la zona mixe que dice que si no tienes para estudiar el pueblo te lo paga, ve y dile eso a los cientos de mixes que están aquí trabajando. A veces se romantizan las cosas. (Entrevista con Darío Canul).



Figura 29. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A.”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.³¹

³¹ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

En los murales de los Ángeles, pintamos a un bato que ahora es policía, el que sostiene a un barquito. Cuando estábamos morros que sus carnales se empezaron a ir al gabacho, le dijeron ‘no espérate, nosotros te mandamos dinero y ya te vas’; pero no, lo dejaron aquí, entonces el we ya está chambeando de eso [de policía]. Lo dejaron, obviamente está la tradición de que el más morro cuida a la jefa y los demás se van, y le dijeron ‘no, si tú te vienes acá, te vas a volver loco, porque acá hay mucha droga’. Y nosotros lo retratamos allá, estuvo bien loco. Luego su familia no podía ir a verlo [el mural], porque hay mucha migra por ahí; pero fue un hermano y hasta se puso a llorar ahí. Fue en la biblioteca central de los Ángeles, en el centro [...] Ya habían aprobado nuestros bocetos, pero ya viéndolos ahí, en su mirada se veían las dudas de las personas de la biblioteca, pero en lo que estábamos trabajando llegó un grupo de estudiantes de esas escuelas donde mandan a los expulsados, y entonces ellos llegaron y se quedaron viendo todo, y decían ‘mira esto es esto y esto es esto’, y acá y empezaron a leer todo, ves... y ya los de la biblioteca [dijeron] ‘¡Oh, muy buen trabajo!’, y yo les dije ‘es que esto es para mexicanos, ustedes son americanos, no lo van a entender, esto es para la banda que vive aquí’. (Entrevista a Darío Canul).

La proxima pieza evoca las tradiciones que persisten en Oaxacalifornia y que sus habitantes desarrollan en dicho espacio como forma de reafirmación cultural y como una estrategia para crear comunidad. Podemos mirar el traje típico de las Tehuanas del Istmo de Tehuantepec; la trompeta como instrumento característico de las bandas de música de viento oaxaqueñas; las grecas tatuadas en el rostro de la mujer evocan a la cultura zapoteca y se pueden encontrar en los sitios arqueológicos de Mitla en los Valles Centrales de Oaxaca. Además, podemos ver, clavado en el cráneo de un conquistador, el dibujo del rostro de Toypurina, heroína nativa americana que reunió a su pueblo para luchar contra el genocidio, la colonización y opresión cultural de su pueblo, la nación Tongva. “El mensaje que intentamos dar es simple – mencionan los Tlacolulokos–: donde quiera que estés, debes de saber de dónde vienes/*wherever you are, you must know where you come from.*



Figura 30. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.³²

³² Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.



Figura 31. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.³³

³³ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolulokos.

De los Ángeles nos escriben mucho, que los motivamos mucho, que cómo le hacemos para pintar eso, y pues pensamos salte de casa un rato y súfrele, pero esas son las cosas que no están en nuestras manos. Es difícil medir lo que quiero que piensen de mi obra. En México, hemos pintado en Puebla, en Neza, Ciudad de México, Xalapa, y mayormente en pueblos de aquí de Oaxaca.

Never Forget (Nunca olvidamos) es la frase que podemos mirar en el sombrero del campesino representado con su sarape en la pierna derecha. En su brazo izquierdo podemos ver la palabra Tlacolula enlazada a las siglas L.A., está cargando el barco del “descubrimiento” que hace referencia a los barcos que llegaron con Cristóbal Colón en su viaje y llegada al Nuevo mundo.

Tanto Cernas como Canul son impulsados por el deseo de incorporar a Tlacolula en el imaginario internacional del cual suele ser excluido. La primera vez que Cernas viajó a la Ciudad de México fue para acompañar a sus padres, ambos miembros del sindicato de maestros, que asistirían a una manifestación. En ese entonces, cuando su familia aguantaba carencias, él no se imaginaba algún día llegar a exponer en el MUAC y mucho menos en Los Ángeles.

Asimismo, cuando Canul era niño, su padre fue asesinado. De adolescente, un familiar le señaló que él es el último portador del apellido, y se propuso darlo a conocer. Pero, subrayó Canul, a los Tlacolulokos no les interesa pintar la imagen de un sitio “donde todos vamos de la mano en un campo de flores”.

Hay división entre los mexicanos, entre los oaxaqueños, entre los zapotecos, y los Tlacolulokos lo recalcan. Para poner de manifiesto esa fragmentación, han decidido retratar a uno de los personajes de sus murales ataviado con una vestimenta azteca haciendo

referencia a una situación común entre mexicanos que, al construir su identidad, reivindican el pasado indígena, pero no a la cultura indígena viva.

La recepción de los murales hechos por los Tlacolulokos es diversa, muchas de las quejas están vinculadas a su uso del grafiti y a la presencia de la cerveza en su obra. La imagen de un niño tatuado también ha incomodado a muchos. Los artistas, por su parte, se cansan de explicar que, con sus obras, no promueven el alcoholismo ni exaltan la vida de las pandillas. Su trabajo, menciona Canul, “no se trata de educar ni representar, sino de preguntar”, además, agrega, “no buscamos complacerlos”.

Durante su estancia en California, Cernas y Canul no limitaron su labor a las paredes de la Biblioteca Central. Además de la rotonda, también dejaron atrás un rótulo en un restaurante en Boyle Heights, así como otros murales a lo largo de la ciudad, principalmente en Compton y Watts.



Figura 32. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.³⁴

³⁴ Fotografías proporcionadas por el colectivo Tlacolukos.

Una mujer tatuada con símbolos como la virgen de la Asunción –la cual tiene su parroquia en Tlacolula– y la Santa Muerte, ataviada con un rebozo y traje típico de la región, usando unos tenis Adidas Grand Court y tomándose una *selfie*. Mientras que un niño con pantalones dickies, camisa de beisbol L.A. y gorra con la insignia de South lleva en su brazo tatuado un paisaje de los Ángeles y que con su mano, podríamos pensar, hace referencia a la señal de las pandillas de la West Coast para denominar el lugar al que pertenecen, a la vez que carga varios plumones, listo para hacer su marca. La escena contiene también un vagón que hace alusión al metro de Nueva York; el vagón está pintado con un estilo de grafiti denominado Wild Style por su complejidad de realización.

Estéticas de la calle como formas de comunicación

El *street art* funciona como un testimonio visual que genera conocimiento, ya que contiene historias, imaginarios y simbolismos que representan las afinidades y diferencias culturales de las identidades que se gestan a partir de procesos migratorios.

Tales prácticas, como menciona José J. Olvera (2010) muestran los vínculos materiales y simbólicos entre los que se van y los que se quedan, el mundo nuevo que habitan, así como el mundo de aquellos que nunca viajan, pero que está influido por quienes sí lo hacen. Este flujo de simbologías da lugar a creaciones que perduran, que son reasumidas, continuadas o transformadas, que de simultáneamente reciben la influencia de la industria cultural y del proyecto de globalización, quienes proyectan modelos a los cuales aspirar y que funcionan como un régimen visual que afianza otras maneras de ver el mundo y materializarlo.

El que no migra también tiene experiencia migratoria, pues construye vínculos con quienes sí, dentro de un sistema de intercambios sociales; los migrantes no pierden lazos con

sus tierras y la obra del Colectivo Tlacolulokos ejemplifica, además de que permite comprender este proceso. El *street art* conforma una estética comunicativa, transporta un mensaje y crea un flujo de comunicación que va desde lo local a lo global, y viceversa.

El carácter de impermanencia y fugacidad, propio de la gráfica urbana, ha dotado de permanencia y trascendencia a la protesta que tuvo lugar en 2006 en Oaxaca. La conformación y consolidación de los colectivos de gráfica les ha permitido trascender dicha coyuntura, además del espacio y las fronteras, cuestión que además de beneficiarlos personal y colectivamente los obliga a difundir el marco y el contexto en el que fueron creadas las imágenes; esto es, los motivos, las razones y las consecuencias de la protesta.

El ejercicio individual y colectivo de la gráfica deriva en una transformación subjetiva de la experiencia política de estos jóvenes, quienes, con los acontecimientos de 2006, alcanzaron altos niveles de politización que los llevaron a dotar su arte de un sentido más social, político y popular, además de enriquecer el aspecto estético. Por otro lado, en el terreno individual, muchos de ellos fueron capaces de capitalizar el reconocimiento de su obra dentro y fuera de Oaxaca, y más allá de la coyuntura política.

Definitivamente, el vínculo entre las dos esferas que aquí se describen (el arte y la lucha) es también un movimiento social que, desde nuestra perspectiva, representa una o varias necesidades colectivas, haciéndose presente en una sola voz que es la voz del grupo de personas que deciden hacer para obtener un cambio muchas veces exigido a otro, y que buscan subsanar dichas necesidades, aun pese a ese mismo otro.

Y así, la historia se empieza a escribir diferente. La estética construida desde identidades transnacionales se vuelca en oleadas de carteles, en letras de poetas, en palabras

de sobrevivientes y de dolientes que inspiran a pintores, que iluminan con aerosoles en grafitis urbanos, en gritos exclamados en voces de cantos. En gráficos que explican el por qué y el cómo, que publicitan el dónde y el cuándo. El movimiento se vuelve arte, arte utilitario, arte que comunica y explica, arte que se siente y mueve las fibras de otros que no eran tan dolientes. Para socializar y participar, para tener cuenta de la historia que no se hace tan pública como debiera, para dejar rastros y marcas que puedan servir de memoria, memoria social, memoria colectiva.

Conclusiones y reflexiones finales: creando puentes

La relación entre la estética y la política es notable por medio de estos distintos periodos de la historia que comparten México y Estados Unidos; y por medio de lugares, actores e ideas. Los desdoblamientos de la mirada están continuamente presentes y siguen apelando por ocupar un espacio. La presencia de grupos que realizan arte callejero, ya sea en el espacio público o en museos, nos da muestra del interés que tienen en ‘hacerse ver’, de su intención de hacer visibles los discursos que, aun ahora, continúan sin ser escuchados o que no se quieren escuchar, pero que, no obstante, no se encuentran del todo ocultos, pues, en la cotidianidad, son parte de nuestro engranaje.

Las intervenciones en el espacio que se hace público, donde hay alguien que lee la imagen, alguien a quien trastoca, muestran el poder de la estética más allá del objeto material; desatan singularidades para la reflexión y propician la construcción de espacios que albergan lo común. Aunado a esto, abren el camino a estéticas omitidas o que han estado sin nombrar.

La actividad estética y la producción creativa pueden funcionar como dispositivos catárticos ante situaciones de crisis, reconfigurando a distintas escalas la construcción de

sujetos y su percepción. Los sujetos se reelaboran con la sensibilidad diaria que experimentan, a partir de la creación de lazos afectivos y la sensibilización por medio de la práctica estética. La subjetividad no puede únicamente ser dirigida por identidades fijas que rechazan un cuerpo en movimiento, ya que son flexibles en su constante autoconstrucción. En la cultura y en el arte existen contaminaciones, contradicciones, mezclas, choques, diálogos y multiplicidad. Son aspectos que requieren de procesos complejos de apropiación, transformación y diferenciación.

Los desplazamientos de personas, abren una gama de significaciones. En Oaxaca, en California, en México, en América Latina y en el resto del mundo hay un arte que va más allá de paradigmas tales como mestizaje, el exotismo y el realismo mágico.

Comprender que la visualidad no obedece a procesos homogéneos y continuos, sino que está atravesada por una estructura de elementos heterogéneos, los cuales articulan historias diversas a nivel geopolítico por la colonialidad del poder, resulta importante frente a un sistema que regula lo visual. Dejar de lado las técnicas para instaurar como primera necesidad a la comunicación y para continuar lucha –aunque por caminos diversos, pero no desligados– con el fin de conocer las formas de relacionarnos con el mundo y de hacer mundo a través de los sentidos, hace que nuestra perspectiva se abra hacia temporalidades relacionales y distintas –porque no todos vivimos la misma modernidad–, además, nos da la posibilidad de nombrar y vivenciar aquellos mundos interculturales que han sido negados. Aunado a lo anterior, esta postura, conlleva una crítica radical al orden de la representación y de la visualidad moderna.

Poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación de nuestro ‘estar en el mundo’ y de nuestra relación

sensorial con el mundo, tiene la tarea importantísima de convocar, de recordar, de relacionar, de reconstruir una relación con lo que se ha perdido, con lo que ha sido separado o marginado.

Entonces, poner atención a creaciones estéticas que emanan de la cotidianidad significa, precisamente, un esfuerzo por convocar los tiempos que han sido silenciados, ignorados y que contienen otras posibilidades, que contienen otras formas de relacionarnos y de ordenar la presencia, de relacionarnos con el mundo, de habitar y nombrar lo que nos rodea. La fuerza transformadora de estas propuestas estéticas, por decirlo así, no viene de una innovación/provocación abstracta, como sería lo que está buscando el arte contemporáneo; sino que su fuerza de rompimiento proviene de esa relación a la otredad.

Y a través de la obra relacionarnos con esos pasados que, como he dicho, han sido silenciados o ignorados dentro del canon de la historia y la estética occidental. Ellas y ellos traen al momento de la experiencia aquellos pasados que configuran formas estéticas distintas y que posibilitan otras formas de relacionarnos con nuestros mundos. Esto que podría verse como una innovación no lo es como tal, pues no está mirando una utopía en el futuro o una abstracción. Es una innovación que viene del relacionarse con esa pluralidad del pasado que está siendo negada. Su quehacer tiene una raíz en lo vivido, característica que no necesariamente tiene el arte conceptual; el cual solo está basado en la lógica de la abstracción, de la provocación, de hacer un discurso sobre lo que nadie ha pensado. En cambio, la fuerza transformadora de estas obras no es la innovación abstracta sino la posibilidad de abrir relaciones entre nuestro presente y esas experiencias múltiples en el pasado que han sido ignoradas y olvidadas.

En este sentido, quienes crean desde esta postura estética reconstruyen o trabajan para reconstruir una relación con los tiempos vividos, los que vienen a transformar el orden de la presencia y de la experiencia. Escuchar los tiempos silenciados permite abrir otras formas de vivencias al mundo, una vivencia ‘onda’, relacionalmente opuesta a la que impone y sostiene la modernidad, donde el tiempo se centra como predominio lineal de procesos estructurantes, racionalizantes, objetivizantes; en la que el pasado queda relegado a ser un objeto de archivo, un monumento, un texto, pero siempre algo fijo, muerto y en la que el futuro se construye de las ficciones utópicas, del deseo, imágenes idílicas que vienen a legitimar las relaciones de consumo y de dominio existentes.

Lo que comunican estas obras es el derecho de ser y hacer mundo, mirando el pasado de frente. Es este pasado de opresión, de racialización, de animalización, de denigración, de empobrecimiento ejerce su dominio sobre la percepción del mundo que hacemos y vivimos.

Resulta interesante ver cómo el *street art* recoge en su visualidad prácticas cotidianas, ordinarias, e historias de gente común permitiendo que el espectador se reconozca también dentro del entramado como sujeto histórico y transformador de la realidad que habita.

Bibliografía

- Amao, M. (2017). Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (82), 141-172.
Recuperado de
<https://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/822017/aot1/amaocenicerosm>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arizpe, L. (1985). “El éxodo rural en México: ¿precio del desarrollo o marginación crónica?” en *Campesinado y Migración*. México: Secretaria de Educación Pública.
- Bal, M. (2010). Arte para lo político. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 7, 36-69.
- Brea, J. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Català Domènech, J. (2008). *La forma de lo real: Introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC.
- Delgado, C., De la Garza, A., et al. (2014). *El sur nunca muere. Tlacolulokos*. México, DF: MUAC- UNAM.
- Dominguez, R. (2004). La experiencia del Frente Indígena Oaxaqueño Binacional: crisis interna y retos futuros. En Fox, J. & Rivera-Salgado, G. (Coords.) *Indígenas migrantes mexicanos en los Estados Unidos*. Universidad de California, Santa Cruz/Universidad Autónoma de Zacatecas/Miguel Ángel Porrúa Editor.

Dussel, E. (2018). Siete Hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de Filosofía*, 77.

Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Editorial Ítaca.

_____. (2014). La historia como desencubrimiento. *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, 1(1), 29-34. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/es/revista/contrahistorias-laotramirada-de-clio/articulo/la-historia-como-desencubrimiento>

Figuroa S., F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Ediciones Minotauro Digital.

Franco O., I. (2014). *El sur nunca muere: desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Fox, J. & Rivera-Salgado, G. (2004). *Indígenas migrantes mexicanos en los Estados Unidos*. Universidad de California, Santa Cruz/Universidad Autónoma de Zacatecas/Miguel Ángel Porrúa Editor.

García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.

Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18),10-25.

- Giménez, G. (2004). Cultura, identidad y metropolitano global. En Sánchez, M. E. (Coord.). *Las universidades de América Latina en la construcción de una globalización alternativa*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 123-124.
- Gómez Moreno, P., & Mignolo W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gruzinski S. (2001). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a "Blade runner" (1492 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall & du Gay, P. (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Herrera, M. & Olaya V. (2011). Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales. *Revista Nómada*.
- Hernández, P. (2008) *La Historia del Graffiti en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Hernández, J. (2003, junio). Dólares de migrantes ayudan más que programas de gobierno". *En marcha. Realidad Municipal en Oaxaca*, 51.
- Hirai, S. (2013). Formas de regresar al terruño en el transnacionalismo. Apuntes teóricos sobre la migración de retorno. *Alteridades*, 23 (45), 95-105. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74728322011>
- Juez, F. (2004). Patrimonios. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 11 (30), 71-86. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35103004>

- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, 109-123.
- Llanos, A. (2019). *Jóvenes mixtecos y zapotecos en Oaxacalifornia. Una aproximación a sus prácticas estéticas*. (Tesis de doctorado). El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B.C., México.
- Munguía, X. (2009). *El desdoblamiento de la mirada. La construcción visual e ideológica del arte México Americano contemporáneo. Un estudio en coincidencia opositora*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nahón, A. (2017). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y Memoria*. Jalisco: CIESAS-Universidad de Guadalajara-Cátedra Jorge Alonso.
- Novelo, V. (Coord.). (2011). *Estudiando imágenes. Miradas Múltiples*. México: Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS.
- Olvera, J. & Vázquez, B. (Coords.). (2010). *Procesos comunicativos en la Migración. De la escuela a la feria popular*. Monterrey, Nuevo León: COLEF-UR-UDEM-ITESM.
- Olvera, J., Zarazúa, J., Velazco H. & Castro Y. (Coords.). (2014). Música, migración y redes sociales digitales en tres comunidades mexicanas. *Revista TRACE*.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder: eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradad ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Colección Nociones Comunes/Tinta Limón.
- Maciel Araucaria, D. (Coord.). (1996). *El México Olvidado: La Historia del pueblo Chicano (Tomo II)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-University of Texas at el Paso.
- Rodríguez, M. (2007). Identidad cultural Chicana en tiempo de globalización. *Revista Historia y Espacio*, 3(28).
- Valenzuela Arce, J. (Coord.). (2014). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Valenzuela Arce, J. (2013). *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Valenzuela Arce, J. (Coord.). (2003). *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Arce, J. (1989). *¡A la brava ése! Cholos, punks y chavos banda*. México: El Colegio de la Frontera Norte-Universidad Autónoma de México.
- Zubillaga, N. (2014). Identidad y diáspora: La paradoja del perpetuo viaje de retorno a América. En Restrepo, E. (Coord.). *Stuart Hall desde el Sur: Legados y apropiaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Cuernavaca, Morelos a 24 de agosto de 2020

DRA. LORENA NOYOLA PIÑA
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE DISEÑO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

IDENTIDADES TRANSNACIONALES A TRAVÉS DEL *STREET ART*:
“WHEREVER YOU ARE, YOU MUST KNOW WHERE YOU COME FROM”.

EL CASO DEL COLECTIVO TLACOLULOKOS

que presenta el(la) alumno(a):

ROSAURA BARRIOS MIRANDA

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta.
Una universidad de excelencia

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LAURA SILVIA ÑIGO DEHUD | Fecha:2020-08-24 12:27:42 | Firmante

cialWUeNVXX4oXkwp8B6mWMZhP7Ep9jzunAYmqQAG9BIW1t6MRoU1g29x42qLHvT+FDPVINPFfTcN+viZ6PEQpgH/H9wUCYNEiF1PgxiJiXDSGXf27lj6iz9kPDuJ3/7GhnwMI
DFT6no5eVf6D8wV1aL6Pw9q1NR9Nn/N21Muwhr1rpRpM9OImk3px6l6RQks07xfOTWM9wOFMsJhVuQkK2Q63zdQxR+tXQShPek764wF4p11myRRVDC2OY9B3iTPRCwqBLO
94qERKvzvcMdCSbdRD+2rC1aakvaoNRfk3X4JYoxCFYeQh46Xnnl/iKVe7R9bW01HHGKpL1pQnZPQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Ljn7tK

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/kjBH4Yo4DK2dD8ikLUIXcsr1JZ0iwxx>



Cuernavaca, Morelos, a 23 de agosto de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

Identidades transnacionales a través del Street Art:

“Wherever you are, you must know where you come from.”

El caso del colectivo Tlacolulokos

que presenta el (la) alumno (a):

Rosaura Barrios Miranda

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dr. Joel Ruiz Sánchez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2020-08-24 08:38:37 | Firmante

Wpn9b2z6Hm3pXOQqymPUJharWfxLeDtzLCcDgwH7kOglZWivOAsTrKZrCofRnGycYYsFnlkNyt2fFU1MKaWb5sZNGrwiRm8q70UzC94ne1jxGWJhFzWYfRqCM6UsqsXLfKT
m9OUUxXnqi9cDq0b2PcCUUn1OlmohU7zov1D6cMPO3JfKOrLqq4HpZnNRFcUEuGZHtskP/4IYLN85j93vhVswq1LsTekXF7J8B8Hr/QBHMD3BP2p2wtH4Fe2BW5qCMW93oKd
EuEsmWQyJvO6/wrh1TT/GHe1UL1Fyyn9z6MgKz mh0UU5/yQy2SplfqbQ1er4rqpzW4oaiCbfvPHzQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



c4DK7L

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gm3aKiPI2gSzylGf6VkdsxJfuPfcqosU>



Cuernavaca, Morelos a 16 de agosto de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

Identidades transnacionales a través del street art: "wherever you are, you must know where you come from". El caso del colectivo Tlacolukos.

que presenta la alumna:

Rosaura Barrios Miranda

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

1. El tema desarrollado es pertinente e innovador dentro del campo de las artes, toda vez que es cada vez más difícil entender la dinámica de la cultura en México sin considerar el factor migratorio internacional.
2. Hay un trabajo empírico de valía, que pudo haber sido mejor desarrollado y analizado.
3. La metodología combina diferentes instrumentos.
4. El marco teórico es pertinente, pues parte de una perspectiva crítica para analizar las producciones artísticas subalternas desde un marco decolonial. Sin embargo, debe articularse más con la evidencia empírica

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta



JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO



Cuernavaca, Morelos a 5 de Agosto del 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,
Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: **“Identities Transnacionales a través del Street Art. El caso del Colectivo Tlacolulokos”**

que presenta la alumna: **Rosaura Barrios Miranda.**

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que: El trabajo presenta una amplia discusión teórica sobre el transnacionalismo y la migración sobre todo entre la comunidad zapoteca de Valles Centrales de Oaxaca, particularmente de Tlacolula. Además un amplio capítulo histórico que vincula los movimientos sociales contraculturales desde los años 40's hasta el 2006 en Estados Unidos, México y particularmente Oaxaca. También muestra la obra del colectivo Tlacolulokos y hace un análisis de la obra en sus elementos gráficos pero los relaciona de manera mu acertada con el contexto sociocultural donde se exponen sus obras tanto en México como en Los Ángeles California en Estados Unidos. Muestra una revisión bibliográfica muy variada, actual y extensa. Aporta elementos para reconocer en el Street Art una visión social comprometida del Arte.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E
Por una humanidad culta

Dr. Alex Ramón Castellanos Domínguez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ALEX RAMON CASTELLANOS DOMINGUEZ | Fecha:2020-08-05 01:55:05 | Firmante

u8WgHA4f2ABcmh67H563CXIt9Gf6bO+h3JiS4WnsX1V3PBkKsRfxVaWotdoKCruTwt2kjY0KNAst/BHUIRh2S5cFmWK+W0gZuMK/JfmuKx/BFpcn4aOFym6fr6xrHyGNjstF/REI
PxDO8Pc5WYaoH6kddL+2q7A7LA+qt0LsuF6YmkwcBR9TTOnRWT5L4cHh0np0W6wCejXXSdLGL4DMtE8siG+PM1Psr3U6+hW5DAeXHmIP8MsqGI530eba+8HoYyCjXSfdWV
3JG5WO3felMqYVtlX7Nu9c/PGvnoCL6uH2YzWG7C7ojCuiwiZ4tQAWw9MdD8CUO/YTCYRHYCS2w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



mUjI4X

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/jKSx2pKe2W7F4plQIF7YGADEowkhiHU>



Cuernavaca, Morelos a 22 de Agosto de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,
Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

IDENTIDADES TRANSNACIONALES A TRAVES DEL *STREET ART*.
***"WHEREVER YOU ARE, YOU MUST KNOW WHERE YOU COME FROM"*.**
EL CASO DEL COLECTIVO TLACOLULOKOS

que presenta la alumna:

ROSAURA BARRIOS MIRANDA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: **Considero que el proyecto ha sido planeado y realizado con un alto criterio en estructura e investigación, obteniendo como resultado un proyecto que cumple con todas las expectativas necesarias de la maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.**

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

ATENTAMENTE
Por una humanidad culta.
Una univeridad de excelencia

Mtro. Héctor Cuauhtémoc Ponce de León Méndez





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2020-08-22 08:56:56 | Firmante

kQFA4bN28MAVvpITVYmsSPy7M+IfoVfBm9YOW/Wnfjr3TsogzIWm7I38bXjdgtx4MnMkr9IqZz/pCH67b6pUhY1V4NcM2Ek+U2x08QM0BP0+viKO85DNL2keUd9C2LCND+Clza1GjYXGkx1ncsmATTd8ArC+Zq1VM0IecMqRiDOih3E6XP+izcKiQ4WyxTe4wyH4WFfdfs7HL1WEGb8nDKGHOtZB+mPC25/KHddacsFQMCjEuOFpJrhOPYhpih7OhvgipF0OZgkZlnw6FrUJKU5BF2d09oJFpgmjGeNXcQvJ25NvqPKqIbGR8IlpKVf2GTEkM9bGTepKdjN4aQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



LD8NoY

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/vVZAllhU3YNgypcFxnwxuJZigN3IGYAQ>

