

“We didn’t cross the border, the border crossed us”
Imágenes de la frontera México-Estados Unidos y de migración*

“We didn’t cross the border, the border crossed us”
Artists’ Images of the US-Mexico Border and Immigration

Edward J. McCaughan

Generaciones de escritores, músicos y artistas visuales han vuelto a los temas de la frontera México-Estados Unidos y al impacto de su inconsistente y con frecuencia arbitraria imposición en la vida de las comunidades mexicanas, mexicoestadounidenses y latinoamericanas. Arte visual, música y literatura producidos entre las décadas de 1930 hasta el presente ofrecen un rico conjunto de datos para contemplar la historia de las cambiantes representaciones de la frontera y de los y las migrantes a lo largo del tiempo, para explorar los factores que han moldeado el contexto, el contenido y el carácter de tales representaciones. Debido a que la mayoría de las expresiones creativas destacadas en este texto surgieron en el contexto del activismo social, también nos permiten explorar los cambios en las políticas de los movimientos sociales, incluyendo nuevas maneras de pensar cuestiones de raza, clase, nación, género y sexualidad en relación con los discursos de activistas sobre migración.

Palabras clave: frontera México-Estados Unidos, migración, arte, movimientos sociales, historia.

Generations of artists have returned to the themes of the US-Mexico border and the impact of its inconsistent and often arbitrary enforcement on the lives of Mexican, Mexican-American, and other Latinx communities. Visual art, music, and literature produced from the 1930s through the present offer rich data for contemplating shifting representations of the border and immigrants over time and for exploring factors that shape the context, content, and tone of such representations. Because many of these creative expressions emerged in the context of social movement activism, they also allow us to explore shifts in movement politics, including new ways of thinking of about race, class, nation, gender and sexuality in relationship to immigration.

Key words: Mexico-United States border, immigration, art, social movements, history.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2019

Fecha de dictamen: 24 de octubre de 2019

Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2019

* Traducción de Érika Ruiz Vitela.

INTRODUCCIÓN

We didn't cross the border, the border crossed us (Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó) –título de una serigrafía de la artista y activista Melanie Cervantes—¹ ha sido por mucho tiempo un grito de batalla de las luchas por los derechos de migrantes de origen mexicano y de comunidades chicanas en Estados Unidos. Esta frase historiza, de manera inmediata, los reclamos por el territorio, los derechos ciudadanos y el legado cultural que preceden la frontera actual entre México y Estados Unidos. La figura central del gráfico de Cervantes es un joven vestido con un traje de danzante azteca. La imagen subraya la conexión profunda de estos movimientos con el simbolismo de Aztlán, la legendaria tierra azteca (o mexica) que se ubicaba en lo que hoy es el suroeste de Estados Unidos. Este símbolo es una rememoración de una tierra ancestral que existió mucho antes de que las fronteras convirtieran a los habitantes mexicanos en migrantes y a las comunidades indígenas del continente en minorías oprimidas en una nación colonizada.

Una anécdota histórica ilustra la afirmación “la frontera nos cruzó”. Cuando en 1848 Estados Unidos anexó a su demarcación la mitad del territorio mexicano al final de la guerra, el pueblo mexicano de Doña Ana de pronto pasó a ser parte de Estados Unidos, en lo que ahora es el estado de Nuevo México. A las personas que vivían en los territorios de reciente ocupación, derivada del expansionismo de Estados Unidos, “se les dio un año para decidir entre aceptar la ciudadanía estadounidense o regresar a México” (Castañeda, Ybarra y Sommers, 1972:209). Fue una época de violencia racista, que incluyó “el linchamiento de miles de hombres, mujeres y niños de ascendencia mexicana” desde Texas hasta Colorado, al norte, y en California al oeste (Romero, 2019). Una balada popular de la época, transcrita con el fin de “transmitir el sabor del español hablado de la zona rural de Nuevo México”, expresaba el enojo y los temores experimentados por las comunidades mexicanas en ese momento: “Voy [a] hablar del extranjero,/ y lo que digu es verdá;/ quieren terneros d’esclavos,/ peru eso no les valdrá/ señores, pongan cuidado/ á la ras’ americana;/ vienen a poser las tierras/ las que le vendió Sant’Ana” (Castañeda, Ybarra y Sommers, 1972:226-227).

Fue en este contexto que algunas de las personas residentes de Doña Ana, decididas a seguir siendo parte de México, se mudaron varias millas al sur de la nueva frontera y fundaron el pueblo de Mesilla. Lo que es tal vez la primera representación visual de Mesilla se produjo como parte del proyecto expansionista de Estados Unidos:

¹ Junto con el artista Jesús Barraza, Cervantes fundó el colectivo Dignidad Rebelde [<https://dignidadrebelde.com/>].

una litografía realizada en 1854 por Carl Schuchard, un ingeniero minero y artista expedicionista que acompañó a un grupo de reconocimiento de Estados Unidos que realizaba una encuesta para una ruta ferroviaria transcontinental.² Breves cinco años después del establecimiento de Mesilla, con la compra de Gadsden, Estados Unidos adquirió otras 30 000 millas cuadradas de territorio mexicano para construir el ferrocarril, lo cual desplazó la frontera aún más al sur.³ Los residentes de Mesilla se encontraron una vez más dentro de los límites de Estados Unidos. La frontera los cruzó dos veces.

IMÁGENES, HISTORIA, SIGNIFICADOS Y CAMBIO SOCIAL

En los aproximadamente 170 años transcurridos desde la toma de los territorios del norte de México por los Estados Unidos, generaciones de escritores, músicos y artistas visuales han vuelto a los temas de la frontera y al impacto de su inconsistente y con frecuencia arbitraria imposición en la vida de las personas obligadas por la historia a experimentar sus caprichos. Este artículo examina las imágenes de la frontera y la migración creadas por artistas de tres periodos, de 1930 a 1950, de 1960 a 1980 y las primeras décadas del siglo XXI.

Mi interés en estas imágenes es primordialmente doble: su importancia para comprender la historia y su poder como representaciones que infieren en el cambio social. Con respecto a lo primero, un libro reciente sobre fotografía e historia de John Mraz distingue entre contar la historia *con* fotografías (una forma de historia social) y escribir historias *de* la fotografía (historia cultural). Mraz argumenta a favor de llevar a cabo ambas de manera simultánea: vincular lo social y lo cultural para producir análisis históricos más detallados (Mraz, 2018:17-18). Este marco se puede hacer extensivo a otros medios más allá de la fotografía e incluir las artes gráficas, la literatura y las

² New Mexico State University, Archives and Special Collections [<https://researchworks.oclc.org/archivegrid/record.php?id=47830418>], fecha de consulta: 4 de marzo de 2019.

³ Para detalles de la compra véase [https://en.wikipedia.org/wiki/Gadsden_Purchase], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018. Varias páginas web contienen información básica de la historia de Mesilla, por ejemplo, *¡Viva Mesilla!* [https://www.oldmesilla.org/html/founding_of_mesilla.html], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018; [https://en.wikipedia.org/wiki/Mesilla,_New_Mexico], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018; [<https://www.laposta-de-mesilla.com/history/mesilla-the-wild-west>], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018.

canciones, todo aquello que produce representaciones centrales para una comprensión social y cultural de la historia. Este texto representa un modesto esfuerzo para contar una historia *con* y *de* las imágenes.

Mi segundo interés, ligado inextricablemente a cuestiones históricas, es el potencial del arte para cambiar la forma en la que percibimos el mundo social y, por lo tanto, cómo actuamos en él. En *Art and Social Movements* exploro el papel del arte, así como de los artistas en varios de los movimientos sociales mexicanos y chicanos (McCaughan, 2012). Aquí continúo la línea de investigación en relación con el arte acerca de la frontera entre México y Estados Unidos, y la migración. Considero que las imágenes de la frontera y la migración creadas por artistas socialmente comprometidos constituyen un imaginario discursivo crítico, producido a partir de intervenciones creativas en el lenguaje predominante acerca de las fronteras, los migrantes y los derechos civiles. Al distinguir entre *lenguaje* (*langue*) como un sistema estructurado de significado que permite una comunicación significativa y *discurso* (*parole*), Ferdinand de Saussure (1986) señaló la importante habilidad del hablante para cambiar el significado del lenguaje. Sectores dominantes de la sociedad intentan fijar los significados unidos a conceptos como fronteras, migrantes y derechos, mientras que sectores disidentes piensan esos significados a partir de una mirada creativa para producir discursos contrahegemónicos dentro de la cultura. En ocasiones, los artistas socialmente comprometidos "hablan" con nuevas representaciones y discursos que nos permiten pensar, entender, sentir y actuar de nuevas maneras. Estas representaciones tienen el potencial, en palabras de Stuart Hall, de "constituírnos como nuevas clases de sujetos", y ya que "todos escribimos y hablamos desde un lugar y tiempo particular, desde una historia y cultura específicas" (Hall, 2001:571), vuelve a nosotros el desafío de escribir la historia *con* y *de* las imágenes.

Las imágenes estudiadas en este ensayo ofrecen un rico conjunto de datos para contemplar la historia de las cambiantes representaciones de la frontera y de los migrantes a lo largo del tiempo, para explorar los factores que han moldeado el contexto, el contenido y el carácter de tales representaciones. Debido a que la mayoría de las expresiones creativas destacadas en este texto surgieron en el contexto del activismo social, también nos permiten explorar los cambios en las políticas de los movimientos sociales, incluyendo nuevas maneras de pensar cuestiones de raza, clase, nación, género y sexualidad en relación con los discursos de los activistas sobre migración. Poner en cuestión estos temas también requiere que se considere la relación entre artistas, modos de expresión creativa, activismo social y las políticas de migración y los cambios demográficos.

La atención de este ensayo está puesta en imágenes –visuales, escritas y musicales– que representaron puntos brillantes de conciencia iluminada en la oscuridad de la historia de Estados Unidos, del racismo y la xenofobia tan profundamente arraigados. Destaco el trabajo producido por artistas que trabajaron en el contexto de los movimientos sociales de tres distintas épocas: de 1930 a 1950, cuando el movimiento comunista tenía influencia en los dos lados de la frontera; las décadas de 1960 a 1980, cuando el movimiento chicano floreció en Estados Unidos; y los principios del siglo XXI, cuando una nueva generación de activistas tuvo gran influencia por análisis interseccionales, nuevas fuerzas sociales y una renovada apreciación del poder social del arte. Las políticas represivas de la administración de Donald Trump hacia los migrantes, la manipulación del simbolismo jingoísta de la frontera y la reactivación de su más extrema retórica racista y xenófoba crearon una nueva urgencia entre activistas para producir representaciones que afirmaran la humanidad y los derechos básicos de las personas migrantes.

LA GRAN DEPRESIÓN Y EL PROGRAMA BRACERO

Como ya ha sido bien documentado, entre las décadas de 1930 y 1950, las comunidades mexicanas y las mexicoestadounidenses experimentaron las vicisitudes inhumanas de las políticas de migración de Estados Unidos, las cuales estaban destinadas a reducir y luego a ampliar la fuerza laboral para satisfacer las necesidades cambiantes de una economía que se contrajo drásticamente durante la Gran Depresión y luego se aceleró durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de la agitación económica, la intensificación de la lucha de clases y la represión anticomunista de las décadas de 1930, 1940 y 1950, millones de personas de origen mexicano y mexicoestadounidense, muchas de ellas ciudadanas estadounidenses, fueron deportadas.

Años más tarde, José Ortega, tío del reconocido académico e historiador del arte chicano, Tomás Ybarra-Frausto, aún recordaba los horrores de esas deportaciones en Texas: “Oh sí, se llevaron a muchos [...] dejaron a niños sin padres [...] Venían en la noche con los *rinches* y se llevaban a la gente sin darles razón ninguna, ni tiempo para nada –o se los llevaban de los *files* o de donde estaban trabajando” (Castañeda, Ybarra y Sommers, 1972:221-222). *Los deportados*, una balada mexicana de la época, relata la miseria de esos deportados: “Les cantaré un corrido / de todos los deportados [...] Los corren, los maltratan / los gringos desgraciados, / no tienen vergüenza / siempre están pegados” (Castañeda, Ybarra y Sommers, 1972:232-233).

Aunados a las baladas populares compuestas por músicos afectados por las deportaciones, los aliados simpatizantes también crearon obras de arte que expresaban preocupaciones humanitarias sobre la difícil situación de las comunidades mexicanas afectadas por estas políticas. En aquel tiempo, los artistas con conciencia social que, en la mayoría de los casos eran aliados y no migrantes, tendían a expresar su simpatía por los trabajadores migrantes de origen mexicano, una simpatía formada por los discursos del movimiento comunista sobre la explotación laboral y la solidaridad internacional de los trabajadores, más que por la experiencia directa.

Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), dos de los pintores más famosos de México y miembros del Partido Comunista Mexicano, se encontraban en comisiones de trabajo en Estados Unidos en la década de 1930, y las deportaciones inspiraron directamente parte de su trabajo. Rivera, por ejemplo, conmovido con la ola de deportaciones, en 1931 pintó una acuarela que representaba a personas de origen mexicano recientemente repatriadas de Texas a Torreón, Coahuila (Imagen 1) (Rico, 2007; Mary-Anne Martin, 1999). Al contrario de sus famosos murales de revolucionarios socialistas, militantes sindicales y burguesía codiciosa, esta pintura de Rivera no muestra indignación por la explotación capitalista ni representa la lucha social. Más bien, retrata a los pobres migrantes como en aparente resignación a su destino, cruzando tranquilamente la calle con la maleta en la mano y la bolsa de lona colgada del hombro.

IMAGEN 1



Diego Rivera, *Repatriados en Torreón*, 1931
(acuarela y tinta sobre papel, 12 1/4 x 18 7/8 pulgadas).
Foto cortesía de Mary-Anne Martin Fine Art, Nueva York.

Los *Repatriados* de Rivera contrasta notablemente con la “crítica mordaz de la explotación de la mano de obra mexicana en América del Norte” de *América Tropical*, mural que David Alfaro Siqueiros pintó en Los Ángeles en 1932 (Barron, Bernstein y Fort, 2000:118-119). Con el mural, Siqueiros respondía a las deportaciones, las condiciones miserables de los trabajadores migrantes de origen mexicano y a la represión a sus esfuerzos por organizarse de manera colectiva para la negociación de sus derechos (Goldman, 1994:90). El mural de Siqueiros mostraba las ruinas de unas estructuras de estilo maya precolombino, un águila calva de Estados Unidos encaramada sobre la cruz de un indio crucificado y dos indios armados que parecían listos para disparar al águila. “La inconfundible condena al racismo y a la explotación”, señala Max Benavides (2007:22), “causó una reacción negativa inmediata”. La impertinencia de la crítica del artista condujo al blanqueo del mural, parcialmente en 1932 y completamente en 1938. El incidente revela los desafíos políticos enfrentados por la comunidad artística que querían involucrar al público con narrativas que contrarrestaran las políticas antiinmigrantes del gobierno (*América Tropical* fue restaurado en 2012 después de décadas de defensa comunitaria organizada).

Inspirado por la noticia de las deportaciones, el héroe popular estadounidense y activista comunista Woody Guthrie (1912-1967) escribió en 1948 la letra de la clásica canción de protesta, *Plane Wreck at Los Gatos (Deportee)* (*Accidente de avión en Los Gatos [Deportado]*). La canción lamenta el anonimato de las personas que murieron en un accidente aéreo en California mientras eran deportadas a México. Los restos de los migrantes fueron enterrados en una tumba sin nombre en el Valle Central de California. “Todas las cosechas están adentro y los duraznos se están pudriendo, / Las naranjas se apilan en sus vertederos de creosota; / Los llevan de regreso a la frontera mexicana / Para pagar todo su dinero para volver a vadear. / Adiós a mi Juan, adiós Rosalita, / Adiós mis amigos, Jesús y María; / No tendrás tu nombre cuando subas al avión grande / Todo lo que te llamarán será ‘deportados’”.⁴

A diferencia del mural de Siqueiros, la canción no se pudo borrar, y su empática narrativa hacia los trabajadores migrantes de origen mexicano ha perdurado a lo largo de las décadas. La canción ha sido interpretada por cantantes famosos como Pete

⁴ “The crops are all in and the peaches are rott’ning, / The oranges piled in their creosote dumps; / They’re flying ‘em back to the Mexican border / To pay all their money to wade back again. / Goodbye to my Juan, goodbye, Rosalita, / Adios mis amigos, Jesus y Maria; / You won’t have your names when you ride the big airplane, / All they will call you will be ‘deportees’”. La letra completa se puede consultar en el sitio web de Woody Guthrie [https://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Plane_Wreck_At_Los_Gatos.htm], fecha de consulta: 8 de marzo de 2018.

Seeger, Joan Baez, Bob Dylan, Dolly Parton y Bruce Springsteen. Sin embargo, hasta la reciente publicación del libro de Tim Z. Hernández (2017), *All They Will Call You (Todo lo que te llamarán)*, las personas deportadas permanecieron anónimas. Hernández ha identificado los nombres de quienes murieron en el accidente y nos proporcionó sus historias de vida basadas en una extensa investigación. Como resultado de su trabajo, un monumento a quienes murieron en el accidente fue erigido recientemente en Fresno, California (Wollan, 2013:A12).

Las deportaciones continuaron incluso cuando, de 1942 a 1964, Estados Unidos implantó el programa de “trabajador invitado”, el cual fue conocido como Programa Bracero. Más de cuatro millones de trabajadores mexicanos fueron contratados para los campos agrícolas de Estados Unidos.⁵ El fotógrafo Leonard Nadel (1916-1990) fue comisionado por una organización sin fines de lucro dedicada a la investigación y análisis de los derechos civiles para documentar el Programa Bracero. Las lentes de Nadel capturaron el trato inhumano hacia los mexicanos que fueron contratados para trabajar en los agronegocios estadounidenses (Imagen 2). Nadel describió con palabras los horrores que también capturó con la cámara: “De la misma manera y con la misma sensibilidad empleadas para manejar el ganado, al cruzar el puente desde México en Hidalgo, Texas, los hombres fueron reunidos en grupos de 100 en una caseta improvisada [y] rociados con DDT”.⁶ La foto y las palabras constituyen una poderosa denuncia de las condiciones a las que los braceros eran sometidos, un atrevido esfuerzo por intervenir en un debate público con imágenes denunciantes que contrarrestaron los sentimientos antilaborales, antiinmigrantes y antimexicanos de la época. Sin embargo, hay una ausencia irritante en la evocativa foto de Nadel. La lente captura la humanidad, pero no la agencia.

Esto parece cierto incluso en la pintura *Braceros*, de Domingo Ulloa (Imagen 3), una de las pocas obras sobre el tema de un artista mexicanoestadounidense realizada en la época previa al movimiento chicano. Ulloa (1919-1997) era un artista del área de Los Ángeles que estudió en la prestigiosa Academia de San Carlos, en México. Conmovido después de visitar un campamento de braceros en Holtville, California, Ulloa pintó una hilera de trabajadores migrantes mexicanos detrás de un alambre de púas. El análisis de Terezita Romo de la pintura de Ulloa hace eco a la descripción de Nadel de la escena de braceros rociados con DDT: “En esta severa representación

⁵ La historia de las deportaciones y el Programa Bracero se documentó en varios libros clásicos, incluidos Galarza (1964), Gamio (1971) y McWilliams (1971).

⁶ “Latino Stories,” *America on the Move*, exposición, The National Museum of American History [<http://americanhistory.si.edu/america-on-the-move/essays/latino-stories>], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018.

IMAGEN 2



Leonard Nadel, 1956. Fotografías y álbumes de Leonard Nadel, Museo Nacional de Historia Americana, Instituto Smithsonian.

de la humanidad tratada como ganado, el espectador debe enfrentar no sólo las inequidades del Programa Bracero sino también las condiciones de trabajo explotado universalmente” (Romo, 2011:13). Sin embargo, los rostros de los hombres parecen pasivos, quizás tristes; no expresan la ira que uno podría imaginar que sienten bajo tales condiciones.

A pesar de la aparente simpatía por la difícil situación de los trabajadores migrantes, es sorprendente que no haya nada en estas imágenes creadas por Rivera, Guthrie, Nadel y Ulloa que sugiera la impresionante capacidad de los trabajadores migrantes para resistir y organizarse. Actualmente, en México existe el Movimiento Unificado de Ex Braceros, el cual afirma representar los intereses de 3.2 millones de braceros y/o de sus sobrevivientes y exige al gobierno mexicano el pago de cinco mil millones de pesos que, según los informes, fueron retenidos del pago de los migrantes por el gobierno durante el Programa Bracero (Gómez 2019). Al norte de la frontera, a mediados de la década de 1960, la presión de los trabajadores organizados –principalmente el movimiento en ciernes de trabajadores agrícolas, en su mayoría migrantes de origen mexicano y filipino– y sectores progresistas de la Iglesia obligaron al Congreso de Estados Unidos a poner fin al abusivo Programa Bracero en 1964. La acción fue un paso crucial hacia la construcción de un sindicato de trabajadores agrícolas en Estados Unidos, sindicato conformado en gran parte por migrantes (Baird y McCaughan, 1979:128).

IMAGEN 3



Domingo Ulloa, *Braceros*, 1960 (óleo sobre masonita, 91.44 x 124.46 cm).
Museo Smithsonianiano de Arte Americano, obsequio de Eugene Iredale y Julia Yoo.

Sin embargo, la resistencia que tenía lugar de una forma u otra entre los migrantes de origen mexicano y las comunidades mexicoestadounidenses durante esas décadas estuvo ausente en la gran mayoría de las imágenes visuales, literarias y musicales examinadas. Sugiero varias explicaciones posibles de esa ausencia. Primero, las feroces fuerzas antilaborales y anticomunistas de la época crearon un terreno político y cultural peligroso para la comunidad artística que quería llamar la atención sobre las duras condiciones de los trabajadores migrantes sin correr el riesgo de ser censurados, formar parte de las listas negras o enfrentar otras formas de reacciones en su contra. En segundo lugar, dada la segregación y la discriminación racial en las universidades, editoriales, medios e instituciones de arte de la época, un número relativamente reducido de inmigrantes o aun ciudadanos estadounidenses de origen mexicano –presumiblemente las personas más cercanas y, por lo tanto, más conscientes de la resistencia migrante– disfrutaron de la oportunidad de intervenir en el discurso público con representaciones creativas escritas o visuales. Un tercer factor que explica la falta de imágenes que retraten la resistencia de los inmigrantes es la orientación asimilacionista y políticamente cautelosa de las organizaciones cívicas mexicoestadounidenses de clase media más prominentes del momento (Rosales, 1997:93), las cuales tendían a

despreciar a las comunidades migrantes más pobres y de piel oscura y que hacían uso de una retórica anticomunista como parte de su apoyo a la reforma migratoria en la década de 1950 (Ontiveros, 2014:133).

Ese panorama cultural y político estaba a punto de cambiar a partir de la década de 1960, cuando una nueva generación de personas mexicoestadounidenses, muchas de las cuales ahora se autodenominan chicanos, en gran medida rechazaron la asimilación y adoptaron una identidad de oposición basada en el nacionalismo cultural y, para algunos, el marxismo y el antiimperialismo.

EL MOVIMIENTO CHICANO Y LA LUCHA POR LOS DERECHOS DE LOS MIGRANTES PRODUCEN NUEVAS VOCES ARTÍSTICAS

En la década de 1970, el movimiento chicano estaba en su apogeo, y las representaciones de migrantes y de la frontera creadas por una nueva generación de artistas activistas estaban cambiando. El movimiento que surgió principalmente en el suroeste de Estados Unidos a mediados de la década de 1960 fue una constelación de luchas por los derechos civiles de las comunidades mexicoestadounidenses en muchos frentes diferentes, incluidas las escuelas secundarias y universidades, los campos agrícolas y los barrios urbanos. Entre las múltiples causas que la amplitud del movimiento abarcaba estaban el racismo, la educación bilingüe, la brutalidad policial, la sindicalización de los trabajadores agrícolas, la atención médica y la vivienda comunitarias, el arte público, la solidaridad con las luchas de liberación del Tercer Mundo, oposición a la guerra en Vietnam, y defensa de los derechos de los presos, las personas migrantes y las mujeres.⁷ Este fue también un momento en el que las críticas marxistas hacia el capitalismo, la explotación de clases, el colonialismo y el imperialismo cobraron una nueva aceptación dentro de los movimientos de la Nueva Izquierda.

Los movimientos de la época produjeron una mayor conciencia sobre los derechos de los trabajadores, las minorías étnicas, los migrantes y las comunidades indígenas, así como nuevas reivindicaciones militantes de las comunidades mexicoestadounidenses sobre sus reclamos históricos por el territorio, la ciudadanía y sus legados culturales. Los artistas, cuya conciencia social se amplió y se radicalizó por el activismo, cambiaron sustantivamente las imágenes artísticas de la frontera. Un número creciente de artistas chicanos ahora hablaban por sí mismos, ya no dependían tanto de artistas aliados que

⁷ Acerca del Movimiento chicano véanse, por ejemplo, Mariscal (2005), Martínez (1991, 2008), Muñoz (2007), Ontiveros (2014) y Rosales (1997).

no alcanzaban a reconocer el poder de los propios inmigrantes. Asimismo, en las décadas de 1960 y 1970, gracias al éxito de luchas contra la segregación racial y por la acción afirmativa, las inversiones en escuelas de la posguerra y programas en apoyo a la educación de veteranos militares, muchos más chicanos asistían a la universidad o ingresaban a una escuela de arte, lo cual incrementó su capacidad para crear y difundir nuevas imágenes de sí mismos, así como de sus comunidades (McCaughan, 2012:125-126).

Una de las características notables de la nueva producción artística en la época del movimiento era el énfasis en la agencia de los trabajadores migrantes de origen mexicano. Típica dentro de las representaciones creadas por la comunidad artística del movimiento en esos años, es la canción *Brown-Eyed Children of the Sun (Hijos de ojos marrones del sol)*, escrita por Daniel Valdez, Sylvia Galán y Pedro Contreras, que capturaba el orgullo étnico y la militancia laboral de esta nueva generación de personas mexicoestadounidenses y se convirtió en una especie de himno, cantado especialmente en manifestaciones de apoyo al sindicato United Farm Workers. En la canción, los trabajadores migrantes todavía son retratados sufriendo injusticias, pero el enfoque está puesto en su resistencia y organización, legado que dejarán a sus hijos.

Hasta California, desde México, vienes / Al Valle de Sacramento, a trabajar bajo el sol / Tu esposa y tus siete hijos, están trabajando cada uno / ¿Y qué les darás a tus hijos de ojos marrones del sol? / [...] Marchaste el domingo de Pascua, al Capitolio has venido / Para luchar por los salarios sindicales, y tu lucha acaba de comenzar / Eres un hombre orgulloso, eres un hombre libre, y tu herencia está ganada / Y eso ¡puedes darles a tus hijos de ojos marrones del sol!⁸

Luis Valdez (1940), hermano de Daniel Valdez, fundó El Teatro Campesino, uno de los conjuntos teatrales más famosos asociados con el movimiento chicano. El teatro ayudó a cambiar el discurso público sobre los trabajadores migrantes al representarlos "como protagonistas en una confrontación dramática entre trabajadores y empresas" (Ontiveros, 2014:34). Otra organización que trabajó para cambiar el discurso sobre los trabajadores migrantes, particularmente indocumentados, fue el Centro de Acción

⁸ "Up to California from Mexico you come / To the Sacramento Valley, to toil in the sun / Your wife and seven children, they're working everyone / And what will you be giving to your brown-eyed children of the sun? / [...] You marched on Easter Sunday, to the Capitol you've come / To fight for union wages, and your fight has just begun / You're a proud man, you're a free man, and your heritage is won / And that you can be giving to your brown-eyed children of the sun!". Letra de la canción [<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=50465&lang=en>].

Social Autónoma, Hermandad General de Trabajadores (CASA), organización de masas en la época del movimiento. CASA produjo el periódico de gran influencia, *Sin Fronteras*, que mantenía una postura marxista acerca de la explotación de los trabajadores y una visión utópica del pueblo mexicano y del movimiento sin fronteras, con o sin documentos. Un cartel del CASA de 1975 declaró: “Con o sin documentos, somos trabajadores, tenemos derechos, creamos riqueza”.⁹

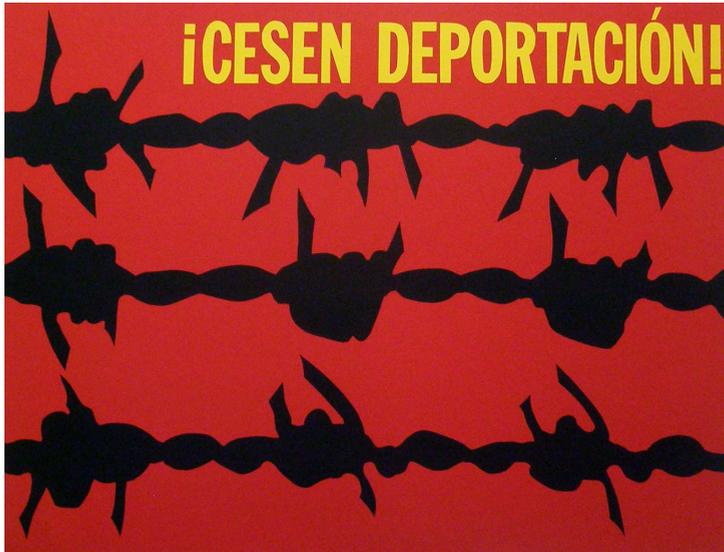
La defensa de los derechos de los inmigrantes indocumentados fue un tema recurrente en las ahora icónicas serigrafías creadas por dos de los maestros grabadores del movimiento chicano, Rupert García (1941) y Malaquías Montoya (1938).¹⁰ La serigrafía fue el medio preferido de artistas del movimiento porque permitía una reproducción y distribución relativamente barata. Ambos usaron la imagen del alambre de púas para simbolizar la peligrosa e inestable frontera entre Estados Unidos y México. El alambre de púas como tropo de las injusticias de una frontera impuesta por el colonialismo se remonta al menos a los años posteriores a la guerra entre México y Estados Unidos, cuando un dicho popular afirmaba: “cuando vino el alambre vino el hambre” (Castañeda, Ybarra y Sommer, 1972:209). En el arte contemporáneo de origen chicano, señala María Herrera-Sobek, la iconografía del alambre de púas “está diseñada para codificar conceptos de deshumanización, opresión, racismo, dolor, brutalidad, exclusividad y sufrimiento en relación con los movimientos migratorios transnacionales mexicanos” (Herrera 2014:150).

La serigrafía de Rupert García *¡Cesen Deportación!* (Imagen 4), producida en 1973, fue una exigencia directa de detener las deportaciones ante una nueva ofensiva por parte del gobierno de Estados Unidos contra los inmigrantes mexicanos indocumentados. Es tan elocuentemente simple en su diseño como lo es en su mensaje. Alambre de púas negro y un texto amarillo que dice “¡Cesen Deportación!”, sobre un fondo rojo. Las palabras están en español, lo cual indica que el mensaje está dirigido principalmente a las comunidades de habla hispana.

⁹ Centro para el Estudio de la Gráfica Política [<http://collection-politicalgraphics.org/detail.php?type=browse&id=1&term=Immigration&module=objects&kv=10023&record=21&page=1>], fecha de consulta: 12 de febrero de 2019.

¹⁰ Acerca de García, véase la entrevista de Paul J. Karlstrom, septiembre y noviembre de 1995 y junio de 1996. *Smithsonian Archives of American Art* [<http://artarchives.si.edu/oralhist/garcia96.htm>]. Acerca de Montoya, véase Terezita Romo, *Malaquías Montoya* (Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011).

IMAGEN 4



Rupert García, *¡Cesen Deportación!*, 1973 (serigrafía, 50.8 x 66 cm).
Cortesía de la Rena Bransten Gallery, San Francisco.

Con los años, Malaquías Montoya, hijo de trabajadores agrícolas migrantes, creó una serie de serigrafías destinadas a reunir apoyo para los derechos de los migrantes. Varias de éstas, incluidas *Abajo con la Migra* (1977), *Undocumented* (1980), *The Immigrant's Dream*, *The American Response* (1983) y *The Oppressor* (1989), incorporan la imagen del alambre de púas. *The Oppressor* (Imagen 5) es una declaración más matizada que la serigrafía tan directa de Rupert García, e incorpora capas de significados inspiradas por las influencias personales, intelectuales y políticas del artista. Un magüey atraviesa una bandera estadounidense y una cara se asoma por detrás del alambre de púas. Montoya explicó el simbolismo del gráfico: "Estas imágenes tratan de la lucha. Utilizo la planta de magüey como símbolo de fuerza. La planta y su poder son la manifestación de los pobres representados por la persona que mira desde la caja rectangular" (Montoya citado en Mariscal, 2005:iv). El texto con influencia marxista en la parte inferior del gráfico dice: "El opresor, que oprime, explota y viola en virtud de su poder, no puede encontrar en este poder la fuerza para liberar ni a los oprimidos ni a sí mismo. Sólo el poder que surge de la debilidad de los oprimidos será lo suficientemente fuerte como

IMAGEN 5



Malaquías Montoya, *The Oppressor*, 1989
(serigrafía, 91.44 x 58.42 cm).

para liberarlos a ambos”. En el gráfico de Montoya, el inmigrante ahora está imbuido de agencia por los movimientos sociales de la época, una cualidad ausente en las imágenes de las generaciones anteriores de artistas.

Tales imágenes de fuerza y resistencia, inspiradas por el poder del activismo social, también influyeron el trabajo de artistas aliadas como Rini Templeton (1935-1986), quien estudió impresión con Malaquías Montoya y creó miles de gráficos en solidaridad con las comunidades mexicanas en ambos lados de la frontera. También estuvo

profundamente influenciada por la larga tradición de las artes gráficas de México, e hizo de México su hogar desde 1974 hasta su muerte prematura en 1986.¹¹ En uno de sus dibujos clásicos, engañosamente simples, un hombre desafiante enfrenta la valla de alambre de púas de la frontera y aparentemente abre un espacio a la fuerza para cruzar al otro lado (Imagen 6). Como testimonio del poder duradero de los gráficos de Templeton y de la continua relevancia de la migración indocumentada como un problema social, vi esta misma imagen en la camiseta de un estadounidense que protestaba contra los centros de detención de migrantes de la administración de Trump frente a la Agencia Consular de Estados Unidos en Oaxaca, el 12 de julio de 2019. Un artista oaxaqueño imprimió la camiseta con el gráfico de Templeton y agregó las palabras: "Nadie es ilegal. La realidad y la miseria me oprimen, pero no hay muro capaz de contener mis sueños".

IMAGEN 6



Rini Templeton, *sin título*, 1980 (esgrafiado, 19 x 26.7 cm).

¹¹ Acerca de Templeton, véase Martínez (1987).

Al llamar a la frontera entre Estados Unidos y México “una herida abierta”, la escritora chicana Gloria Anzaldúa recordó a sus lectores: “Esta tierra fue mexicana una vez, siempre fue india y lo es. Y lo será” (Anzaldúa, 1987:3). Una conciencia cada vez más profunda sobre las raíces indígenas de las comunidades chicanas fue otra característica destacada de los nuevos movimientos sociales de la época, evidente en el arte activista. Por ejemplo, Yolanda López (1942) y Ester Hernández (1944), dos de las pioneras del movimiento de artistas feministas chicanas, crearon imágenes icónicas que afirmaban la presencia histórica de los ancestros indígenas de sus comunidades en lo que se convirtió en Estados Unidos a partir de la colonización, expansión territorial y opresión cultural.¹²

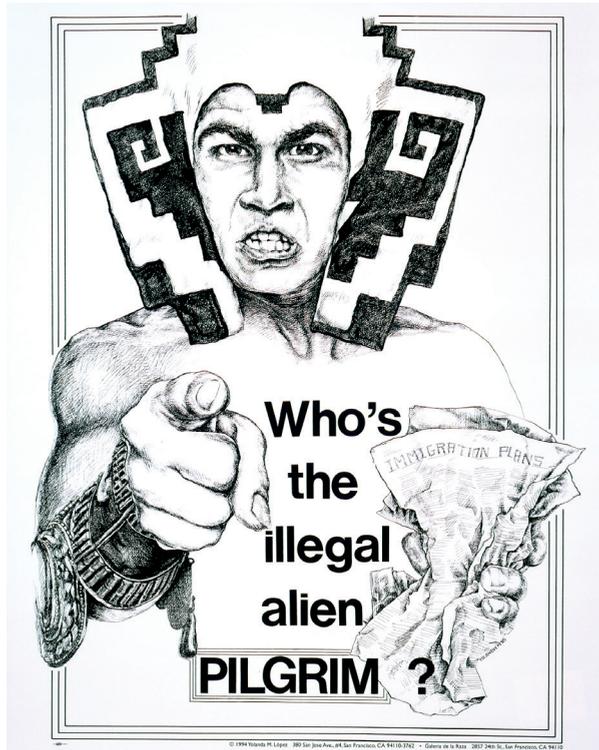
En el punto álgido de los polémicos debates sobre los derechos de los migrantes y los intentos de reformas migratorias del presidente Jimmy Carter en la década de 1970,¹³ López, quien creció en la región fronteriza de San Diego, produjo un cartel que mostraba a un guerrero indígena que estrujaba los planes de reforma migratoria de Estados Unidos en su puño izquierdo, mientras señalaba al espectador con su índice derecho para hacerle la pregunta acusatoria y aún resonante, “Who’s the illegal alien, pilgrim?” (¿Quién es el extranjero ilegal, peregrino?) (Imagen 7). Al igual que el gráfico de Templeton, la imagen de López continúa reproduciéndose en el contexto de las continuas luchas por las políticas de migración de Estados Unidos. Sigue siendo convincente para el público activista latino, “porque proclama una conciencia opositora que responde al poder subvirtiendo la sabiduría convencional y desafiando la amnesia histórica estadounidense” (Davalos, 2008:55).

Ester Hernández es de ascendencia yaqui y chicana, nacida en una familia trabajadora agrícola en California. Anticipándose a las próximas celebraciones del bicentenario de Estados Unidos en 1976, Hernández recordó al público que la antigua presencia indígena en América del Norte se remonta miles de años antes de que las potencias coloniales impusieran modernas fronteras nacionales. En un grabado de 1975, imaginó a una artista re-esculpiendo la Estatua de la Libertad, en *Libertad*, un tótem que celebra la herencia indígena del pueblo mexicano.

¹² Acerca de López, véase Davalos (2008); y sobre Hernández, véase Blackwell (2018:138-158).

¹³ Carter intentó recuperar el control sobre la inmigración indocumentada desde México con un “Plan de inmigración” de largo alcance que pretendía multar a los empleadores que contrataban inmigrantes indocumentados, aumentar el presupuesto y el personal del que entonces se llamaba el Servicio de Inmigración y Naturalización (INS), ofrecer amnistía limitada para algunos migrantes indocumentados y permisos de trabajo temporales para otros, así como extender un paquete de ayuda y préstamos a México.

IMAGEN 7



Yolanda López, *Who's the Illegal Alien Pilgrim?*, 1978
(litografía offset, 55.88 x 44.45 cm).

La nueva *Libertad* se encuentra sobre una base de Aztlán (Imagen 8). Al crear *Libertad*, dice Hernández: “Mi sensación era que esto todavía es tierra indígena”, y ella eligió “celebrar el bicentenario” con una declaración de que Estados Unidos “con el tiempo volverá a ser moreno”. La imagen también es una declaración de la agencia reclamada, al imaginarse a sí misma como la artista representada en el grabado, “tallando mi nueva vida y espíritu” (Hernández, citada en Blackwell, 2018:144-145). Es una agencia tanto individual como colectiva, ya que la figura de la artista representa a las mujeres como agentes de cambio y a una comunidad de piel morena más grande reclamando su espacio e historia.

IMAGEN 8



Ester Hernández, *La Libertad*, 1975 (grabado, 50 x 30 cm).

La exploración y representación del indigenismo y de Aztlán por parte de activistas y artistas de origen chicano no estuvo exenta de contradicciones. Alicia Gaspar de Alba criticó la política cultural del movimiento como “dominada por un nacionalismo cultural patriarcal que abraza la ideología simbólica del indigenismo y restringe su activismo a las luchas de raza y clase. Género y sexualidad... son tabú en el reino de Aztlán” (Gaspar, 1998:43-45). Además, el indigenismo chicano, como su contraparte histórica en México, tendía a idealizar y glorificar un pasado indígena antiguo mientras revelaba una considerable ignorancia sobre las realidades de las comunidades indígenas

actuales en todo el continente americano.¹⁴ Tales puntos ciegos en la conciencia del movimiento de la época dieron como resultado representaciones artísticas de fronteras y migrantes que a menudo no lograron capturar auténticas perspectivas indígenas y feministas.

SIGNOS DEL NUEVO SIGLO

No obstante, los movimientos sociales de la época también produjeron nuevos teóricos, como Anzaldúa, quien trajo un poderoso análisis interseccional a la frontera. En su libro, ahora clásico, *Borderlands / La Frontera*, Anzaldúa (1987) amplió la noción de fronteras para incluir esas costuras o heridas reales e imaginarias entre culturas, géneros y sexualidades. En las primeras décadas del siglo XXI, una nueva generación de académicos, artistas y activistas (algunos de ellos migrantes indocumentados) han incluido estas ideas a su trabajo en temas de fronteras e inmigración. En un estudio reciente, por ejemplo, Marla Andrea Ramírez emplea un análisis interseccional “para examinar cómo la raza, el género y el estatus de clase sirvieron para descalificar a personas de origen mexicano de la ciudadanía estadounidense históricamente y en la actualidad” (Ramírez, 2018:2).

Además del nuevo trabajo intelectual que ayudó a acrecentar nuestra comprensión, el contexto en el que los artistas abordaron temas de fronteras y migración ha sido alterado significativamente por los cambios demográficos y las innovaciones en los medios digitales. En términos demográficos, el creciente número de migrantes de América Central y de las comunidades indígenas de toda la región hizo que el enfoque chicano o *mestizo* mexicano-estadounidense sobre los problemas fuera cada vez más limitado. Con respecto a la revolución digital y a las redes sociales en internet, los artistas y activistas ahora tienen la capacidad de hacer circular imágenes y mensajes de manera más amplia, rápida y económica que nunca.

Esta nueva generación de activistas y artistas que defienden los derechos de los inmigrantes ha sido influenciada por los análisis interseccionales de la experiencia de migrantes. Una de las fuerzas políticas más valientes e innovadoras que surgieron en los últimos años es el movimiento UndocuQueer de migrantes indocumentados LGBTTTI. El poeta Yosimar Reyes (1988) y el artista visual Julio Salgado (1983) se encuentran entre sus voces más destacadas. Una perspectiva interseccional es evidente en el poema

¹⁴ Para una mayor discusión acerca de las contradicciones del indigenismo en el arte mexicano y chicano, véase McCaughan (2012), particularmente los capítulos tres y cuatro.

de Reyes *For Colored Boys Who Speak Softly* (*Para muchachos de color que hablan en voz baja*), cuyo título hace referencia a la famosa obra de 1975 de la poeta afroamericana Ntozake Shange, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*. El poema habla de luchas e historias que él cree que “trascienden las fronteras”, porque “los hermanos y hermanas en Oaxaca, en Chiapas, en Filipinas, en Irak se resisten a este mismo sistema”. Escribe:

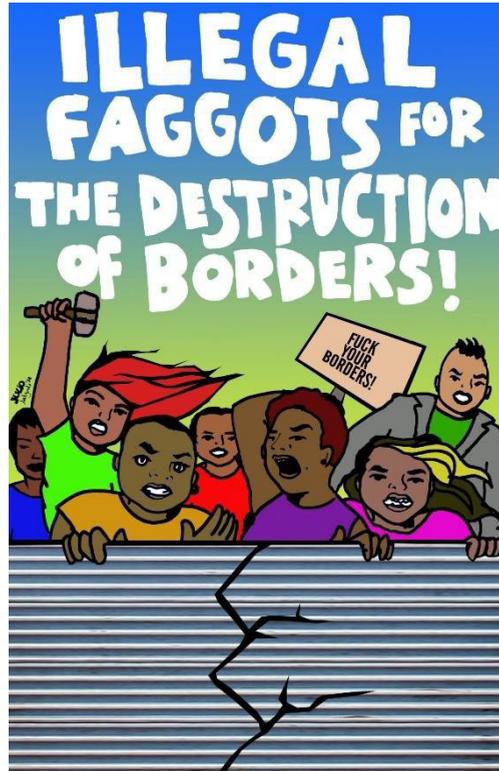
Para los muchachos de color que hablan en voz baja / Recordaré al mundo que hace siglos / éramos chamanes y sanadores / guerreros dotados / personas de dos espíritus muy respetadas por los aldeanos / pero ahora nos hemos convertido en / nada más que maricas y *cuir*s / haciéndonos creer / que el capitalismo resolverá nuestro problema.¹⁵

Al igual que los artistas de la generación del movimiento chicano, Reyes recurre a un pasado indígena, pero su visión del mundo no está contenida por ningún nacionalismo cultural estrecho, como lo dejan claro sus referencias a Filipinas, Irak, una poeta afroamericana, gente de color y al capitalismo.

Reyes y Salgado son parte de un pequeño y estrecho círculo de activistas feroces y creativos, veteranos del movimiento Dreamer, compuesto por jóvenes sin estatus migratorio traídos a Estados Unidos cuando eran niños, y que ahora luchan para asegurar su estatus legal. Salgado produce arte digital, creado en las “intersecciones entre lo *cuir*, la migración, el nacionalismo, el género y la raza” e “informado por el feminismo chicano, la crítica *cuir* de color y los estudios chicanos” (Ochoa, 2015:184). En 2013, Salgado instaló un mural digital que proclamaba “¡Soy UndocuQueer!” en el espectacular de la Galería de la Raza en el Mission District de San Francisco, una zona con una gran concentración de migrantes. El mural presentaba retratos de seis activistas LGBTTTTI e indocumentados, cada uno de los cuales viste una camiseta con una declaración personal sobre el poder de este movimiento. Sobre su cabeza, en español e inglés, aparece la frase “La intersección de la comunidad indocumentada y LGBTTTTI”. Muchos de los gráficos de Salgado combinan expresiones de justa militancia y enojo con humor procaz, como la impresión digital de su serie *Fuck Your Borders* (*chinga sus fronteras*), en la cual “Illegal faggots for the destruction of borders” (*Maricones ilegales para la destrucción de fronteras*) están atacando un muro fronterizo en una imagen que podría recordarnos a algunas personas la caída del Muro de Berlín (Imagen 9).

¹⁵ “For colored boys who speak softly / I’ll remind the world that centuries ago / we were shamans and healers / gifted Warriors / two-spirited people highly respected by villagers / but now we’ve become / nothing more than fags and queers / making ourselves believe / that capitalism will solve our issue”.

IMAGEN 9



Julio Salgado, *Fuck Your Borders 1*, 2017
(impresión digital).

Otro ejemplo de artistas activistas actuales es la campaña *Migration is Beautiful* de Favianna Rodríguez (1978) y CultureStrike, una organización artística nacional que promueve “arte y proyectos colaborativos [que] abordan la migración, la política global, la injusticia económica, el patriarcado y la libertad sexual”. La imagen reproducida con más frecuencia de la campaña fue una mariposa monarca con alas delineadas con una línea gruesa negra sobre un fondo amarillo brillante, similar al sol. En cada ala hay uno de los perfiles distintivos de Rodríguez, una cara con nariz prominente, característica de algunos pueblos indígenas. Debajo de la mariposa están las palabras *migration is beautiful* (“la migración es hermosa”) (Imagen 10). El proyecto fue un esfuerzo para “reimaginar las fronteras como permeables en lugar de militarizadas, revitalizando una

metáfora que muchos migrantes han buscado durante generaciones”.¹⁶ La imagen apareció rápidamente en muchas de las protestas por los derechos de los inmigrantes en todo Estados Unidos.

IMAGEN 10



Favianna Rodríguez, *Migration is Beautiful*, 2018
(offset, 60.96 x 45.72 cm).

Los cambios significativos en la composición de las personas que ahora buscan migrar a Estados Unidos han precipitado transformaciones en los pensamientos, acciones y creaciones artísticas de quienes defienden los derechos de inmigrantes. En años recientes, el número de personas provenientes de Centroamérica (ahora a menudo familias enteras) que intentan escapar de la violencia y la pobreza huyendo a Estados Unidos ha aumentado significativamente. Ana Cecilia Pérez, quien huyó con su familia

¹⁶ CultureStrike, “Migration Is Beautiful” [www.culturestrike.org/project/migration-is-beautiful].

de El Salvador a Estados Unidos, hace 40 años, es una activista contra el racismo y en defensa de los derechos de inmigrantes. Ella señala que las recientes caravanas de migrantes están "revolucionando la forma en que las personas migran de sur a norte" al "exigir a gritos ser vistos y tener sus derechos legales para solicitar asilo político... como una clase de personas desposeídas" (Pérez, 2018). En su trabajo y escritura, Pérez pone énfasis en las comunidades indígenas de la región; quiere que "recordemos quienes somos realmente y decir los nombres de nuestros pueblos ancestrales: somos Na'huat Pipil, Chorti's, Potoman, Poton, Ulua, Chorotea, y Lenca".¹⁷

El concepto mismo de "fronteras" nacionales ha sido desafiado por la creciente visibilidad en las comunidades de personas migrantes que se identifican profundamente con sus tradiciones indígenas. En el campo activista está el ejemplo del Frente Indígena de Organizaciones Binacionales (FIOB), compuesto principalmente por migrantes indígenas de origen oaxaqueño.¹⁸ En colaboración con organizaciones cívicas locales, recrean en las ciudades y pueblos de California y Oregón tradiciones musicales, de danza y culinarias de sus pueblos indígenas oaxaqueños, como la Guelaguetza, una celebración cultural anual (Encinas, 2014).

Mientras las comunidades zapoteca y mixteca se organizan a través de las fronteras nacionales, el artista gráfico chicano Jesús Barraza borra las fronteras nacionales por completo en su mapa de los continentes de las Américas con la etiqueta "Tierra Indígena". Impreso en papel de amate hecho con la tradición antigua de las comunidades indígenas, la imagen es una declaración simple, inmediatamente descifrable, sobre las Américas como tierra indígena, históricamente y en el presente.¹⁹ La declaración de Barraza es mucho más pan-indígena que el concepto de Aztlán del movimiento chicano.

Las fronteras culturales entre comunidades indígenas aparecen cada vez más permeables dentro de los círculos activistas. Por ejemplo, personas de varios grupos étnicos, incluidas varias comunidades latinas, apoyaron a la comunidad sioux de Standing Rock en su lucha contra el oleoducto Dakota Access. Dignidad Rebelde creó un cartel, "Solidaridad con Standing Rock", llevado por manifestantes, colgado en las ventanas de las casas de las personas y se convirtió en un popular botón.²⁰

¹⁷ Ana Cecilia Pérez, Facebook post, 23 de enero de 2019.

¹⁸ Acerca del FIOB y diversas asociaciones de migrantes de origen oaxaqueño en California, véase Rivera (2015). Para un análisis más amplio de la migración transnacional indígena oaxaqueña, véase Stephen (2007).

¹⁹ La gráfica de Barraza puede ser vista en el sitio Dignidad Rebelde [<https://shop.dignidadrebelde.com/product/tierra-indigena-2017>].

²⁰ Dignidad Rebelde [<https://dignidadrebelde.com/?p=760>].

Algunas personas *cuir* latinas de herencia indígena ahora participan con los indios norteamericanos en el powwow anual de Bay Area American Indian Two Spirit (BAAITS), adoptando formas creativas de música, danza y sanación.

Existe evidencia de que una conexión más íntima con las culturas indígenas está promoviendo expresiones creativas de una identidad migrante mesoamericana viva, incluyendo un compromiso renovado y quizás más profundo con el activismo espiritual basado en descolonizar las prácticas dietéticas y de curación de las comunidades latinas. Grupos como Curanderas Sin Fronteras cruzan la frontera hacia el sur para emprender estudios serios con curanderas veteranas en Oaxaca, como Enriqueta Contreras, quien imparte talleres a personas de comunidades latinas en Estados Unidos. Sandra Pacheco, cofundadora de Curanderas Sin Fronteras, también organiza talleres en Estados Unidos para compartir prácticas de curación indígena.²¹ Tales prácticas a menudo involucran rituales performáticos que incorporan súplicas poéticas, música y danza, lo que podríamos considerar como artes de curación para cuerpos colonizados y traumatizados. Del mismo modo, *Decolonize Your Diet: Plant-Based Mexican-American Recipes for Health and Healing*, un libro notable de las profesoras Luz Calvo y Catriona Rueda Esquivel, se inspiró en la batalla de Calvo contra el cáncer que la llevó a investigar los beneficios para la salud de la dieta mesoamericana tradicional. Sus elocuentes testimonios lo convierten en una especie de manifiesto para la muy necesaria curación espiritual del “legado de más de 500 años de colonización de las Américas” (Calvo y Rueda, 2015:14, 17). Proyectos como Curanderas Sin Fronteras y *Decolonize Your Diet* pueden ser entendidos como formas creativas de discurso que permiten a sus practicantes constituirse como “nuevos tipos de sujetos”, tomando prestada la frase de Stuart Hall.

Muchos activistas de origen latino de la generación anterior expresaron una dislocación existencial capturada en la frase “ni de aquí, ni de allá”, una sensación a veces dolorosa de alienación tanto de Estados Unidos como de la tierra natal ancestral de las personas. Laura G. Gutiérrez describe un cambio en el reciente arte del performance mexicano y chicano, desde la “doble no pertenencia” de “ni de aquí ni de allá” a un sentido de “doble pertenencia” que significa la frase “de aquí y de allá”, la cual transmite un nuevo nivel de confort con una identidad transnacional ubicada simultáneamente en las tierras ancestrales y las adoptivas (Gutiérrez, 2011:97-98). Este fenómeno puede representar un cambio significativo en la forma en la que las personas y las comunidades se constituyen como sujetos menos limitados que las generaciones anteriores por la presencia práctica y discursiva de las fronteras.

²¹ Comunicación personal con Sandra Pacheco, 6 de agosto de 2019.

El inesperado ascenso al poder de Donald Trump, acompañado de una nueva ola de políticas racistas, antiinmigrantes y discursos de odio, presenta nuevos desafíos para los migrantes de origen latino. Las políticas de Trump se han encontrado con protestas políticas más tradicionales, así como con respuestas artísticas que reflejan la política cultural de la generación actual de activistas. Los llamamientos para una espiritualidad y humanidad renovadas han acompañado la indignación pública generalizada por el trato inhumano de la administración Trump a los migrantes provenientes de Centroamérica que buscan asilo, especialmente la separación de niños de sus familias y el enjaulamiento de decenas de miles de migrantes en condiciones deplorables en campos de detención.

Yosimar Reyes escribió dos poemas en junio de 2019, luego de la circulación en los medios de una foto de un padre migrante ahogado con su pequeña hija. En un poema, Reyes preguntó, "Cuán espiritualmente en bancarrota / se debe estar / para ignorar / para sentarse allí y decir, 'deberían haberlo hecho de la manera legal'". En un segundo poema claramente dirigido a un público blanco no inmigrante, Reyes señala los límites de su voluntad de involucrar a ese público, y su referencia a su propio cruce fronterizo hace que el tema sea personal, "No tengo interés / en recordarles su humanidad / no tengo interés en mostrar imágenes / de nuestro sufrimiento / para que creas / ... Desde el día que llegué en 1991 / en las espaldas de mi abuelo / nos recibiste con hostilidad / viste presas en nosotros / tratas de devorarnos".²²

La cuestión de lo espiritual es fundamental para otras respuestas creativas a los horrores perpetrados a migrantes, ya que los artistas apelaron a la capacidad de las personas para reconocer nuestra humanidad común. En diciembre de 2018, una niña y un niño guatemaltecos murieron mientras estaban bajo custodia del United States Customs and Border Protection. Jakelin Caal, de siete años, y Felipe Gómez Alonzo, de ocho, se encontraban entre miles de migrantes de origen centroamericano que hicieron el traicionero viaje hacia el norte en un esfuerzo por escapar de la violencia y la pobreza en su país de origen. Ambos fueron detenidos en la frontera como parte de la campaña altamente publicitada de la administración de Donald Trump para evitar que los solicitantes de asilo ingresen a Estados Unidos y sus solicitudes sean procesadas.

²² "How spiritually bankrupt / must one be / to ignore / to sit there and say, 'they should have done it the legal way'". "I have no interest / in reminding you of your humanity / no interest in showing images / of our suffering / for you to believe / ... Since the day I arrived in 1991 / on my Grandfather's back / you received us with hostility / saw prey in us / try to devour us". Yosimar Reyes, poemas publicados en Facebook e Instagram, el 26 de junio de 2019.

A los pocos días de la muerte de Jakelin y Felipe, el fotógrafo y artista de *collage* con sede en San Francisco, Rubén Guadalupe Márquez, creó retratos de los niños que se difundieron rápidamente a través de Instagram y Facebook entre activistas por los derechos de inmigrantes y comenzaron a aparecer en carteles en protestas contra las políticas inhumanas de la administración Trump. En lugar de enfatizar la violencia y la inhumanidad de su muerte, Márquez creó imágenes coloridas y beatíficas de Jakelin y Felipe, aparecen como santos niños que emanan halos o auras, rodeados de símbolos de flores y hojas que afirman la vida. En medio de nuestro horror, tristeza e indignación colectivos, los retratos de Márquez parecen exigir una reflexión espiritual sobre la inhumanidad del trato a los migrantes en Estados Unidos (Imagen 11).

IMAGEN 11



Rubén Guadalupe Márquez, diciembre de 2018 (impresión digital).

Con el deseo de enviar un mensaje de amor y apoyo a los niños y a las familias migrantes, un grupo de artistas, músicos y activistas se unieron en 2018 para organizar el proyecto “Nuestros niños son sagrados / Our Children Are Sacred”, para producir un video aprovechando “el poder colectivo de cantantes, compositores, niños y niñas,

camarógrafos, artistas visuales y el movimiento".²³ La canción bilingüe incluye las líneas, "Cuanta dulzura y valor de una madre y su niño / que migra y camina hacia una vida mejor / nuestros niños son sagrados / bellos son / son el regalo más amado / sagrados son". En un momento en que los terrenos tradicionales de la política racional y políticas públicas parecen ser plataformas poco confiables para el cambio social, artistas como estos recurren a imaginarios sagrados y espirituales para trazar rutas de regreso a nuestra humanidad común.

Este viaje a través de una historia *con* y *de* las imágenes nos ha permitido contemplar múltiples dimensiones de la política cultural involucrada en la conformación del discurso sobre la frontera entre Estados Unidos y México, y la migración. Hemos identificado varios ánimos y actitudes transmitidas por la mirada o la voz de artistas y hemos visto cómo los contextos sociopolíticos y personales, así como los desarrollos tecnológicos en los medios informaron las representaciones producidas.

Las representaciones que los artistas socialmente comprometidos crean, ya sea en forma de artes visuales, música, poesía o rituales performáticos, son datos importantes para comprender los procesos históricos del cambio social. Algunas de las representaciones que producen también tienen el potencial de constituir nuevos sujetos sociales que sienten, piensan y actúan de nuevas maneras: sujetos que se sienten orgullosos de su comunidad o sienten empatía por alguien más, que hacen nuevas conexiones analíticas sobre las fuerzas sociales globales, que se unen a una protesta, que ofrecen apoyo o aprenden nuevas formas de curación propia, así como comunitaria. A medida que las comunidades latinoamericanas en Estados Unidos desarrollaron movimientos sociales que propugnaban nuevos discursos de orgullo étnico, derechos civiles y humanos y demandas militantes de igualdad y justicia, los artistas que se identificaban con esas comunidades contribuyeron a cambiar el discurso y la acción públicos sobre la inmigración y la frontera. Hoy vemos artistas del siglo XXI profundizando y ampliando la visión de la inmigración y la frontera. Sólo la historia revelará cuán efectivos han sido los artistas de hoy en la creación de representaciones lo suficientemente poderosas, como para revertir esta última ola de racismo y xenofobia virulentos en Estados Unidos.

²³ El proyecto se describió en un correo electrónico al autor de María X. Martínez, 4 de julio de 2019. Las colaboraciones en este proyecto incluyen al cantante y compositor Francisco Herrera, Dinana Gamberos, Liliana Herrera, el productor Greg Landau, el camarógrafo Gustavo Vásquez y los miembros del comité organizador Alberto Pérez-Rendón, Chelis López, Lariza V. Dugan-Cuadra, Linda Lucero, María X. Martínez, Olga Talamante y Rose Arrieta.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria E. (1987). *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Press.
- Baird, Peter y Ed McCaughan (1979). *Beyond the Border: Mexico and the US Today*. Nueva York: NACLA, 1979.
- Barron, Stephanie, Sheri Bernstein e Ilene Susan Fort (2000). *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: Los Angeles County Museum of Art and University of California Press.
- Benavides, Max (2007). *Gronk*. Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press.
- Blackwell, Maylei (2018). "Women Who Make Their Own Worlds: The Life and Work of Ester Hernández", en Dionne Espinoza, María Eugenia Cotera, y Maylei Blackwell (eds.), *Chicana Movidas: New Narratives of Activism and Feminism in the Movement Era*. Austin: University of Texas Press, pp. 138-158.
- Calvo, Luz y Catriona Rueda Esquibel (2015). *Decolonize Your Diet: Plant-Based Recipes for Health and Healing*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Castañeda de Shular, Antonia, Tomás Ybarra-Frausto y Joseph Sommers (1972). *Literatura Chicana: texto y contexto*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Davalos, Karen Mary (2008). *Yolanda M. López*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press.
- De Saussure, Ferdinand (1986). *Course in General Linguistics*. Chicago: Open Court Publishing Company (primera edición: 1972).
- Encinas, Erika C. (2014). "Indigenous Migrants Celebrate their Guelaguetza in Fresno", *Fresno Community Alliance*, 1 de septiembre de 2014 [https://fresnoalliance.com/indigenous-migrants-celebrate-their-guelaguetza-in-fresno/].
- Galarza, Ernesto (1964). *Merchants of Labor: The Mexican Bracero Story*. Santa Barbara, CA: McNally & Loftin.
- Gamio, Manuel (1971). *Mexican Immigration to the United States, A Study of Human Migration and Adjustment*. Nueva York: Dover Publications.
- Gaspar de Alba, Alicia (1998). *Chicano Art: Inside/Outside the Master's House*. Austin: University of Texas Press.
- Goldman, Shifra M. (1994). *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Gómez Mena, Carolina (2019). "Con AMLO, ex braceros prevén recuperar ahorros retenidos hace 7 décadas", *La Jornada*, México, 9 de febrero [https://www.jornada.com.mx/2019/02/09/politica/014n1pol?partner=rss], fecha de consulta: 8 de marzo de 2019.
- Gutiérrez, Laura G. (2011). "Performing Borders: de aquí y de allá (Preliminary Notes on Mexican and Chicana/o Performance Art)", en Rosana Blanco-Cano y Rita Urquijo-Ruiz (eds.), *Global Mexican Cultural Productions*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 97-98.
- Hall, Stuart (2001). "Cultural Identity and Diaspora", en Roberta Garner (ed.), *Social Theory: Continuity and Confrontation*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Hernández, Tim Z. (2017). *All They Will Call You*. Tucson: University of Arizona Press.

- Herrera-Sobek, María (2014). "Barbed-Wire Iconography and Aesthetic Activism: The Borders, Mexican Immigration, and Chicana/o Art", en Catherine Leen y Niamh Thornton (eds.), *International Perspectives on Chicana/o Studies: This World Is My Place*. Nueva York: Routledge.
- Mariscal, George (2005). *Brown-Eyed Children of the Sun: Lessons from the Chicano Movement, 1965-1975*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Martínez, Elizabeth (2008). *500 Years of Chicana Women's History/500 Años de la Mujer Chicana*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press.
- (ed.) (1987). *El arte de Rini Templeton/The Art of Rini Templeton: donde hay vida y lucha/Where There Is Life and Struggle*. Mexico: Centro de Documentación Gráfica Rini Templeton/ Seattle: Real Comet Press.
- (1991). *500 Años del Pueblo Chicano/500 Years of Chicano History*. Albuquerque, NM: Southwest Organizing Project.
- Mary-Anne Martin Gallery (1999). *Diego Rivera: Drawings and Watercolors* [<http://mamfa.com/exhibition-catalogs/diego-rivera-drawings-and-watercolors>].
- McCaughan, Edward J. (2012). *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*. Durham and London: Duke University Press.
- McWilliams, Carey (1971). *Factories in the Fields*. Santa Barbara, CA: Peregrine Publishers.
- Mraz, John (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca, Mexico: Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Muñoz, Carlos (2007). *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*. Londres: Verso.
- Ochoa, Juan D. (2015). "Shine Bright Like a Migrant: Julio Salgado's Digital Art and Its Use of Jotería", *Social Justice*, 42:3-4.
- Ontiveros, Randy J. (2014). *In the Spirit of a New People: The Cultural Politics of the Chicano Movement*. Nueva York: New York University Press.
- Pérez, Ana Cecilia (2018). "Refusing to Hide: Migrants Find Power in Caravans", *Yes! Magazine*, 26 de noviembre de 2018 [<https://www.yesmagazine.org/peace-justice/refusing-to-hide-migrants-find-power-in-caravans-20181126/>], fecha de consulta: 21 de julio de 2019.
- Ramírez, Marla Andrea (2018). "The Making of Mexican Illegality: Immigration Exclusions Based on Race, Class Status, and Gender", *New Political Science* [DOI: 10.1080/07393148.2018.1449067].
- Rico M., Ilhuicamina (2007). "Rumbo al Centenario: los repatriados de Torreón", *El Siglo de Torreón*, 31 de marzo [<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/267671.rumbo-al-centenario-los-repatriados-de-torreon.html>], fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018.
- Rivera-Salgado, Gaspar (2015). "From Hometown Clubs to Transnational Social Movement: The Evolution of Oaxacan Migrant Associations in California", *Social Justice*, vol. 42, núms. 3-4.
- Romero, Simon (2019). "Lynch Mobs Killed Latinos Across the West. Descendants Want It Known", *New York Times*, 2 de marzo de 2019.
- Romo, Terezita (2011). "Mexican Heritage, American Art: Six Angeleno Artists", en Chon A. Noriega et al. (eds.), *L.A. Xicano*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press.

- (2011). *Malaquías Montoya*. Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press.
- Rosales, F. Arturo (1997). *Chicano! the History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston, Texas: Arte Publico Press.
- Stephen Lynn (2007). *Transborder Lives: Indigenous Oaxacans in Mexico, California, and Oregon*. Durham: Duke University Press.
- Wollan, Malia (2013). “65 Years Later, A Memorial Gives Names to Crash Victims”, *New York Times*, 3 de septiembre, p. A12.