



AVISO LEGAL



Artículo: Los “dos Méxicos” y el muralismo transfronterizo
Autor: Maciel R., David; García-Acevedo, María Rosa
Fue publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*. Nueva época, vol. 2, año XXXVII, núm. 184 (abril-junio de 2023), ISSN: 0185-156X
Forma sugerida de citar: Maciel, D., y García-Acevedo, M. R. (2023). Los “dos Méxicos” y el muralismo transfronterizo. *Cuadernos Americanos*, 2(184), 163-178.
<https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510
México, Ciudad de México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510
Ciudad de México.

<https://cialc.unam.mx/>

Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Con la licencia BY-NC-ND usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Los “dos Méxicos” y el muralismo transfronterizo

Por *David R. MACIEL**
y *María Rosa GARCÍA-ACEVEDO***

Introducción

LOS LAZOS HISTÓRICOS entre México y la población de origen mexicano en Estados Unidos —los dos Méxicos—¹ son complejos y abarcan multitud de temas; asimismo la cercanía geográfica y las constantes olas migratorias le han dado un carácter único. La cultura ha sido posiblemente el espacio de interacción más amplio, intenso y constante entre ambas poblaciones, al grado que muchos especialistas la consideran un medio óptimo para dicha relación.²

La cultura a través de la frontera es el tema del presente artículo. Una pregunta central es si entre los mexicanos de ambos lados de la frontera existen similitudes culturales y de no ser así, el porqué de las diferencias. La tarea es monumental por su amplitud, mas el propósito específico de este trabajo es explorar un estudio de caso particularmente importante en el campo del arte: el muralismo en su dimensión transfronteriza. En otras palabras, se trata de analizar un arte público de consumo masivo que, además de su trascendencia

* Profesor emérito de la Universidad de California, Estados Unidos; y profesor afiliado a la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económica, México; e-mail: <davidmaciel001@gmail.com>.

** Profesora titular del Departamento de Ciencia Política de la California State University, Northridge, Estados Unidos; e-mail: <maria.garcia-acevedo@csun.edu>.

¹ El origen de esta comunidad está en los más de 110 mil mexicanos que se quedaron como extranjeros en su propia tierra al término de la Guerra de 1847 y la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Con posterioridad, además del crecimiento natural de esa población, millones de mexicanos han emigrado hacia Estados Unidos. En la actualidad dicha población sobrepasa la cifra de 36 millones, y se constituye en la minoría étnica más numerosa y de mayor crecimiento demográfico en Estados Unidos, véase David R. Maciel, *El México de afuera: historia del pueblo chicano*, México, FCE, 2021.

² En torno al México de afuera, véanse, por ejemplo, el texto pionero de Carlos González Gutiérrez, “The Mexican diaspora: the limits and possibilities of the Mexican government”, en Abraham Lowenthal y Katrina Burgess, comps., *The California-Mexico connection*, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 221-235, p. 234; y de Juan Carlos Mendoza, *La cultura como instrumento de la política exterior*, México, Centzontle, 2013.

artística, tiene repercusiones en materia social y política porque el arte es “un texto visual o un documento para historiadores” que revela las características de una cultura en un tiempo determinado.³ En la primera parte de este ensayo se analizarán ciertos rasgos culturales aplicables al contexto de los “dos Méxicos” y se explorará el origen de los intercambios culturales transfronterizos. En la segunda parte se abordará la impronta transfronteriza de la cultura mexicana a través del muralismo, concentrándose específicamente en el siglo xx. Finalmente se presentan algunas reflexiones sobre los vínculos culturales entre México y el México de afuera.

El contexto transfronterizo de la cultura mexicana

LA cultura puede entenderse como la lente por la que se interpreta el mundo y se refiere a un amplio número de manifestaciones, algunas tradicionales y otras de reciente creación.⁴ Ciertamente puede ser impuesta por los poderes dominantes de una sociedad, pero también surge de entre los sectores menos privilegiados que buscan reforzar su identidad y utilizarla como instrumento de lucha social.⁵

En torno de los vínculos entre los dos Méxicos, un elemento a destacar es la necesidad de estudiar las particularidades de las prácticas y artefactos culturales en México, dado que los especialistas anticipan que cuando los individuos cruzan la frontera, dichas prácticas y artefactos pueden adquirir nuevos significados.⁶ Asimismo, se destacan aquellas áreas culturales en las que el México de afuera influye en su país de origen. Estas tareas no están exentas de retos, incluido el de identificar por qué se inician ciertas prácticas culturales, así como las características —y razones— de su transformación cuando permean al otro lado del Río Bravo. Además de que residir fuera de su país natal no sólo afecta la cul-

³ George Vargas, “A historical overview/update on the state of Chicano art”, en David R. Maciel, Isidro D. Ortiz, eds., *Chicano renaissance: contemporary cultural trends*, Tucson, University of Arizona Press, 2000, pp. 191-233, p. 193.

⁴ Véase Edward T. Hall, *The silent language*, Greenwich, Fawcett, 1959.

⁵ John García, “The Chicano movement: its legacy for politics and policy”, en David R. Maciel e Isidro Ortiz, eds., *Chicanas/Chicanos at the crossroads*, Tucson, University of Arizona, 1996, pp. 83-107, p. 101.

⁶ Zygmunt Bauman, *Culture as a praxis*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 3.

tura de los mexicanos allí radicados,⁷ sino también las prácticas culturales mexicanas.

Refiriéndose a lo anterior, con la sagacidad que lo caracteriza, Carlos Monsiváis expresa las complejidades del proceso y resalta cómo los emigrantes mexicanos se apegan a su cultura: “como táctica inesperada que venera las costumbres de las que se aparta para mejor sacudirse aquellos hábitos mentales que les dificulten su pertenencia al entorno hostil, racista, persecutorio [de Estados Unidos] y también muy recompensante en diversos sentidos”.⁸

Al revisar la historia de los dos Méxicos se puede afirmar que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el México de afuera mantuvo estrechos vínculos con su país de origen. Después de la Guerra de 1847 y de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, existió una primera generación compuesta por más de 110 mil mexicanos, a quienes la nueva frontera ubicó en un país extranjero. Sin embargo, para ellos, su nueva situación no cambiaba la lealtad y el patriotismo hacia la nación mexicana, su idioma y su cultura.⁹

Un importante vehículo para preservar la cultura mexicana fue la prensa en español que proliferó en todo el suroeste de Estados Unidos a partir de 1848. De esta forma, se establecieron varios periódicos incluyendo *El Clamor Público* de Los Ángeles y *El Bejarano* en San Antonio. En Nuevo México —donde se ha ubicado la mayor concentración de población mexicana— existió un gran número de periódicos como *La Voz del Pueblo*, *La Estrella Mexicana*, *El Eco del Norte* y *El Defensor del Pueblo*, entre otros. Todos ellos publicaban constantemente noticias acerca de la situación de México —temas políticos, sociales y culturales— y discutían asuntos relacionados con los nexos entre los dos Méxicos.¹⁰

Sin embargo, los esfuerzos por mantener vigente el idioma español y la cultura mexicana en general se desarrollaron en un

⁷ Véase George Vargas, “Border artists in the contemporary El Paso Mural Movement”, en Dennis Bixler-Marquez y Carlos F. Ortega, eds., *Chicana/o studies survey and analysis*, Dubuque, IA/Kendall, FL, Hunt Publishing Company, 2001, pp. 347-356, pp. 349, 353.

⁸ Carlos Monsiváis, “Interrelación cultural entre México y Estados Unidos”, en Ma. Esther Schumacher, comp., *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, SRE/FCE, 1994, pp. 435-458, p. 455.

⁹ Maciel, *El México de afuera* [n. 1].

¹⁰ *Ibid.*, p. 74; y Juan Gómez-Quiñones y David R. Maciel, *Al norte del Río Bravo: pasado lejano (1600-1930)*, David Huerta, trad., México, Siglo XXI, 1981 (Col. *La clase obrera en la historia de México*, núm. 16), pp. 107-110, 213.

ambiente hostil. Dentro de la sociedad dominante existió una campaña intensa destinada a erradicarlos y a inculcar por la fuerza el idioma inglés y los valores de la cultura estadounidense por medio de las escuelas y otras instituciones sociales y culturales. Este objetivo fue adquiriendo fuerza al acelerarse la migración de población angloamericana hacia los antiguos territorios mexicanos (perdidos en la guerra) durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.¹¹

Una cuestión importante de esta época es que la población mexicana aumentaba no sólo por el crecimiento natural sino por la emigración masiva de trabajadores, que buscaban mejores oportunidades económicas en la creciente agricultura comercial, la manufactura y la construcción de infraestructura en Estados Unidos. Con posterioridad, la Revolución Mexicana de 1910 incrementó sustancialmente los flujos migratorios hacia el norte. Entre 1910 y 1920 alrededor de un millón de mexicanos de todas las clases sociales y ocupaciones cruzaron la frontera. Esta cifra iba en aumento; de hecho, aproximadamente 427 mil mexicanos fueron admitidos legalmente en Estados Unidos durante el periodo de 1920-1929.¹²

Los patrones de residencia de las personas de origen mexicano variaron hacia los inicios del siglo XX. Esta población se trasladó a las ciudades donde la gran mayoría vivía en enclaves segregados. Ahí, la Iglesia, la educación alternativa, la organización étnica y las actividades culturales desempeñaron un papel vital en la vida social y fomentaron “lo mexicano” en el teatro, la música, el cine y las artes. En las ciudades de Estados Unidos del Suroeste y el Medio Oeste —como Chicago— florecieron una variedad de asociaciones como los llamados comités de beneficencia y las sociedades mutualistas, cuyo objetivo era ofrecer a los trabajadores los servicios que el gobierno o sus patrones estadounidenses les negaban; pero además una función muy importante de estos grupos era fomentar la cultura mexicana a través de una serie de actividades.¹³

¹¹ Gómez-Quiñones y Maciel, *Al norte del Río Bravo* [n. 10].

¹² Véanse Lawrence A. Cardoso, *Mexican emigration to the United States 1897-1931*, Tucson, University of Arizona Press, 1980, p. 45; y David R. Maciel, “The unwritten alliance: Mexican policies on immigration to the United States”, *The World and I: A Chronicle of Our Changing Era* (The Washington Times), núm. 7 (julio de 1986), pp. 677-699.

¹³ Véase María Rosa García y David R. Maciel, “El México de afuera: políticas mexicanas de protección en Estados Unidos”, en David R. Maciel y José Guillermo

En tal sentido, el presente artículo apunta a que en las primeras décadas del siglo xx, la creciente población de mexicanos al norte del Río Bravo absorbió y difundió de manera entusiasta diversas manifestaciones culturales originadas en México —incluidas el teatro, el cine, la música y las artes. Estas acciones, en la línea del argumento de Carlos Monsiváis, ya citado, desempeñaron una función crucial en la resistencia cultural contra los dictados de asimilación forzada de parte de las instituciones estadounidenses.¹⁴ De tal forma se constituyeron en Estados Unidos los espacios para el desarrollo de una impresionante variedad de actividades relacionadas con la cultura mexicana. Por mencionar algunos ejemplos, se crearon grupos de teatro itinerante y se recrearon danzas de la época prehispánica; las festividades religiosas fueron mantenidas a través de celebraciones tradicionales como la Navidad, las pastorelas y la recreación de altares con representaciones religiosas como los nacimientos.¹⁵

Un fenómeno particularmente interesante es que a partir de la década de los años veinte, entre los numerosos inmigrantes mexicanos que arribaron a Estados Unidos iban artistas que renovaron e inspiraron a la cultura de su comunidad. Entre ellos se encontraban pintores bajo el influjo de la naciente Escuela Mexicana de Pintura. Sin embargo, a partir de los años sesenta y setenta hubo un cambio en la interacción cultural transfronteriza y el muralismo chicano —entonces en auge— alimentó la corriente artística del neomexicanismo.

El muralismo mexicano y el “México de afuera”

EL arte en general revela la condición de la humanidad en “una cultura particular y un tiempo particular”.¹⁶ Esta consideración se puede aplicar al muralismo transfronterizo tal como se desarrolló y se impulsó a partir de la tercera década del siglo pasado. En México,

Saavedra, comps., *Al norte de la frontera: el pueblo chicano*, México, Conapo, 1988, pp. 375-412.

¹⁴ Véase Monsiváis, “Interrelación cultural entre México y Estados Unidos” [n. 8].

¹⁵ Véanse José Manuel Valenzuela Arce, comp., *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, FCE/Conaculta, 2003; y Maciel, *El México de afuera* [n. 1], pp. 127-129.

¹⁶ Vargas, “Border artists” [n. 7], p. 93.

durante los años veinte y los treinta, el prestigio internacional de la Escuela Mexicana de Pintura, fundada después de la Revolución de 1910, creció enormemente. José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros —los muralistas mexicanos más connotados— dieron expresión artística a los movimientos sociales nacionalistas, rechazaron normas estéticas “extranjeras” y exaltaron los valores del proceso revolucionario y el cambio social.¹⁷ Es más, incorporaron a la historia como uno de sus temas centrales y se propusieron representar al pueblo y condenar los excesos de las élites. Para tales fines pusieron su arte al alcance de amplias audiencias (por ejemplo en edificios públicos).

Muchos artistas mexicanos, seguidores de esta tendencia pictórica, cruzaron la frontera y continuaron su arte al norte del Río Bravo, entre ellos se encuentran: Jesús Guerrero Galván, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez y Antonio Ruiz. Todos ellos plasmaron en su obra imágenes relacionadas con el periodo prehispánico y el escenario cultural-popular mexicano. Dichos pintores interactuaron directamente con la comunidad de origen mexicano y con sus jóvenes artistas en particular.¹⁸

Más aún, Orozco, Rivera y Siqueiros no sólo viajaron a Estados Unidos sino que en ocasiones residieron allí por extensas temporadas. En ese país pintaron importantes murales —a veces muy controversiales— durante el periodo que va de 1930 a 1940. La mayor parte de sus obras se realizaron en California, pero existen en muchos otros lugares incluyendo Nueva Hampshire, Nueva York y Michigan. En California, Orozco pintó el mural *Prometeo* (1930) en Pomona College, mientras que Rivera realizó tres murales en San Francisco.¹⁹

¹⁷ Tomás Ybarra-Frausto, “Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericano”, en Ida Rodríguez Prampolini, coord., *A través de la frontera*, México, CEESTEM/UNAM, 1983, pp. 53-64.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Con respecto a la obra de Orozco y Rivera en Estados Unidos, puede visitarse el Benton Museum of Art, en Pomona College, Pomona, California, en DE: <<https://www.pomona.edu/museum/collections/jos%C3%A9-clemente-orozc-os-prometheus>>. Consultada el 4-XII-2022; *Diego Rivera: Rivera en América*, PBS Series, 1988, en DE: <<https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/diego-rivera-about-the-artist/64/>>. Consultada el 5-XII-2022.

El caso de la destacada pintora mexicana Frida Kahlo merece una mención especial. Aunque no era muralista, también viajó a Estados Unidos con su esposo Diego Rivera al inicio de los años treinta: durante su estancia en Estados Unidos pintó varios cuadros, incluido *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, en 1932, y *Nueva York o mi vestido cuelga ahí*, en 1933. En ambos, por cierto, combina las alusiones a la vida moderna estadounidense con motivos de la herencia precolombina y del arte popular contemporáneo de México —temas que causaron gran impresión.²⁰

En muchas ocasiones las obras de los grandes muralistas generaron una gran controversia en Estados Unidos. Éste fue el caso del mural *América tropical* (1932) de David Alfaro Siqueiros, ubicado en la calle Olvera en el centro de Los Ángeles. Esta obra —que muestra a un indígena crucificado, cuya cabeza ostenta un águila calva, símbolo estadounidense— fue censurada y encubierta. Fue sólo en el 2012 cuando estuvo disponible para el público a través de una restauración realizada por el Getty Conservation Institute. Por su parte, en el Centro Rockefeller de Nueva York, Diego Rivera pintó el mural *Man at the crossroads* (1933) pero al incluir en él una imagen de Lenin desató una controversia que terminó con la destrucción física de la obra.²¹

Cuando los tres grandes maestros del muralismo mexicano visitaron Estados Unidos, también impartieron talleres y conferencias en varias ciudades de ese país, lo que les permitió formar escuela en este arte.²² Así es que en el periodo posterior a 1920 varias generaciones de artistas de la comunidad mexicana en Estados Unidos empezaron a destacar por su obra mural, incluidos Salvador Corona, Antonio García, Consuelo González, Margarita Herrera, Octavio Medellín y Porfirio Salinas, quienes se inspiraron

²⁰ Jacinto Quirarte, *Mexican American artists*, Austin/Londres, University of Texas Press, 1973, pp. 53-57.

²¹ Para la obra de Orozco véase Leslie Rainer, “The return of *América tropical*”, *Conservation Perspectives. The GCI Newsletter* (Los Ángeles, otoño de 2012), en DE: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/27_2/america_tropical.html>. Consultada el 21-IX-2022; y para la obra de Rivera, DE: <https://www.diegorivera.org/man-at-the-crossroads.jsp>>. Consultada el 22-IX-2022.

²² Jacinto Quirarte, “Mexico’s influence on U.S. art”, en *id.*, comp., *Chicano art history: a book of selected readings*, San Antonio, University of Texas Press, 1984, pp. 48-73, pp. 49, 67-68.

en símbolos precolombinos, héroes mexicanos y representaciones religiosas de la cultura popular.

*El florecimiento del muralismo chicano
en Estados Unidos*

A partir de los años sesenta y setenta ocurrió un fenómeno notable iniciado en las comunidades mexicanas al norte del Río Bravo. En el marco del Movimiento Chicano por los derechos civiles en Estados Unidos florecieron multitud de actividades culturales. De hecho, en esta época el arte en particular contribuye a dar “identidad de grupo” necesaria para el avance de dicho movimiento social,²³ que incluyó la participación masiva de mexicanos residentes en Estados Unidos, así como de inmigrantes de ese origen.²⁴ Tal fue el escenario en que los artistas plásticos de origen mexicano —ahora denominados *chicanos*—,²⁵ influidos por la herencia artística de la Escuela Mexicana de Pintura, se dieron a la tarea de “tomar los muros”, es decir pintar murales en sitios públicos a lo largo de muchas ciudades norteamericanas como Chicago, Denver, Detroit, El Paso, Los Ángeles, San Antonio, San Diego, San Francisco y Santa Fe. Se trataba de crear espacios públicos para plasmar, con vibrantes colores, perfiles y figuras que transmitían al transeúnte información sobre el movimiento social.²⁶ En el Suroeste y Medio Oeste, muchas comunidades mexicanas se dieron a la tarea de buscar espacios disponibles y recolectar fondos para la realización de murales. Ése fue el caso del área Este de Los Ángeles y del barrio Logan en San Diego, California, donde los murales de Chicano Park se convirtieron en un símbolo de identidad y de resistencia cultural para sus habitantes.²⁷

²³ John García, “The Chicano movement: its legacy for politics and policy”, en Maciel y Ortiz, *Chicanos/Chicanas at the crossroads* [n. 5], p. 101.

²⁴ Esta enorme manifestación, por cierto, se dio en el marco de un movimiento amplio por los derechos civiles, cuya consecuencia fue un profundo cambio que afectó a toda la sociedad estadounidense.

²⁵ En torno al concepto *chicano*, véase Maciel, *El México de afuera* [n. 1], pp. 22-23.

²⁶ Véanse Vargas, “A historical overview” [n. 3], pp. 193, 197; Vargas, “Border artists” [n. 7], p. 349; y Rupert García, “El arte mural del Movimiento Chicano”, en Rodríguez Prampolini, coord., *A través de la frontera* [n. 17], pp. 106-141.

²⁷ Philip Brookman y Guillermo Gómez-Peña, comps., *Made in Aztlan*, San Diego, Centro Cultural de la Raza, 1986.

En esos murales los chicanos plasmaron su visión de las raíces históricas que buscaban rescatar —y que no eran reconocidas por la sociedad norteamericana— incluyendo las ligadas a las culturas mesoamericanas (Aztlán como el lugar de origen, y deidades mexicas como Coatlicue, Cuauhtémoc, Quetzalcóatl), a las tradiciones religiosas (Cristo y la Virgen de Guadalupe), y a héroes de la Revolución Mexicana (Francisco Villa, Emiliano Zapata).²⁸

Los muralistas del México de afuera no se limitaron a inspirarse en las imágenes creadas por los grandes maestros de la plástica mexicana sino que también deseaban plasmar las condiciones históricas de explotación que vivían y la resistencia que caracterizaba a su comunidad, así como sus esperanzas futuras; en palabras del destacado crítico de arte Jacinto Quirarte, dichos artistas planteaban “su problemática, aspiraciones y vida cultural”.²⁹ En sus murales incorporaron a reconocidas figuras del Movimiento Chicano por los derechos civiles (como César Chávez, Dolores Huerta y Reies Lopez Tijerina), así como escenas que representaban la problemática de los trabajadores del campo y de la ciudad, y también la vida diaria en los barrios urbanos.³⁰

Un ejemplo significativo que entremezcla los símbolos precolombinos con las realidades contemporáneas es el mural del versátil artista Martin Moreno, *Vibrations of a new awakening* (1978) realizado en Adrian, Michigan. Este autor plasma las luchas obreras y campesinas de los mexicanos en Estados Unidos al lado de la imagen de Quetzalcóatl —representado por la serpiente emplumada. En el mural, los trabajadores y campesinos escapan de las condiciones de explotación al utilizar el cuerpo de la serpiente como escalera.³¹ Éste es un ejemplo de cómo los artistas chicanos reconstruyen imágenes tradicionales del muralismo mexicano para darles un nuevo significado en el contexto estadounidense.

Los muralistas chicanos también fueron contratados para realizar sus obras en una diversidad de espacios urbanos, incluyendo tiendas y restaurantes de los barrios mexicanos de varias ciudades

²⁸ García, “El arte mural del Movimiento Chicano” [n. 26].

²⁹ Quirarte, “Mexico’s influence on U.S. art” [n. 22], p. 68.

³⁰ Vargas, “A historical overview” [n. 3], pp. 194-199.

³¹ *Ibid.*, p. 198.

del Suroeste y el Medio Oeste de Estados Unidos,³² por lo que tuvieron un profundo efecto en estas comunidades por ser un arte público a la vista de todo el mundo.

El muralismo también fue desarrollado por varias artistas chicanas de los años sesenta y setenta. Judith Hernández en su obra *La mujer*, de mediados de los setenta, representa escenas de la vida urbana chicana, yuxtapuestas a las imágenes de Coyolxauhqui, la diosa azteca de la Luna, la Virgen de Guadalupe, las soldaderas de la Revolución Mexicana y de las trabajadoras chicanas.³³ Por su parte la destacada muralista Judith Baca, autora de numerosas obras, realizó el monumental mural *The great wall of Los Angeles* (1978), en el que relata la historia de esta ciudad desde la prehistoria hasta los años cincuenta, en busca de dar cabida y mostrar a las poblaciones históricamente “invisibles”, incluida la mexicana.³⁴ Admiradora de Rivera, Orozco y Siqueiros, esta destacada artista viajó a México en los setenta para empaparse de las técnicas del muralismo. En esa década surgieron también colectivos de mujeres muralistas en ciudades como Fresno y San Francisco en California.³⁵

El muralismo chicano y su trascendencia en México

PARADÓJICAMENTE el florecimiento del muralismo chicano coincide con el declive de la Escuela Mexicana de Pintura que, a finales de los años sesenta, perdió su vitalidad y dejó de recibir el apoyo gubernamental.³⁶ Paralelamente surgieron en México nuevas corrientes en las artes plásticas que buscaron nutrirse de elementos artísticos del exterior y rechazaron el enfoque nacionalista de los grandes muralistas. Entre los artistas que ejercieron esta crítica estaban seguidores

³² Véanse Eva Sperling Cockroft, “From barrio to mainstream: the panorama of Latin art”, en Francisco Lomelí, ed., *Handbook of Hispanic cultures in the U.S.: literature and art*, Houston, University of Houston, 1993, pp. 192-217; Ybarra-Frausto, “Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericano” [n. 17], pp. 56-58; y Víctor Sorell, “Barrio murals in Chicago paintings”, *Revista Chicano-Riqueña* (Indiana University), vol. IV, núm. 44 (otoño de 1976), pp. 51-72.

³³ Ybarra-Frausto, “Introducción a la historia del arte mexicano-norteamericano” [n. 17].

³⁴ Véase el mural de Judith Baca, *The great wall of Los Angeles*, en DE: <<http://www.judybaca.com/artist/portfolio/the-great-wall/>>.

³⁵ Vargas, “A historical overview” [n. 3], p. 203.

³⁶ Carlos Monsiváis, “La dependencia y la cultura mexicana de los setentas”, *Cambio* (México), vol. 1, núm. 4 (julio-septiembre de 1976), pp. 42-54.

del surrealismo y del “expresionismo con visos figurativos”, como Raúl Anguiano, Pedro y Rafael Coronel, Juan Soriano y José Luis Cuevas. Este último expresó, “el discurso muralista es un mito [...] que solamente los muralistas mismos lo creen”.³⁷

En este escenario es de vital importancia destacar que, en los setenta, el Movimiento Chicano y su auge cultural empezó a influir a artistas mexicanos. El artista plástico Arnulfo Aquino fue parte del Grupo 65 (al lado de Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y Jorge Novello) y uno de los autores del mural *Los inmigrantes* (1971) realizado en una escuela preparatoria en el Condado de Merced en California. Dicho mural muestra las condiciones de explotación a las que son sometidos los trabajadores del campo —uno de los grandes temas de ese movimiento social. Más adelante, en 1975, Aquino patrocinó una exposición de carteles chicanos en la Ciudad de México.³⁸ Por su parte, en 1973, el Taller de Investigación Plástica, de Morelia, y el grupo Chicanoindios, de Arizona, trabajaron conjuntamente en la producción mural que incluye temas precolombinos.³⁹

En esa década surgió una nueva corriente en el arte de México denominada *neomexicanismo*, misma que se desarrolla plenamente a partir de los ochenta.⁴⁰ La reconocida crítica mexicana Teresa del Conde, en 1987, califica a dicha corriente como una “mirada principalmente hacia la cultura popular urbana y rural para desentrañar los valores intrínsecos de la identidad mexicana a través de una relectura y reinterpretación del pasado indígena y colonial, y de la búsqueda, cuestionamiento y reafirmación de las identidades

³⁷ Citado en Olga Saénz González, “Ocaso de la Escuela Mexicana: las vanguardias”, en Fernando Pérez Correa, coord. general, *México: 75 años de revolución*, IV. *Educación, cultura y comunicación* 1, México, FCE, 1988, pp. 335-359.

³⁸ David Maciel, entrevista a Raquel Tíbol, México, 30 de junio de 1989, inédita; véase también, Eugenia Macías, “Mira Group”, *ArtNexus* (Puebla/México, Museo Amparo/MUAC), núm 111 (noviembre de 2018-febrero de 2019), en DE: <<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/60a3f90879514f7ed7a83b84/111/mira-group>>. Consultada el 2-XII-2022.

³⁹ Ybarra-Frausto, “Introducción a la historia” [n. 17].

⁴⁰ Un ejemplo es la exposición del Museo de Arte Moderno de México, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (1987), que incluyó piezas de pintura, escultura y fotografía y reunió una buena selección de obras representativas de esa época, realizadas por artistas como Germán Venegas, Alejandro Arango, Dulce María Núñez, Adolfo Patiño, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, Nahum B. Zenil, Julio Galán, Eloy Tarcisio, entre muchos otros, véase Germaine Gómez Haro, “Panorama del neomexicanismo en el MAM”, *La Jornada Semanal*, núm. 850 (19 de junio de 2011), suplemento del diario *La Jornada* (México).

nacionales y personales”.⁴¹ Asimismo subraya que “se sirvió de la hibridación, el reciclaje, el pastiche y la apropiación libre de imágenes y clichés provenientes del pasado, para recontextualizarlos en lenguajes plenamente contemporáneos”.⁴² Por su parte, Monsiváis apunta que los neomexicanistas encontraron en lo popular que estaba en el “desván de la nostalgia [...] la oportunidad de plantearse problemas de forma y circunstancia”.⁴³

En particular, la escuela neomexicanista de pintura buscó rescatar los valores del muralismo en torno a plasmar “lo mexicano” y reaccionó negativamente a las tendencias “universalistas” de José Luis Cuevas y otros artistas plásticos de su generación. Sin embargo, a diferencia de los famosos muralistas (Rivera, Orozco y Siqueiros), los artistas afiliados al neomexicanismo se negaban a validar los iconos de una revolución que ya no existía y más bien buscaban rescatar otros episodios de la historia del país que consideraban valiosos, así como imágenes de la cultura popular.⁴⁴

Los artistas neomexicanistas incluyeron imágenes históricas (por ejemplo asociadas a la época precolombina), acompañadas de otras religiosas (Cristo, la Virgen de Guadalupe) y de la cultura popular (la iconografía de los luchadores y del Día de Muertos). Lo que es muy notable es el hecho de que expresaron su admiración por los muralistas de la era del Movimiento Chicano, y más aún los consideraron una clara fuente de inspiración.⁴⁵

Uno de los fundadores y tal vez el miembro más distinguido de la corriente artística del neomexicanismo fue Felipe Ehrenberg. Los temas históricos en su obra pictórica contienen una perspectiva crítica del legado de la Revolución de 1910 e incluyen imágenes icónicas de la cultura popular mexicana. En los años setenta Ehrenberg estuvo en contacto con grupos de artistas de origen mexicano en Chicago y desde entonces desarrolló un gran interés por la obra de los muralistas chicanos.⁴⁶ Por cierto, en los ochenta regresó a Chicago como profesor invitado en el Art Institute de esa ciudad.

⁴¹ Citado en Gómez Haro, “Panorama del neomexicanismo en el MAM” [n. 40].

⁴² *Ibid.*

⁴³ Carlos Monsiváis, “Ay, cuánto me gusta el gusto”, pról. para la exposición *Esta noche, corazón*, México, Centro Cultural Los Talleres, 18 de julio de 1988.

⁴⁴ Maciel, entrevista a Raquel Tibol [n. 38].

⁴⁵ David Maciel, entrevista a Carlos Monsiváis, México, 22 de julio de 1988, inédita.

⁴⁶ Brookman y Gómez-Peña, comps., *Made in Aztlan* [n. 27], p. 58.

En sus propias palabras, Ehrenberg comparte la preocupación de los artistas del México de afuera por el tema del racismo y la discriminación hacia lo indígena en Estados Unidos —temas que relaciona con México.⁴⁷ Su estilo y la temática de su obra pudieron observarse en su exhibición *Chicles, chocolates y cacahuates* que se realizó en el Palacio de las Bellas Artes de México en 1973.⁴⁸

Fue particularmente importante el hecho de que Ehrenberg fundara en 1979 los Talleres de Comunicación H2O cuyo objetivo era promover la obra de muralistas locales en comunidades pequeñas de México.⁴⁹ Este proyecto se plasmó en cientos de murales a lo largo del país, y estaba notablemente influido por el muralismo de los barrios chicanos.⁵⁰

Otros distinguidos artistas de la escuela neomexicanista fueron Arturo Guerrero, Marisa Lara, Adolfo Patiño, *Adolfotógrafo*, Helio Montiel y Dulce María Núñez. Todos ellos reconocieron la necesidad de “reconsiderar el significado de su identidad nacional y cultural”⁵¹ como parte de los inciertos nuevos rumbos en el México de los años setenta y ochenta —caracterizado por la inestabilidad económica y política.⁵² También manifiestan explícitamente a partir de la temática de su obra y de sus técnicas —como el uso de los colores— la fuerte influencia de artistas chicanos.⁵³ Guerrero y Lara plasman, por ejemplo, paisajes urbanos con “formas exaltadas y colores disonantes”.⁵⁴ En una entrevista el propio Guerrero apunta que mucho le interesó incorporar la imagen icónica del “pachuco” en su obra pictórica.⁵⁵ Mientras tanto, *Adolfotógrafo* subraya la importancia —también señalada por artistas chicanos— de que el arte tenga una “trascen-

⁴⁷ Entrevista a Felipe Ehrenberg realizada por UCSD-TV, San Diego, 1997, en DE: <<https://insiteart.org/people/felipe-ehrenberg>>. Consultada el 12-IV-2022.

⁴⁸ Maciel, entrevista a Raquel Tibol [n. 38].

⁴⁹ “Felipe Ehrenberg: a neologist’s art & archive”, Stanford Libraries, 2004, en DE: <<https://library.stanford.edu/spc/exhibitspublications/past-exhibits/felipe-ehrenberg-neologists-art-archive>>. Consultada el 13-XII-2022.

⁵⁰ Brookman y Gómez-Peña, comps., *Made in Aztlan* [n. 27], p. 58.

⁵¹ Exposición “Mexican painting from the 80s at Diaz Contemporary”, BlogTO, Toronto, Canadá, 2015, en DE: <<https://www.blogto.com/events/mexican-painting-from-the-80s-at-diaz-contemporary/>>. Consultada 13-XII-2022.

⁵² Véase Peter H. Smith, “Mexican democracy in comparative perspective”, en Roderic Ai Camp, comp., *The Oxford handbook of Mexican politics*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 77-97.

⁵³ David Maciel, entrevista a Marisa Lara, México, 18 de julio de 1989, inédita.

⁵⁴ Monsiváis, “Ay, cuánto me gusta el gusto” [n. 43].

⁵⁵ David Maciel, entrevista a Arturo Guerrero, México, 18 de julio de 1989, inédita.

dencia” social.⁵⁶ Por su parte, Helio Montiel en obras como *Metro la Raza* (1986) yuxtapone, en colores intensos, elementos religiosos y de la cultura popular, como “la imagen del Monumento a la Raza de la Ciudad de México [acompañada del] sacrificio de un Cristo indio que está siendo quemado por soldados españoles ante la presencia de su mujer y sus hijos [mientras] los ángeles regordetes vuelan encima del sacrificado y juegan con la serpiente que le quitaron al águila”.⁵⁷ Finalmente, Dulce María Núñez destaca el papel fundamental que la mujer tiene en la sociedad y la cultura mexicanas. Dentro de su obra *Piedad* (1990) combina iconos indígenas con figuras religiosas —como lo han hecho artistas chicanos—, en este caso la diosa azteca Tonantzin y la Virgen de Guadalupe, haciendo con ello una conexión entre las “diosas madres” mexicanas.

A modo de conclusión

AL inicio de este ensayo se planteó el interrogante de si en los dos Méxicos existe la misma cultura o si se han desarrollado procesos diferentes a uno y otro lado del Río Bravo. La respuesta, en términos del presente estudio de caso del muralismo transfronterizo, arroja varias lecciones. El tema del muralismo en el siglo xx ejemplifica manifestaciones culturales que pueden originarse en un lado de la frontera y fluir hacia el otro. Específicamente, existieron similitudes en la plástica de ambas márgenes del Río Bravo en los años veinte y décadas siguientes. En palabras del crítico Jacinto Quirarte, en varios momentos “el pueblo” es el sujeto principal de sus obras.⁵⁸ Asimismo, en otros, se han retomado los mismos iconos, incluyendo los precolombinos, los relacionados con los grandes movimientos sociales de la independencia y la Revolución de 1910, así como aspectos de la cultura popular mexicana en general.

Más allá de las similitudes, en el caso del muralismo existen rasgos claros de una fluida interacción cultural fronteriza que no

⁵⁶ Véase “Oral history interview with Margaret García and Adolfo Patiño García”, Broome Library, California State University, Channel Islands, Los Ángeles, enero de 1989, en DE: <<https://repository.library.csuci.edu/bitstream/handle/10139/5032/PatinoandGarciaIntervi.pdf?sequence=1>>. Consultada el 2-XII-2022.

⁵⁷ Véase Antonio Espinosa, “Helio Montiel *in memoriam*”, *Heraldo Estado de México*, 8-II-2022, en DE: <<https://hgrupoeditorial.com/helio-montiel-in-memori>>. Consultada el 4-XII-2022.

⁵⁸ Quirarte, “Mexico’s influence on U.S. art” [n. 22].

es lineal. Es decir, no se trata simplemente de reproducir los temas y las técnicas artísticas, al norte y al sur del Río Bravo, sino que se les moldea respondiendo a los diferentes contextos sociales y políticos existentes en México y Estados Unidos.

El muralismo mexicano se inicia y florece como legado de la Revolución de 1910. Un hecho que favorece su difusión en el México de afuera es que muchos artistas plásticos del país se trasladan a Estados Unidos como parte del éxodo hacia “el Norte” generado por este movimiento armado. A lo anterior se añade que la Escuela Mexicana de Pintura influyó en varias generaciones de pintores de origen mexicano radicados en Estados Unidos. Más aún, la presencia en ese país de los tres grandes del muralismo mexicano (Orozco, Rivera y Siqueiros) contribuyó a la diseminación de su iconografía y a la formación de nuevos artistas.

Desde entonces, el muralismo de las comunidades mexicanas en Estados Unidos empieza a desarrollarse. Sin embargo, es sólo en el contexto del Movimiento Chicano por los derechos civiles en los sesenta que dicha expresión artística tiene un gran impulso, producto de la búsqueda por recuperar la herencia histórica y cultural —de la que la sociedad dominante estadounidense los había privado— así como de plasmar los nuevos retos de su lucha social por medio de “tomar los muros”. Por estas razones, en ese momento, los artistas chicanos no se limitaron a continuar reproduciendo la iconografía de los grandes muralistas mexicanos sino que la adaptaron a la circunstancia de su contienda social en Estados Unidos.

Posteriormente, la fluidez de la cultura a ambos lados de la frontera permitió a los muralistas chicanos convertirse en fuente de inspiración para su país de origen a través de su influencia en el movimiento neomexicanista, desarrollado a partir de los años setenta. Para entonces el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros estaba en decadencia, por lo que los jóvenes artistas en México buscaban otras fuentes de inspiración. Varios de los principales representantes de la corriente del neomexicanismo observan con gran atención el grandioso florecimiento cultural y artístico generado por el Movimiento Chicano. En especial, de acuerdo con el testimonio de varios de ellos, el muralismo en el México de afuera mucho influyó en sus técnicas e iconografía, aunque de hecho lo adecuan a sus preocupaciones sobre la sociedad mexicana —caracterizada por la

inestabilidad económica y el cambio político. El resultado es el fortalecimiento de una corriente —el neomexicanismo— que renueva la pintura mexicana, a la par de otras expresiones del arte del país.

En suma, este estudio de caso abre la posibilidad de reflexionar sobre cómo los flujos culturales a través de la frontera pueden tener un carácter dialéctico, ejercicio que de realizarse podría arrojar luz en torno a muchas otras actividades artísticas y culturales de “los dos Méxicos” del pasado y del presente.

RESUMEN

La cultura ha sido posiblemente el espacio de interacción más amplio, intenso y constante entre México y la población de origen mexicano en Estados Unidos —los dos Méxicos— y abarca multitud de manifestaciones artísticas y temáticas. Se presenta aquí la exploración de un estudio de caso, el muralismo, como “un texto visual” que revela características culturales en un tiempo determinado —el siglo xx. Se discute en qué forma el muralismo del México de los años veinte generó profundas repercusiones al norte del Río Bravo y cómo los mexicanos en Estados Unidos lo retomaron y, durante los años sesenta, lo convirtieron en un importante artefacto cultural de lucha social. El artículo concluye con algunas reflexiones más generales sobre la naturaleza y trayectoria de los vínculos culturales entre los dos Méxicos.

Palabras clave: arte pictórico, Escuela Mexicana de Pintura, chicanos, frontera/migración, neomexicanismo.

ABSTRACT

Culture has possibly been the widest, most intense, and most continuous interaction field between Mexico and the population of Mexican origin in the United States —the two Mexicos— and comprises several artistic manifestations and different topics. This paper presents a case study, namely the Muralist movement, as “a visual text” revealing cultural features of a specific period: the 20th century. The author examines how the Mexican Muralist movement in the 1920s had deep repercussions north of Río Grande and how Mexicans in the United States adopted and reinterpreted it, turning it during the 1960s, into a significant cultural tool in social struggle. The author then closes with some general thoughts on the nature and history of the cultural connections between the two Mexicos.

Key words: pictorial art, Mexican School of Painting, Chicanos, border/migration, Neomexicanism.