

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA MIGRACIÓN EN MÉXICO

Alicia Arizpe*

Abstracts

El tema de la emigración en México se ha visto problematizado en el campo del arte desde hace varias décadas en obras caracterizadas por sucesivas mezclas entre lo viejo y lo nuevo, entre el *big tech* y el *low tech*, así como también por prácticas que visibilizan el fenómeno transcultural y las asociaciones derivadas del cruce de caminos. En este tenor, artistas como Guillermo Gómez Peña, Acamonchi y Marcos Ramírez Erre, abordan las implicaciones del flujo humano, desde las fronteras de los lenguajes artísticos.

Artistic practices relate to migration in Mexico

The theme of migration in Mexico has been scrutinized by the art world for several decades, in works characterized by successive blending of the old and the new, between the high tech and the low tech, as well as by practices that bring the transcultural phenomenon to the forefront, and the associations derived from this intersection. In this vein, artists like Guillermo Gómez Peña, Acamonchi and Marcos Ramírez Erre, address the implications of human flow from the borders of artistic languages.

Pratiche artistiche sulla migrazione in Messico

Da diversi decenni, in campo artistico, la questione della migrazione in Messico è stata problematizzata in opere caratterizzate da successive mescolanze tra vecchio e nuovo, tra *big tech* e *low tech*, oltre che da pratiche che rendono visibili il fenomeno transculturale e le associazioni derivate dall'incrocio di percorsi. In tale ottica, artisti come Guillermo Gómez Peña, Acamonchi e Marcos Ramírez Erre affrontano le implicazioni del flusso umano dalle frontiere ai linguaggi artistici.

La conexión entre el ferrocarril mexicano del Paso del Norte y la red ferroviaria estadounidense

La historia de los desplazamientos migratorios en México tiene un pasado de poco más de 130 años. Antes de existía sólo una migración interna, derivada de

* Universidad Nacional Autónoma de México.

la oferta y la demanda laboral en el medio agrícola. Fue hasta el siglo XIX cuando comenzó la emigración de mexicanos hacia Estados Unidos de América, cuyo factor de impulso fue la conexión entre el ferrocarril mexicano del Paso del Norte y la red ferroviaria estadounidense en 1884. Su análisis ha sido abordado desde varias disciplinas, a saber por la historia, la antropología, la etnografía, la economía, el derecho, la sociología, la geografía y la estadística, mismas que se han dado a la tarea de trazar su complejidad; con este escrito se pretende hacer una aportación a la comprensión general del arte de la emigración, con especial énfasis en los desplazamientos de mexicanos hacia Estados Unidos.

La comprensión cabal de este tema centenario requiere tomar en cuenta los estudios de largo aliento hechos por especialistas como el antropólogo Jorge Durand, quien se ha dedicado durante tres décadas a reunir y analizar materiales sobre el fenómeno migratorio, lo que le ha permitido distinguir seis fases en su historia. Con el objetivo de delinear un panorama de las prácticas artísticas en torno a la emigración en México, se aborda el trabajo de artistas identificados en cada una de dichas fases.

Los pensionados mexicanos en Europa y la fotografía de Charles B. White

La frontera norte de México sufrió cambios importantes a mediados del siglo XIX. La escasez de población mexicana en los territorios de Texas, Nuevo México y la Mesilla, y la llegada de pobladores provenientes de Estados Unidos a esas regiones abrieron la oportunidad a los afanes expansionistas del gobierno norteamericano, el cual, tras un intenso asedio, «en junio de 1845, con claro predominio de población estadounidense, Texas aprobó la oferta norteamericana de anexarse a Estados Unidos» (Vázquez 164). Además, en 1847, en un contexto de guerra entre ambos países «Nuevo México y California, poco poblados y casi sin defensa, habían sido anexados a Estados Unidos» (165). Posteriormente, el 2 de febrero de 1848, en el tratado de paz de Guadalupe Hidalgo:

México reconocía la pérdida de más de la mitad de su territorio. Se aprobó una indemnización de 15 millones de pesos por daños y el prorrateo de la deuda externa mexicana que correspondía a los territorios perdidos, pues éstos habían sido conquistados por la fuerza de las armas. Los comisionados lograron salvar Baja California y Tehuantepec y asegurar los derechos de los mexicanos que vivían en las tierras perdidas (166-167).

En ese momento se movió la frontera mas no la población, y ya se puede hablar de mexicanos ubicados en el norte. En 1853, Santa Anna negoció con

James Gadsen, ministro norteamericano, la entrega de la meseta conocida como la Mesilla por 10 millones (169).

En *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, Jorge Durand ha denominado a la primera etapa “La era de la cuerda y el enganche”, la cual estuvo vigente en el periodo comprendido entre 1884 y 1920, es decir, abarcó casi tres décadas y tuvo un esquema de contratación basado en sistemas de trabajo semiforzado. Al respecto, el autor comenta que dicho patrón respondió a la oferta y a la demanda de mano de obra en un contexto de pobreza, violencia rural y altos índices de natalidad, más adelante explica:

El enganche es una modalidad de reclutamiento de mano de obra que utiliza la vía del préstamo o el adelanto a cuenta de trabajo futuro, como gancho para asegurar o forzar una relación laboral. El reclutamiento de trabajadores suele ponerse en marcha cuando se dan ciertas condiciones: en primer lugar, cuando fracasan o alcanzan su límite los métodos tradicionales de captación de mano de obra nativa en el entorno inmediato. En segundo término, cuando el centro de trabajo se encuentra en zonas alejadas y, sobre todo, despobladas. Finalmente, cuando la demanda de mano de obra suele ser urgente y perentoria, pero de carácter temporal, estacional o coyuntural (51-52).

Un ejemplo de esta modalidad se encuentra en los enganchadores que buscaban mano de obra para trabajar en el traque, con el objetivo de extender la red ferroviaria en distintas regiones de México. Por su parte, “la cuerda” hace referencia a la manera en que, literalmente, según relatos de la época, los trabajadores eran captados, enfilados y conducidos tras ser amarrados por los brazos a una cuerda (57).

En el panorama cultural de aquellos años, los ojos de los artífices estaban puestos, desde la Academia de San Carlos de México, en el continente europeo, donde el impresionismo había llegado para quedarse desde 1874. Los estudiantes de arte destacados de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) participaban en oposiciones para obtener una pensión que les permitiría estudiar en las academias del viejo continente. Gracias a que la ENBA disfrutó de años de bonanza tras recibir la rentas de la Lotería Nacional —o como se llamó en aquella época, Lotería de San Carlos—, muchos estudiantes viajaron pensionados y tuvieron oportunidad de estar varios años dedicados a su formación. Bajo el sistema que imperaba en aquel entonces, los pensionados remitían anualmente a la Academia de San Carlos, entonces llamada ENBA, una pieza realizada durante su estancia en el exterior. Entre los pintores destacados de esa época se encuentran el paisajista José María Velasco, quien pintó imágenes del naciente ferrocarril mexicano; Félix Parra, que participó en las exposiciones internacionales de Filadelfia, Nueva Orleans y Chicago, y Felipe

S. Gutiérrez, quien vivió en San Francisco, Nueva York y algunas ciudades europeas. Entre los escultores, se halla la figura sin par de Jesús F. Contreras, quien estuvo pensionado en París entre los 17 y 22 años de edad y que a su regreso a México, creó la Fundación Artística Mexicana, donde realizó importantes obras públicas sobre la historia nacional. Es posible apreciar en su trabajo la influencia de August Rodin y del afrancesamiento que caracterizó al porfiriato; es de llamar la atención que su escultura más renombrada, haya sido titulada en francés con el nombre de *Malgré Tout* (1898) (*A pesar de todo*), frase que fue esculpida sobre el bloque de mármol blanco, donde yace el cuerpo desnudo de una joven mujer, quien tirada pecho tierra, con las manos y pies encadenados, levanta el rostro y la mirada, dando la impresión de que a pesar de sus cadenas, no está sometida, si no que plena de fuerza, clava los dedos de los pies a la roca, impulsándose hacia arriba. La denominación francesa de esta obra, es testigo y reconocimiento de los cinco años de estancia en París por parte del artista y de su asimilación de una lengua que prefirió antes que la suya, para titular la obra que dos años después lo llevó a obtener la Cruz de Caballero de la Legión de Honor en la Exposición Universal de París.

En cuanto a los artistas norteamericanos de aquella época, sobresale el fotógrafo Charles B. Waite, nacido en Akron, Ohio. Este productivo artista de la lente trabajó en las compañías ferrocarrileras haciendo guías para viajeros desde 1890 y plasmó el impacto de la red ferroviaria impulsada por el entonces presidente Porfirio Díaz. Una parte importante de su producción se encuentra en cuarenta álbumes fotográficos registrados en los acervos de la hoy Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (Fuentes 9).

En suma, en esta primera etapa, los temas artísticos en la pintura de pensionados en el extranjero están inspirados en el arte europeo, mientras que las imágenes más cercanas al tema de la migración y el reflejo del momento histórico se observan en la fotografía de Charles B. Waite.

Rivera y Covarrubias en Estados Unidos durante la Gran Depresión

La segunda etapa, que abarca de 1921 a 1939, está marcada por la creación de la patrulla fronteriza en 1924 y la Gran Depresión norteamericana de 1929, y se caracteriza por deportaciones continuas y masivas ocasionadas por la crisis económica de esos años. Aquí nos interesa poner sobre la mesa a dos artistas relevantes: Miguel Covarrubias apodado “El Chamaco” y Diego Rivera. El primero se embarcó en la aventura de probar suerte en Nueva York en el año de 1923:

Su talento llamó la atención de los editores de las grandes revistas de la época y fue contratado por *Vanity Fair*, el *New Yorker* y *Fortune*, entre otras. Su estilo esquemático, lleno de valores abstractos, marcó una época e influenció a caricaturistas tan importantes como Saúl Steinberg y al Hirschfeld. De sus paseos por el barrio neoyorkino de Harlem nació *Negro Drawings (Dibujos de negros)*, uno de los libros de caricatura más notables de la época y que es considerado por muchos la obra cumbre de Covarrubias como ilustrador (Barajas y Valenzuela).

Se dice que a través de las caricaturas de *Negro Drawings* el “El Chamaco” dignificó la imagen de los negros de Harlem, sus figuras son alegres, de tema festivo y musical, retrató en sus dibujos la cultura marginal de Nueva York, con mirada etnográfica, plasmó los movimientos de bailes como el *cake walk* y el *lindi hop*. En Covarrubias el artista migrante se apoderó del entorno a través del lenguaje de la caricatura basado en una exageración gráfica de los rasgos, que en este caso conduce a la elegancia y a la estilización.

Por su parte, Diego Rivera viajó a Estados Unidos en 1930, año en el que pintó los murales del hoy Instituto de Artes de San Francisco, California. Al año siguiente se dirigió a Nueva York, con el proyecto para la presentación de una retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno (MOMA, por sus siglas en inglés). En 1932 trabajó en el mural *Industria de Detroit* y firmó un contrato para la realización de los murales del Centro Rockefeller, donde pintó *Hombre en el cruce de caminos*, que fue objeto de gran controversia por su contenido político y terminó siendo destruido en febrero de 1934 (MOMA), historia que revela la intolerancia de los Rockefeller frente a las narrativas visuales inspiradas en el pensamiento comunista de Rivera y el poder del lenguaje pictórico del artista.

Entre los murales portátiles que Diego Rivera presentó para su retrospectiva en el MOMA se encuentra el titulado *Fondos congelados*, pintado entre 1931 y 1932. En este figuran, de arriba hacia abajo, dibujos de los altos edificios de la Gran Manzana y debajo de ellos, hileras de trabajadores que duermen enfilados en una bodega y que representan a los sin techo, a los desposeídos que construyeron la moderna metrópoli.

El periodo del Programa Bracero: imágenes de los hermanos Mayo y Martín Ramírez

La tercera fase se presenta entre 1942 y 1964. Se trata de un periodo con una duración de 22 años, en los cuales se firmó el Programa Bracero entre México y Estados Unidos. En el contexto mexicano, coincide con la Expropiación Petrolera y la Reforma Agraria, por lo que, de manera global, se trata de un momento de expansión de la economía mexicana. En el vecino país del norte

se requerían brazos para las labores agrícolas, lo cual se agravó cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, que dejó el campo norteamericano sin los agricultores necesarios para alcanzar sus metas de producción; así, en condiciones más desahogadas, el gobierno mexicano estuvo en posibilidad de entrar en negociaciones para asegurar una situación contractual digna para sus trabajadores. En esta fase, el patrón migratorio es, a decir de Durand, masculino, rural, agrícola y aunque los contratos eran temporales y siempre observaban el retorno obligado de los mexicanos, en muchas ocasiones se renovaron por varios años. El antropólogo explica que esta fase de migración permitió que regiones específicas del territorio mexicano participaran en el Programa Bracero bajo un estricto control para la selección de trabajadores; en consecuencia, aquellos que aspiraban a este tipo de empleo y no conseguían entrar a un programa oficial, cruzaban la frontera como indocumentados o «mojados» (Durand. *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*: 121-155). La película mexicana *Espaldas mojadas* (1955), de Alejandro Galindo, es una dramática narración en blanco y negro sobre la experiencia de estos hombres, quienes, desesperadamente, elegían probar suerte atravesando la frontera de forma clandestina.

La fotografía jugó un papel esencial en la documentación visual de los hechos históricos; los fotógrafos españoles conocidos como los hermanos Mayo, quienes emigraron de España a México en 1939 como refugiados de la Guerra Civil Española, tomaron una gran cantidad de imágenes que retratan la vida en México. Estos fotoperiodistas hicieron más de cinco millones de negativos entre los que hay valiosas imágenes, las cuales capturaron los procesos de migración por los que tenían que pasar los trabajadores al cruzar la frontera: se puede ver, en las fotografías en blanco y negro, la manera en que largas filas de trabajadores esperaban el tren y el momento previo a la partida, donde los hombres se agolpaban en las ventanas para despedirse de sus familias, también, la espera en las filas de los centros de contratación y las manifestaciones de protesta que tuvieron lugar. Su acervo fue vendido a la fototeca del Archivo General de la Nación y el bloque sobre migración pertenece a los años 1943 y 1945 (Durand y Arias, Patricia. *La experiencia migrante*: 12) y será el testimonio que eventualmente permitirá escribir la historia de esta etapa a través de cientos de imágenes que piden ser contadas.

Otro personaje activo en aquellas tierras fue el artista Martín Ramírez, un migrante mexicano originario de Jalisco, quien atravesó la frontera para dedicarse a trabajar en las vías férreas y que, en 1929, fue declarado enfermo mental y encerrado en un hospital. En estas condiciones realizó más de 400 dibujos en tres décadas. Sus pinturas son de una sorprendente originalidad y valor estético, y actualmente son muy estimadas dentro del mercado del arte. En su obra nos encontramos con hipnóticos dibujos de líneas concéntricas, imágenes eidéticas de paisajes rurales y fauna variada, donde predominan de las representa-

ciones de caballos. Se avistan trenes, vías de ferrocarril y barcos, así como personajes sumergidos dentro de espacios de perspectivas forzadas, inducidas a través de grandes planos blancos o negros.

Según su familia, el 24 de agosto de 1925 salió rumbo a Estados Unidos junto con tres amigos que lo acompañaban en la aventura. Todo parece indicar que viajaron en tren hasta la frontera norte y entraron a Estados Unidos por El Paso, a principios de septiembre de 1925; allí fueron enviados, por una oficina de contratación, a trabajar en los ferrocarriles y después en las minas del norte de California (Espinosa).

No se sabe cómo sobrevivió Ramírez a la Gran Depresión y a las deportaciones masivas, ya que en 1931 fue encontrado en un estado deplorable en California y trasladado a un manicomio, diagnosticado, en principio, como víctima de una depresión. Su historia y obra son de sumo interés tanto por el contexto, como por la manera en que interiorizó sus experiencias y las devolvió al mundo a través de sus dibujos. Víctor Espinosa explica que:

Los dibujos más espectaculares de Ramírez, algunos de un metro de ancho por tres y medio de largo, son una especie de mapas transnacionales que narran el drama de su vida: su odisea migratoria y cultural entre el mundo rural tradicional en Los Altos de Jalisco y la opresiva modernidad del norte de California (s.p.).

Su obra ha compartido el escenario con artistas de la talla de Paul Klee, Salvador Dalí y Jean Dubuffet, así como con los más notables artistas mexicanos, y es considerada modelo del arte *outsider*. Sus dibujos se encuentran en colecciones de museos como el Guggenheim de Nueva York, el Museo del Instituto de Arte de Chicago y el Museo Nacional de Arte Estadounidense de Washington, por mencionar algunos. Sorprende la riqueza de su producción en contraste con las difíciles condiciones en que fue realizada, es posible creer incluso, que el desconocimiento del inglés haya tenido que ver con la injusticia en sus diagnósticos médicos, sin embargo, Martín Ramírez encontró en el dibujo un canal de comunicación, que sustituyó sus limitaciones lingüísticas y nos permite conocer la experiencia migrante de ese momento, a través de las imágenes plasmadas en una memoria que se expresa sin palabras.

El arte chicano

En 1965 inició un periodo que puede denominarse “Indocumentado”. Estados Unidos decidió terminar de manera unilateral el Programa Bracero, decisión asociada a la progresiva mecanización de las labores agropecuarias y a la intro-

ducción del tractor. Además, aumentaron los inmigrantes provenientes de otras regiones del mundo, lo que llevó al gobierno norteamericano a implementar un programa de visas en 1968. Así, entre 1965 y 1985, predominó el cruce furtivo de la frontera desde Tijuana. Según Durand, el gobierno mexicano dejó a los migrantes a su suerte en términos políticos, legales y regulatorios. Al tiempo, surgió la figura del sindicalista de origen mexicano César Chávez, quien abogó por los derechos laborales de los migrantes. Asimismo, comenzó la industria migratoria y la cadena de instancias que se beneficiaron de la migración ilegal (Durand. *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*).

En este contexto, los artistas se integraron al llamado movimiento chicano, una forma abreviada de mexicano. Sobre su trabajo es posible encontrar valiosa información en el catálogo *Le demon des Anges: 16 artistes chicanos autour de los Angeles*, entre las figuras más conocidas se encuentran Rupert García, Gilbert Luján, Carlos Almaraz, Patsi Valadez y Eloy Torrez. En los años sesenta y setenta se gestaron varios colectivos, tales como *Mechicano*, *Self-Help Graphics* y *Plaza de la Raza*, que hicieron un arte mural y público inspirado en los tres grandes del muralismo mexicano, con un lenguaje neorealista, que adoptó formas barrocas y el neoexpresionistas. Además miraron hacia las raíces del México profundo, haciendo un arte mestizo por partida triple, indígena, hispano y anglosajón, que dio como resultado la mezcla de palabras de origen náhuatl con términos de lengua inglesa en los mismos enunciados, por ejemplo, la palabra Aztlán, tierra prometida de los aztecas, que se menciona en el mito fundacional de Tenochtitlán, fue frecuentemente referida en títulos de obras y textos. Tomás Ybarra-Frausto escribió sobre el arte chicano en el documento *Rasquachismo: a Chicano Sensibility* donde presenta el *rasquachismo* (mal gusto) como una forma de resistencia lúdica a través de apropiaciones, reversiones e inversiones de la cultura visual.

Performance, conceptualismos e imagen en movimiento

En 1987 entró en vigor la *Immigration Reform and Control Act* (IRCA), que implicó un proceso de amnistía y legalización de indocumentados. Al mismo tiempo, se endureció el control fronterizo, por lo que los migrantes hicieron uso de su capital social fortaleciendo sus redes de parentesco y paisanaje para cruzar de forma subrepticia la frontera (Durand). Surgieron los cholos y los llamados *lowriders*. En este momento las manifestaciones artísticas de carácter performático dominaron en la escena mundial; Guillermo Gómez Peña y el Taller de Arte Fronterizo llevaron a cabo numerosos actos de *performance*, como *Dioramas vivientes* y *agonizantes*, y surgió el personaje del Mexterminator un *álter ego*

de Gómez Peña, mezcla del tipo mexicano con el *Terminator* de *Hollywood*, este artista del performance, originario de la Ciudad de México, es un prolífico y agudo escritor que en sus textos suele recurrir al uso del *spanglish*, cuando le preguntan sobre su identidad responde:

...soy mejicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me llaman *chilango* o *mexiquillo*; en Méjico (capital) *pocho* o *norteño*; y en Europa *sudaca*. Los ingleses me llaman “hispanico” o “latino”, y los alemanes en más de una ocasión me han confundido con los turcos o los italianos...(Gómez Peña. *Documentado-Indocumentado*: 241).

Gómez Peña es un artista que ha logrado convertir en arte, de forma muy aguda, el efecto del intercambio, la mezcla y la puesta en relación de identidades, a través de los juegos coloquiales del lenguaje.

Por otro lado, en 1982 se fundó el Centro Cultural Tijuana y a fines de los noventa tuvo lugar el festival *InSite*, que durante varias emisiones (1992, 1994, 1997, 2000 y 2005) reunió creativos para realizar proyectos artísticos en la frontera Tijuana-San Diego. En este contexto, Marcos Ramírez Erre realizó en 1997 la obra *Toy an-horse*, se trata de un caballo de proporciones monumentales que el artista ubicó en la frontera como una metáfora del Caballo de Troya, que en este caso, apunta en dos direcciones operando en él dos fuerzas contrarias, una que lo impulsa hacia el norte y otra que lo lleva hacia el sur, ambas, sin embargo, lo mantienen de manera permanente en un estado liminal.

El 11 de septiembre de 2001, tras el atentado de las Torres Gemelas, la política antinmigración de Estados Unidos se endureció, al integrar el combate al terrorismo, al narcotráfico y al crimen organizado. Después de 2007 ya no se puede hablar de un proceso migratorio local-local; el flujo migratorio irregular registra 6.9 millones de mexicanos que abarcan 58.72 por ciento de la población latina en el vecino país del norte (Durand. *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*). En este periodo predomina la dispersión geográfica y los migrantes comienzan a alargar su estancia o de plano deciden no retornar.

La obra de artistas como Miguel Ventura (*Exercises or Return of the Body; Language I, e Impakt '99*) y Rubén Ortiz Torres (*Power Tools, Macho Mouse*) representa la hibridación estética de este periodo. El primero, nacido en Texas y nacionalizado mexicano, escribió en *Lamentations, Praises, Hymns* de 1992: «decidí crear mi propia nación en mi obra, donde establezco mis propias fronteras y convoco voces del pasado, del presente y del futuro» (s.p.). Ortiz, por su parte, crea cruces entre la cultura dominante y las manifestaciones locales. Vale la pena mencionar el nombre de una de sus primeras exposiciones en México, la cual presentó con el título de *Desmothernismo*, término en el que vemos la conjunción de la palabra “desmadre”, donde “madre” es cambiado

por “mother” y que fonéticamente suena como “des-modernismo” empalmado el sentido de desmadre, es decir, relajo, caos, con el desmontaje de la modernidad. También crea personajes de identidad híbrida a través del juego de palabras usando nombres o apellidos mexicanos, mezclados con los nombres de personajes de la cultura pop de los cómic y de la televisión, como en su cuadro llamado *Bart Sánchez*.

Los colectivos Torolab y Nortec son ejemplos de agrupaciones artísticas surgidas en el lado mexicano. El primero está enfocado en realizar un arte activo y participativo; el segundo, representa la estética de las fiestas masivas, la mezcla de la cultura sonidera con los *raves* multitudinarios, la fusión entre el *big tech* y el *low tech*, y el uso estético del *glitch*, desde una dimensión apolítica.

Acomonchi (Tijuana) y Watchavato (Sinaloa) representan el arte urbano fronterizo, realizan pintas, estenciles y *stickers*, y entre sus temas están los camiones, los tráilers, los números de identidad, las imágenes de señales de tránsito, las mezclas lingüísticas, el *spanglish*, la figura del vaquero electrónico, el sentido del humor e incluso la ausencia de sentido. Watchavato basa sus representaciones en «la subcultura buchona, una faceta de la identidad sinaloense [...] y se vale de símbolos de la narco-cultura culichi para provocar reflexiones sobre el silente proceso de asimilación social de los valores sociales impuestos por el narco» (Manjarrez 78).

Entre la nueva generación de artistas nacidos después de la década de los setenta se encuentra Natalia Almada, artista de doble nacionalidad, mexicana y norteamericana, cuya educación bicultural es una fuente de ideas para sus películas; en *El velador*, de 2011, «cuenta la vida cotidiana en el cementerio de Culiacán, en el norte del país. Este cementerio alberga imponentes monumentos funerarios erigidos en memoria de los narcotraficantes muertos» (Studievic 211). Otro artista, Eduardo Aragón, realiza la obra «*Matamoros* 2009. Un video en color de 23 minutos. La película reconstruye el viaje del padre del artista desde Oaxaca hasta Tamaulipas, cuando transportaba droga hacia los Estados Unidos» (191).

Todos estos autores reflejan la experiencia instersticial y encuentran una forma de expresión única del estado liminal, que abre paso a peculiares manifestaciones estéticas. Podemos concluir que el arte de la emigración en México retoma las experiencias corporeizadas de los migrantes: el cronotopo y la memoria, la voz del exiliado, el refugiado o el desplazado, la internalización de la experiencia traumática de pensarse dividido, de la espera que no termina, del estado de suspensión o el movimiento permanente, la ruptura familiar, la clandestinidad. Todo lo anterior puede ser argumento para quien lo observa desde fuera, o para quien experimenta la migración de manera directa.

Finalmente, en términos de incidencias lingüísticas, es posible concluir que mientras en Jesús F. Contreras vemos la adopción directa de otra lengua, el

francés, para titular su obra; en los ejemplos de fotografía documental, la cámara se convierte en el único testigo que nos habla de los hechos. Por otro lado, en Martín Ramírez nos encontramos ante la creación de un canal de comunicación alterno a la palabra, ya que por medio de dibujo, contó las historias de la migración y la vida en el norte. En Covarrubias por su parte, encontramos a un artista etnógrafo, que penetra más allá de la descripción realista, a través del lenguaje exagerado de la caricatura, para mirar escrupulosamente a los músicos de Harlem. Pero es en la segunda mitad del siglo XX, a partir del movimiento chicano, cuando los artistas miraron desde Estados Unidos hacia México, para retomar su historia indígena y mestiza, y después, con autores como Gómez-Peña y Rubén Ortiz, nos encontramos ante la oportuna coincidencia entre el conceptualismo, y los medios no convencionales en el arte, que aprovechan la fuerza poética de la mezcla y la simultaneidad de significados, y que permite al espectador, el placer del descubrimiento a través de las palabras.

Bibliografía citada

- Butin, Hubertus (ed.). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada. 2009.
- Centre D'Art Santa Mónica. *Le demon des anges: 16 artistes chicanos autour de los Angeles*. Nantes: Erde. Generalitat de Catalunya. 1989.
- Debroise, Olivier et al. *Miguel Ventura*. NILC. *New Inteterritorial Language Committee*. México: Trilce. 2004.
- Durand, Jorge. *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*. México: El Colegio de México. 2016.
- y Arias, Patricia. *La experiencia migrante: iconografía de la migración México-Estados Unidos*. México: Alianza del Texto Universitario. 2000.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *Charles B. Waite. Primeras impresiones*. México: FAD-UNAM. 2016.
- Gómez Peña, Guillermo. *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano. 2002.
- González, Rita. *Apariciones fantasmales. Artes después del movimiento chicano*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo. 2008.
- Greene, David et al. *Desmotherismo. Rubén Ortiz Torres. Una selección de la obra realizada entre 1990 y 1998*. California: Huntington Beach Art Center. 1998.
- Manjarrez Bastidas, Azucena (coord.). *Arte contemporáneo sinaloense. Recuento de años: 2005-2011*. México: Fonca/Instituto Sinaloense de Cultura. 2012.
- Medina, Cuauthemoc et al. *InSite 94. Una exposición binacional de arte-instalación en sitios específicos*. Sally Yard (ed.). San Diego: Installation Gallery. 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Tijuana sessions*. Madrid: Comunidad de Madrid/UNAM. 2005.
- Ortiz Torres, Rubén. *Desmotherismo*. México: MUCA. 1999.
- Studievic, Hélène (ed.). *Resisting the present Mexico (2000-2012). Musée d'art Moderne de la Ville de Paris / ARC Museo Amparo*. Madrid: RM editorial. 2011.
- Valenzuela, José Manuel et al. *Paso del Nortec. This is Tijuana!* México: Trilce Ediciones. 2004.
- Vázquez, Josefina Zoraida. "De la Independencia a la consolidación republicana". *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México. 2004: 137-191.

Yard, Sally (ed.). *Insite 97. Private time in public space/tiempo privado en espacio público. San Diego/Tijuana*. México: Conaculta. 1997.

Webgrafía

- Barajas, Rafael “El Fisgón” y Valenzuela, Ana Catalina. “Introducción. Miguel Covarrubias”. *Covarrubias: Imágenes de un mexicano universal*. México: Museo del Estanquillo. 2013: www.museodelestanquillo.com/Covarrubias/ (consultado el 3 de enero de 2017).
- Espinosa, Víctor. “Martín Ramírez”. *Revista Letras Libres*, 29 de febrero de 2008: <http://www.letraslibres.com/mexico/martin-ramirez> (consultado el 6 de enero de 2017).
- MOMA. Museum of Modern Art. “Cronología”. *Diego Rivera. Murales para el Museo de Arte Moderno*. Nueva York. 2011: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/index.php> (consultado el 4 de enero de 2017).
- Secretaría de Cultura. “Exhibirán muestra fotográfica ‘Los braceros vistos por los hermanos Mayo’ en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos”. *Boletín de Prensa* (19 de agosto de 2014): <http://www.gob.mx/cultura/prensa/exhibiran-la-muestra-fotografica-los-braceros-vistos-por-los-hermanos-mayo?state=published> (consultado el 2 de enero de 2017).
- Ventura, Miguel. *Lamentations, Praises, Hymns*. 1992. *LatinArt.com*: <http://www.latinart.com/spanish/faview.cfm?id=853> (consultado el 7 de enero de 2016).
- Ybarra-Frausto, Tomás. *Rasquachismo: a Chicano Sensibility*: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/845510/language/es-MX/Default.aspx> (consultado el 6 de enero de 2017).