

SERIGRAFÍA

La lucha sigue...

Autor: Ernesto Yerena

Título: *Nosotros somos humanos*

Técnica: serigrafía sobre papel, 81.5 x 61 cm

Año de producción: 2009

Esta serigrafía es por su técnica, es decir, por los recursos estéticos, una alusión clara, analógica sobre aquellas imágenes ya icónicas de la Revolución Rusa, del comunismo, que funciona más como cartel propagandístico al mismo tiempo que como una obra de arte.

Por sus colores, donde sobresale el rojo, y la tipografía que contiene, podemos afirmar sin duda lo anterior. El mismo título además denota una clara denuncia social: “Nosotros somos humanos”.

Por lo tanto el **tema** de la obra es reclamar la condición humana de los migrantes ilegales.

El manifiesto comunista contemporáneo lo representa un niño que de manera paradójica sonríe, feliz, y aprieta los puños (símbolo de lucha, hasta la victoria siempre!), y sostiene un ramo de rosas rojas, lo que podría ser una alegoría a la paloma blanca de la paz, ya que su protesta no es agresiva ni violenta sino todo lo contrario.

Su felicidad es connotación de la lucha. Su gorra, en la que tiene inscrito “We are human” con el estilo tipográfico utilizado en la propaganda rusa, nos habla de que esta representación de un niño es la de un niño campesino.

La leyenda que tiene en su sudadera, “Stop the raids”, alude a su condición social de niño campesino. Además que es una proclama por detener las “redadas”, por lo general, violentas y racistas que hacen las autoridades estadounidenses a los ilegales. Lo que vendría a ser el **subtema** de la obra de Yerena.

Todos estos símbolos fungen como modelos mentales, **signos clave** codificados pues permite al espectador hacer relaciones y por lo tanto entender la denuncia implícita que existe en la obra de Yerenna. Son símbolos que se comparten colectiva y socialmente al referir a la lucha agraria.

El campesino es el **arquetipo** de la lucha laboral y democrática por la justicia, la igualdad. Y en esta obra campesino es igual a migrante, a ser humano, a trabajador, y la connotación va más allá. Es decir, es digno, su deseo de migrar, corresponde a un deseo de superarse, de encontrar mejores oportunidades.

El niño como símbolo de la inocencia significa a esta lucha como una lucha honesta y necesaria.

El slogan “Immigration reform now” sin embargo connota a la obra de una fuerte carga política –**ideología del artista** –en la que denuncia abiertamente que se procuren y

lleven a cabo nuevas reformas para todos aquellos inmigrantes que lo son más por necesidad que por deseo.



Imagen 44, *Nosotros somos humanos*

ARTE INSTALACIÓN

EL SANTO LUPÓN

Autor: Ismael Castro

Título: *El lupón*

Técnica: Gráfica

Año de producción: 2007



Imagen 45, *El Santo Lupón*

Al aceptar como auténtico que el hombre de la sociedad burguesa se sumerge a cada instante en una falsa naturaleza, la mitología intenta encontrar, bajo las formas inocentes de la vida de relación más ingenua, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertida. El develamiento que produce la mitología es, por lo tanto, un acto político; en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo. Sin duda en este sentido la mitología no es un acuerdo con el mundo tal cual es, sino tal como quiere hacerse...

(Roland Barthes: 2002: 253)

Ciertamente la obra *El Santo Lupón* es la construcción de un mito: por su escenificación, por su colocación en el mundo social al que apela, al que pretende contribuir en este “querer hacerse”. Es decir, el mundo de la religiosidad, de la creencia y la fe.

Es necesario mencionar que este proyecto artístico es multidisciplinario. Pues por una parte, involucra arte instalación, video documental, investigación de campo, fotografías, publicidad mediática, un corrido musical sobre el Santo Lupón, una oración colocada en el reverso de una estampita religiosa y por supuesto la creación y divulgación del mito y leyenda que presupone la existencia del Lupón.

Para fines del presente proyecto se analizará el arte instalación al que Ismael Castro coloca como monumento que enaltece al Santo Lupón, a un costado de la línea fronteriza o garita internacional en el parque Niños Héroes de la ciudad de Mexicali.

Su sola colocación es totalmente simbólica, pues se encuentra precisamente en el espacio donde converge la entrada y salida de personas que van y vienen hacia los Estados Unidos.

El Lupón funciona a la manera de los exvotos y retablos debido a la conjugación que hace de arte y religión y por configurarse como consecuencia del fenómeno social migratorio. Pues El Lupón es, gracias a que emerge del contexto fronterizo y sobre todo de la gente que tiene que cruzar en busca de un mejor futuro, que lleva a flor de piel, su fe y confianza en algo superior, en Dios, en un santo. Lo anterior para asegurarse un buen destino, un camino afortunado durante el trayecto que hay recorrer cuando se cruza hacia “el otro lado”.

El Lupón es un hombre que cumple con el estereotipo de otros santos de índole popular como Juan Soldado y Malverde.

La leyenda del Lupón cuenta que era un hombre ordinario muy querido por el pueblo que se dedicaba a manejar trailers, oficio muy común en el norte. El lupón se dedicaba a cruzar paisanos ilegales a Estados Unidos en su trailer sin pedir nada a cambio. La leyenda cuenta que un día desapareció sin que nadie supiera de su paradero, por lo que años después el mismo pueblo en agradecimiento lo santificó.

Por una parte, el arquetipo del binomio delincuencia y generosidad representado por Robin Hood, vuelve a ser utilizado, reconfigurado bajo otro orden de situaciones sociales. Por lo tanto, el Lupón, bien querido y recibido por el pueblo, mismo que es quien le otorga la cualidad de santo, fue un hombre humilde, trabajador, que sin pedir nada cambio, cruzaba a sus paisanos que no tenían papeles, de manera ilegal.

La imagen del Lupón es la de un hombre robusto, de semblante sereno, bigotón, con poco pelo, vestido con franela roja a cuadros – donde juega un rol importante el estereotipo del trailerero – y que al igual que a la Virgen de Guadalupe, le rodea un halo santificado que forma una corona, en el caso del arte instalación, de rosas. La corona por ejemplo en la estampita porta en su parte superior una cruz y las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de Guadalupe: símbolos religiosos del catolicismo por antonomasia.

La manera en que está construido el mito de El Lupón, presupone la necesidad de la comunidad fronteriza, que tanto recibe como expulsa migrantes a Estados Unidos, de creer en algo superior que les ayude a llegar a buen final. Tanto para quienes se van como para quienes se quedan. Además habla de otro tipo de necesidad referida más a la historia colectiva, pues a falta de santos en Mexicali y su valle, se convierte en un buen espacio para generar y crear un santo bajo estas características, como bien lo menciona en una entrevista el propio artista.

Queda claro que, para el artista, los migrantes son un grupo social vulnerable, y que la acción de migrar corresponde primordialmente a la búsqueda de una mejor oportunidad para vivir. A los migrantes se les describe como pobres y humildes, necesitados y sobre todo depositarios de la fe en quien llaman “Guardián del camino. Señor de las fronteras”.

Lo anterior tiene que ver con el **contexto local** del artista, originario del valle de Mexicali, además que en algún tiempo él mismo tuvo que emigrar a Estados Unidos con

el fin de seguir su aprendizaje artístico, lo cual a su vez responde al **contexto global** del creador.

La construcción del mito que el mismo artista inventa implica la **ideología** del mismo. Su manera de concebir la migración y a los “polleros” o personas que se encargan de cruzar a los ilegales a través de estrategias que transgreden las leyes estadounidenses.

El material que se utilizó para crear el arte instalación básicamente fueron espejos y lozeta cortados en pedazos y figuras geométricas que fueron dándole forma a la imagen total e incluso a la leyenda que se inscribe a manera de halo sobre el busto representado del Lupón.

La idea de los espejos funciona alegóricamente a la migración, pues por la colocación que tiene la obra, justo en los espejos se reflejan los carros que avanzan haciendo “cola” a Calexico así como el muro que se mantiene como trasfondo del arte instalación.

En la actualidad debido a las remodelaciones que se han hecho en varios puntos del centro de la ciudad de Mexicali por parte del Gobierno Estatal con el fin de que “luzca mejor” y sea más atractiva para el turismo, el Parque Niños Héroes fue remodelado, y la obra de Castro fue despojada del espacio.

El proyecto artístico de El Santo Lupón fue merecedor de una beca del FOECA otorgada a Castro para que continuara con su trabajo.

Más allá de estas referencias anecdóticas y volviendo al ACD, es necesario decir que la obra de Ismael Castro, al ser producto de la invención de un mito en este caso sobre el Lupón, careció de los elementos suficientes para que la gente entendiera de que se trataba, aunque en esto radica la verdadera apuesta de Ismael, pues se trataba de “experimentar” no sólo con los mitos a nivel social y colectivo en un contexto específico fronterizo sino también en la recuperación de los mismos a través de la tradición oral. Es decir, experimentar con los alcances de la misma obra en la comunidad a partir de la creación e invención de un mito, de su instauración con el fin de hacerlo parte de los imaginarios colectivos al compartirse de boca en boca la leyenda, etc. Todo lo anterior podría ser parte de las **implicaciones** que este arte instalación en específico posee, pues por encontrarse colocado en un lugar público podría permitir lo que se ha mencionado.

Por último consideramos importante que el lector pueda conocer la opinión del propio artista sobre su obra *El lupón*:

Por ejemplo el caso del Lupón viene un poco con lo que te decía al principio, los que estamos ahorita de mi generación incluso antes, estamos con la conciencia de que no estamos construyendo sobre nada, era un desierto, esta ciudad se inventó en los treinta, aunque se haya fundado hace cien años, pero en realidad gente hay aquí, hasta los treinta y ...tenemos la posibilidad de crear cualquier cantidad de mitos y leyendas como queramos, porque no hay una manera de rastrear...nuestro personaje histórico puede ser de 70 años, que puede estar vivo, para empezar la religiosidad yo creo que se vive distinto acá que en la zona sur del país, la católica, aparte hay un bombardeo cabrón de cristianismos y todas las madres que vienen de EUA, pero finalmente todo esto, jugar un poco, la Virgen de Guadalupe es un ícono mexicano encabronado, quien no tiene una referencia de eso, yo pensando un poco, me gusta la posibilidad de eso, de entrar al carril de los símbolos religiosos, un poco pensando en que el arte gráfico que más consume México, es arte religioso.

Todo mundo tiene una imagen de Cristo, de la Virgen, de lo que sea, entonces me gustó como pensarlo como un carril posible para hacer arte, tienes ya todo un formato preestablecido, que es una serie de cosas, que es iconográfico. Aparte puede haber texto, cualquier cantidad de cosas. Puedes representarlo, puede ser incluso performer, toda esta parte de los actos religiosos que hacen sobre la vivencia por ejemplo de la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre, que es música y todo un rollo. Todo eso me resulta bien interesante, toda esa posibilidad de trabajar, de hacer un discurso artístico. A mí se me antojó promover la idea de este personaje como un rollo religioso, que era un personaje más social que religioso y luego se convirtió, dándole como ese valor de santo, que finalmente sí es un santo, porque te ayuda y la chingada, porque te ayudó en vida. Para empezar no es algo que la iglesia promueva ni nada sino la gente, usar este pretexto, este personaje para poder invadir esta parte del terreno social y cultural, y aparte de espectáculo y todo lo que puede tener...

Finalmente yo estoy bien contento con lo del Lupón porque me compré, la posibilidad de jugar con una serie de cosas de por vida, yo puedo ahorita dejar de trabajar al Lupón y en diez años volver a hacer la aparición del Lupón y luego hacer la obra de teatro del Lupón, y luego la obra musical, y luego el libro.... Hay toda una leyenda y todo un rollo que lo viste pero además existe, como es religioso. Existe la posibilidad de que sea ficción, existe la posibilidad de que crezcan cualquier cantidad de anécdotas que puedan o no ser ciertas, pero, como estás hablando del terreno de lo santo, no hay necesidad de comprobarlo. Entonces es así como un terreno bien rico, el Lupón, un personaje, un ser vivo que piloteaba un trailer y tenía dinero porque vivía en EUA, trabajaba para una compañía de EUA y venía a México y llegaba y le invitaba a la gente la comida y les daba para las medicinas, finalmente era como un santo en vida, un personaje con el cual

todo mundo está agradecido y luego empieza a cruzar gente gratis, una serie de cosas que lo vuelven a este humano una persona a quien recurrir, un símbolo a quien recurrir y de ahí corre la leyenda y todo esto y ya la parte de santo ya se la estoy poniendo yo, queriendo vestir a esto como algo más mítico y pues es eso, jugar...te digo. Es de las cosas que a mí me gustan más de lo que he estado haciendo y es una pieza abierta, una pieza que puede estar creciendo cada vez y aparte de que yo la hago crecer, la hace crecer la gente, porque se vuelve una pieza interactiva, yo he oído cantidad de leyendas del Lupón que yo no provoqué y que empieza a correr, que bueno, que yo a lo mejor provoqué, por andar poniendo todo eso ahí, pero, yo no dije la primera vez, ¿si me entiendes? y eso lo va volviendo dentro del arte una posibilidad infinita y es como esa pieza. A mí me gusta mucho y va con lo que te decía. Esta ciudad no lo tiene y yo lo puedo poner. Esa es como la parte que a mí me gusta de estar en una ciudad que no tiene, que no ha acabado de crecer. Digo ninguna ciudad ha acabado de crecer pero de la cual no hay como un registro histórico tan formal, tan bien pensado. No como la referencia no esta. Eso también es como bien extraño porque crecimos leyendo... ya ves, llevando historia nacional, una historia que no nos correspondía, que no vivimos, que no vimos los frutos y todo eso, finalmente podemos rehacer la historia. Finalmente la Revolución aquí no ocurrió, esta ciudad no existía, la lucha que ocurrió aquí es bien distinta y no hay un documento cabrón, no hacemos un evento, el Asalto a las Tierras es apenas un evento ahí, no se vuelve como un rollo como el 16 de septiembre. Son como también como cosas graves del país ...por eso yo me aferro con los localismos, porque nos imponemos a cosas que realmente en esta zona y en muchas otras seguramente toda la parte norte de Sonora y Baja California Sur que ha estado bien al margen de un chingo de movimientos, yo me siento mexicano y la madre y nos sabemos el himno y todo eso lo aprendimos de un texto de la escuela, pero no exactamente representan a la nación en la que nosotros crecimos, pues, se me hace un carril como bien interesante donde yo y cualquier persona puede hacer cosas.

ORACIÓN A EL LUPÓN

¡Oh misericordioso Señor!

Que desde las alturas cuidas a tus siervos

Intercede tu gracia a nosotros humildes

Mortales y dirige tu luz a El Lupón

“Guardián del camino, Señor de las fronteras”.

Para que vigile y guíe nuestro viaje a través de

Los peligrosos desiertos de nuestra pobreza.

Piadosísimo Lupón, incondicional amigo
E inagotable protector de los desaventurados,
Tú que recorriste y cruzaste las fronteras
Ayúdanos a pasar al otro lado sin desgracia alguna,
Ilumina nuestro camino en este viaje paso a paso
O por la carretera de la vida,
No olvides enseñarle al mundo tu ejemplo de
Hermandad y tu simpatía por el débil,
Concédenos la suerte y la fuerza para salir
Victoriosos de este juego de engaños y mentiras,
Bondadoso Lupón, centinela del norte,
Te pedimos bendigas nuestras almas humildes
Y refuerces nuestro coraje y alegría para seguir
Luchando con la voz de los necesitados.
Toma esta sincera plegaria en señal de mi devoción.

Conclusiones

En este proyecto de investigación una de las hipótesis de las cuales partimos dice que el proceso semiótico depende de manera importante del contexto. Las obras de arte que forman el corpus del presente trabajo son consideradas como parte vital del sistema de significaciones que es la cultura.

En este sentido nos interesaba por una parte constatar qué tan importante era el contexto fronterizo de la ciudad de Mexicali, Baja California, para la manera en que los artistas que producían y exhibían ahí mismo su obra artística representaban el tema de la frontera. Es decir, se trató de constatar la hipótesis acerca de que Mexicali siendo una frontera con ciertas especificidades culturales, podía influenciar de manera disímil en gran medida, la manera en que sus artistas abordaban artísticamente la frontera. Lo cual lo veríamos en nuestro objeto de estudio que fueron las obras de arte.

Por lo tanto podemos decir que de manera general el contexto fronterizo de Mexicali impacta otros ámbitos del quehacer artístico y del campo del arte en la ciudad como se ha dejado ver en gran medida, en el capítulo de esta tesis referido al Marco Contextual (página 20).

Por ejemplo, el contexto fronterizo influye en cuestiones relacionadas con los espacios de exhibición, en la manera en que se agrupan los artistas y se organizan para exponer, para formar colectivos, tal vez en el número de artistas que existen en la ciudad, etc. Pero no de manera determinante para la forma en que van a representar la frontera ya que una de las conclusiones a las que hemos llegado es que puede resultar una falacia hablar de marcas de exclusividad.

En las obras de arte de Mexicali que se analizaron existe un uso recurrente de símbolos, emblemas, signos, imágenes fronterizas ya existentes, muchos de los cuales pueden ser estereotipos, incluso clichés, lugares comunes. Esto sin que signifique una subestimación al valor estético, simbólico, plástico, visual que cada una de las obras de arte posee de manera individual y a nivel colectivo.

Este hallazgo nos habla de la permanencia de las representaciones sociales que sobre la frontera se han arraigado a lo largo de la historia en nuestra cultura a través de la literatura, el cine, la música, el teatro, los medios masivos de comunicación, etc...Lo cual significa que siguen siendo poderosos y siguen configurando percepciones, intersubjetividades, visiones en los individuos, mismas que son compartidas.

Lo anterior explica por qué la categoría “significados locales” se localizó en todas las obras analizadas. Esta categoría fue una de las diez con las que trabajamos para el

análisis de las obras según el modelo de Teun A. van Dijk que puede ser consultado en el capítulo VI de la página 108.

Esta categoría de los “Significados Locales” se refiere a los signos claves que apelan a los modelos y estructuras mentales del espectador. Los artistas al hacer uso de estos lugares comunes facilitan por una parte, la comunicación entre la obra y el espectador común, lo que habla de su apertura a cualquier tipo de público y no solamente al erudito en arte.

Otra razón que podría ayudar a entender el continuo uso de estos símbolos fronterizos, heredados del mismo arte, de las industrias culturales, del Movimiento de Arte Chicano, es su ímplicita capacidad identitaria. Al fungir como representaciones sociales significa que configuran intersubjetividades que se comparten y que se van transmitiendo. Es decir, este conjunto de imágenes han configurado una identidad que habla sobre la frontera o que remite a ella. Por lo tanto esto es parte de la cultura mexicalense. Muchas de nuestras percepciones sobre la realidad son producto de representaciones colectivas, del compartir significados que configuran nuestra propia subjetividad. Partiendo además de que la realidad se construye y no está dada.

Pareciera que la identidad fronteriza a la que en conjunto aluden las obras de arte aquí analizadas, por la manera en que es abordado el tema, se quisiera universalizar. A la manera en que el pintor neoyorkino de ascendencia haitiana, Jean Michel Basquiat, lo hacía. Pues él utilizaba frecuentemente los símbolos y signos de la cultura africana. Hecho que expresaba que más que someterla en un discurso demagógico, al artista lo que le interesaba era abordar la temática de manera en que se universalizara.

Además este factor de la necesidad y expresión por la universalidad de las obras que contienen el tema de la frontera es consecuencia del mismo fenómeno que el concepto “frontera” representa.

Una de las dimensiones desde donde se entendió y explicó la noción de frontera fue la geopolítica en relación al conflicto y a la violencia para de esta manera, dar cuenta sobre la desigualdad social representada.

En este sentido, los grandes temas que envuelven a las fronteras del mundo y específicamente a la frontera entre México y Estados Unidos son por ejemplo la migración. Fenómeno que involucra muchas dimensiones de la vida social, que sigue vigente; por otra parte, el narcotráfico que dada la violencia entre los distintos carteles y la guerra en contra de estos emprendida por el actual Gobierno Federal, han hecho que el tema por las fronteras se intensifique mediáticamente a nivel internacional.

Así en casi todas las obras de arte analizadas la temática recurrente fue la migración, lo cual habla del contexto global en el que vivimos. Otro tema recurrente giró en torno a las identidades.

Esta universalidad que se presume en las obras de arte analizadas, entra en relación directa con el mismo concepto de frontera, pues los fenómenos sociales que involucra, son hechos que afectan nuestra vida individual y colectiva.

En este sentido el contexto de Mexicali juega un rol importante por ser fronterizo. Ya que los artistas que ahí producen su obra, que ahí viven, etc... se encuentran ante estos fenómenos de manera más inmediata y continua en comparación con otras regiones.

De esta manera podemos explicar que un tema como la migración sea recurrente en una obra de arte que está siendo concebida para representar la frontera.

Por su parte las obras de arte que abordan el tema de las identidades, lo hacen aludiendo a la serie de elementos que las configuran. Por ejemplo se remite a la mezcla de culturas, principalmente entre los Estados Unidos y México. Se destaca la influencia que las industrias culturales como el cine y la música de ambos países y de otras regiones del mundo tienen sobre las identidades.

Todo esto a la manera en que Amin Maalouf, habla de nuestras distintas pertenencias identitarias. Las cuales provienen de muchos lugares, se relacionan con diversos factores que rodean nuestra vida presente, así como con nuestro pasado, con nuestra herencia cultural, étnica, racial, religiosa, etc...

Esa es la identidad de la que hablan las obras de arte de Mexicali. Cuestión en la que profundizaremos más adelante.

De manera general las obras analizadas encajan en varios macrotemas. Uno de ellos es la migración que tendría como subtemas el exterminio, la violencia, el abuso de autoridad, las leyes impuestas, el racismo, la xenofobia, la sobreexplotación laboral.

En este sentido uno de los objetivos del presente proyecto se cumple, al dar cuenta que las obras expresan una condición de desigualdad entre México y los Estados Unidos, pues se suele representar al migrante de manera indefensa ante las autoridades estadounidenses.

Otro macrotema es el narcotráfico que tendría como subtemas el mundo de las drogas, la religión y el poder.

Por otra parte, la referencia inmediata para representar a los Estados Unidos es el muro. El muro fronterizo es el símbolo por antonomasia utilizado para hablar de la frontera entre México y Estados Unidos.

Este hecho le da coherencia al proyecto debido a que la dimensión geopolítica fue utilizada para entender la noción de frontera que aquí utilizamos.

Las obras de arte de manera general construyen un discurso sobre la frontera que pudiéramos clasificar de esta manera:

Primero, obras en las que existe una fuerte crítica social hacia los problemas fronterizos entre México y Estados Unidos. En este tipo de obras el problema migratorio es el eje en el cual gira el tratamiento sobre la frontera, al hacer explícitas las relaciones de poder entre uno y otro país, en donde México juega el papel de dominado y el otro de dominante, lo cual vendría a representar el conflicto que se establece hacia las relaciones bilaterales.

El problema de la migración ilegal es preponderante más que ningún otro tema. Presuponemos que esto se debe a la experiencia personal del artista como agente social ubicado en un territorio determinado en el que se encuentra ante la constante exposición de intercambios y choques culturales al entrar y salir de un país a otro por ejemplo.

El tema del narcotráfico por ejemplo no se encontró tan frecuente como el de migración tal vez a que si bien, existe en la ciudad, este no se encuentra tan mediatizado. Debido a que aún no existen o no hay muchas leyendas urbanas o negras sobre historias de narcos en la ciudad. Es decir, la ola de violencia que trastoca a otras zonas fronterizas de México y lo que ello implica: miedo colectivo, pánico, etc... en comparación con Mexicali no es tan aguda, presente, visible. Por ejemplo a Tijuana se le considera la frontera más importante a nivel mundial por ser la más transitada. Mexicali, que se encuentra en el mismo estado, se hace menos “visible” en ese sentido.

La migración es un fenómeno más visible, tiene mayor presencia en la vida cotidiana de la población de la ciudad, hacia el universo de los artistas.

Por otra parte, el migrante ilegal es representado en condición humilde, indefenso, horrorizado, debido a la presencia combativa de Estados Unidos, quien es representado por la patrulla fronteriza, los Minute man, o cualquier otro actor social que signifique autoridad o que sea institucional.

En las obras al migrante se le representa como mártir y se sataniza a Estados Unidos. Lo cual habla claramente de las relaciones de poder entre México y Estados Unidos. La crítica y denuncia que se manifiesta, es la de nuestro país como dominado y la Unión

Americana como dominante por lo que se representa autoritaria, abusiva, injusta, despiadada, cruel, racista. México en cambio se representa como un país subordinado. Subordinación a la que reclaman históricamente impuesta.

Por ejemplo, en la escultura *Happy Dead* de Eduardo Kinterro (pág 119), una imagen muestra el país fragmentado con la leyenda escrita: “la cicatriz”. Es decir, la visión de México como un país que carga a cuestas y de manera perenne, una herida o cicatriz, producto de la venta de más de la mitad de su territorio en el siglo XIX, se mantiene vigente en el imaginario de muchas personas.

Esta visión se relaciona con la migración, pues para muchas personas los estados del norte “nos pertenecen” aún, por otra parte, el que las leyes migratorias de ese país sigan pensándose como injustas, ayuda a preservar ese imaginario sobre el país fragmentado.

Para los artistas mexicalenses, la migración es análoga a una guerra. Guerra que pareciera, plantean como absurda entre un país y otro, en el que como ya hemos dicho, el mexicano ilegal es víctima y Estados Unidos es quien asesina. Es violento contra el “débil”, indefenso y desarmado migrante.

Recordemos por ejemplo la obra de Pablo Castañeda (pág. 188), *Anochecer en el muro*, donde recrea una imagen arquetípica de la guerra, perteneciente a una de las obras más emblemáticas de Francisco de Goya, *El 3 de mayo de 1808*.

Castañeda plantea el problema de la migración ilegal entre México y Estados Unidos como análoga con cualquier guerra civil; retratando el horror y/o espanto sobre una situación de esta índole, por eso, la razón de ser y estar del personaje principal del cuadro de Goya, en el de Pablo Castañeda.

Una obra con una evidente y fuerte carga política e ideológica que denuncia abiertamente la migración es la hecha por Ernesto Yerenna (pág. 245), *Nosotros somos humanos*. Pues a manera de cartel propagandístico aboga por leyes justas para los migrantes ilegales. Lo cual remite a la lucha que iniciaron sus antecesores chicanos y que tomó mayor fuerza a partir de la Segunda Guerra Mundial. Lucha que fue sumando cada vez un mayor número de adeptos, como se demuestra en el capítulo referido al marco contextual en relación con el arte chicano de la página 52.

La obra de Miguel Ayala Priego, *Mr. Rotchild...* (pág. 221) abiertamente denuncia a Estados Unidos como nazi, como un país regido por asesinos, que no sólo acabarán con los ilegales, sino con el mundo entero. La carga ideológica que connota es una denuncia abierta al racismo y al exterminio por parte de los anglosajones intolerantes que incluso

acabarán matándose entre ellos, donde Ayala manifiesta que la sed por el poder sería la causante de todo, junto con ello, la avaricia y el odio racial.

Ramón García Vázquez con sus esculturas tituladas *Los encontrados en el desierto I y II* denuncia las muertes en el desierto de migrantes ilegales. Sobre todo denuncia el que sean una cifra más sin identidad. En Mexicali cada verano por su clima extremo se van contando –incluso la suma se lleva a cabo en los periódicos locales - los migrantes muertos del desierto. Mismos que mueren por falta de comida y agua.

Es decir, es una obra con una fuerte crítica social al denunciar las muertes que pasan de manera desapercibida para la población y para el mismo Gobierno. García Vázquez, reclama la indiferencia ante la situación ilegal.

Podemos decir que otra manera de abordar el problema de la migración es manteniendo esta idea sobre la relación de poder dominante por parte de Estados Unidos hacia su dominado país, México. Sin embargo hay un tratamiento distinto en algunas otras obras de arte.

Son obras que de manera sarcástica, irónica y burlona, no sólo hacen la denuncia y crítica social a Estados Unidos sino que se la hacen también a México. Por lo tanto el país estadounidense ya no es representado de manera satanizada. Tanto Estados Unidos como México se colocan en una misma jerarquía de responsabilidad ante el problema migratorio, ante la necesidad de cruzar de la gente de menos recursos.

¿Quién o quiénes son los culpables de problemas como la ilegalidad y el tráfico humano?

Los artistas “culpan” tanto a México como a Estados Unidos. Y si se le sataniza a Estados Unidos también se sataniza a México.

Por ejemplo, Francisco Coronado en *In or Outside* presenta una obra con fuerte crítica social, donde hay evidentes y manifiestas connotaciones ideológicas. El artista denuncia que Estados Unidos es ante todo un explotador y desvanece de manera tajante la idea del sueño americano.

Coronado anuncia a manera de graffitis en “su” muro fronterizo “USA te USA” o “American Dream, Mexican Nightmare” (página 176). Juego semántico que se viste de ironía como del mismo modo lo hace Eduardo Kinterro con su *Cajita infeliz y Happy dead*. La crítica que Coronado hace está dirigida a ciertas compañías estadounidenses, a los mexicanos, a los llamados “coyotes” (llamados así por “guiar” en los desiertos a los ilegales con los que trafican); o incluso al mismo “paisano”.

En varias obras de los artistas que abordan esta temática el color rojo es recurrente y se utiliza como signo de violencia, sangre, muerte. Como señal de alerta para quienes quieren cruzar a Estados Unidos de manera ilegal.

Otras obras que tocan el tema de la migración denuncian a ciertos actores sociales mexicanos. Por ejemplo en las obras de Luis Alberto Curiel, *Ganamos más que Wal Mart (Producto de exportación)* (página 207) el artista critica abiertamente a la corrupción representada por las autoridades policíacas mexicanas así como a los traficantes de ilegales, conocidos como polleros en Mexicali. Curiel manifiesta que ambos actores sociales, el policía y el pollero, incluso antes que manifestar una crítica a las políticas estadounidenses, son los principales responsables de la migración ilegal al estar ambos coludidos en lo que sería un acto de corrupción. Al mismo tiempo los ilegales a los que se “exporta” si bien se presentan de forma dramática, su simbolismo funciona más para representarlos también como parte de este “negocio” en el que ellos, en el momento de aceptar tal travesía son responsables del trato inhumano al que serán sujetos. Pues como ya se analizó anteriormente, son migrantes ilegales sumisos que aceptan su condición y el trato inhumano. La obra lo demuestra al representarlos “empaquetados”, unos encima de otros, listos para exportarse como mano de obra barata. Y los ilegales no muestran resistencia.

Por lo tanto en estas obras también queda claro que no sólo Estados Unidos es visto como responsable sino también los mexicanos.

Lo mismo sucede con la obra de *Free McDonalds* (pág. 239) en donde un grupo de personas desnudas hacen fila para cruzar la puerta que se encuentra en el muro fronterizo, aceptando la invitación de Ronny Mc Donald, en alusión a la migración también voluntaria de entrar a Estados Unidos bajo el precepto del sueño americano sin saber que acabarán trabajando de manera austera y exhausta en la misma franquicia que les da la bienvenida.

Ramón Carrillo por su parte con su obra *Ronda nocturna en la frontera* (pág. 215) también plantea el deseo del sueño americano por una pareja de “homeless” o indigentes que esperan cruzar hacia Estados Unidos. Quienes se ven tentados por el demonio del dólar a hacerlo. Es decir, aquí también se manifiesta una crítica social que tiene como trasfondo la denuncia a las condiciones económicas del país que de alguna manera “obligan” a la gente menos favorecida a tener que ir en busca de “dólares”.

Otra manera de abordar el tema de la migración, es bajo un tono más lúdico incluso, en el que existe una ausencia de conflicto explícita. Por ejemplo la obra de Juan Quintero,

2 de a 3 caídas reafirma lo anterior (pág. 165), al yuxtaponer la imagen del “Santo, El enmascarado de Plata” y todo lo que connota este héroe popular en la cultura mexicana, luchando contra el muro, donde precisamente lleva dos de tres caídas sin aún lograrlo.

Otra manera peculiar de hablar de la frontera es a través de la construcción del mito y la leyenda. Nos referimos a la obra de Ismael Castro, *El Lupón* (pág. 249). El artista inventó su propio santo de los migrantes basado en los mitos populares que rodean las leyendas como la del Santo Malverde dentro de la cultura del narcotráfico.

Castro creó el mito de un pollero convertido en santo, con el fin, de poner a prueba la historia oral, el boca en boca, para divulgar entre la comunidad de Mexicali y fronteriza de toda esa zona, la existencia de un supuesto pollero que existió a mediados del siglo pasado y que cruzaba ilegales sin pedir nada a cambio y que, de pronto desapareció.

Es necesario mencionar que el trabajo artístico de Ismael Castro se distingue por poseer marcas de identidad locales, donde retoma especificidades muy particulares de la ciudad.

Por ejemplo, en el caso de *Lupón*, el mismo artista dice que lo inventa a partir de su experiencia de vivir en una zona como el Valle y Mexicali, donde por la misma constitución histórica se es posible inventar cualquier tipo de leyendas y mitos urbanos.

Por otra parte, la corriente artística más utilizada en las obras es el expresionismo figurativo mezclado en algunos casos con el realismo e incluso en algunos con el surrealismo. Lo anterior permite hacer más evidente este tratamiento “expresionista” visceral, directo, por ello los temas relacionados con la frontera se representan a manera de denuncia social o de manera irónica y sarcástica.

Por otra parte, existen otras obras dentro del corpus que abordan el tema sobre la frontera desde su dimensión simbólica – cultural, en la que los artistas manifiestan el encuentro cultural como una posibilidad, como algo que enriquece las culturas tanto de uno y otro lado.

Las obras muestran que las identidades son producto del choque cultural, las negociaciones, de los imaginarios sociales diversos que se comparten o que se forman debido a la continua interacción con otras culturas.

Es así como lo demuestra la obra de Alfonso Higareda, *Pin ups* (página 200) en donde recurre a un tipo de retratos populares de los años cuarenta de los Estados Unidos, para crear los suyos propios. De imágenes icónicas del cine hollywoodense y mexicano, en donde la convergencia y yuxtaposición de otra serie de simbolismos religiosos, son una muestra incluso de una mexicanidad pop, de una mixtura de símbolos opuestos, entre el

glamour del cine hollywoodense y la religión, íconos que forman parte de la ideología e imaginarios de las personas.

Entre la virgen y Marilyn Monroe aparentemente no existe nada que las una. Sin embargo, ambas son íconos populares culturalmente relevantes en ambas culturas aunque la primera provenga de México y la segunda de Estados Unidos.

La virgen o la patrona es para muchos mexicanos una imagen a la que hay que venerar y santificar y con Marilyn Monroe se hace lo mismo pero por ser el arquetipo de la sensualidad femenina.

En estos casos es significativo la manera en que los artistas recurren a ciertos símbolos de la cultura popular para construir su propia visión de la frontera en lo que incluso vendría a tener algunas referencias a lo kitsch, como sucede con los *pin ups* de Higareda, e incluso con la obra de Quintero.

Lo mismo sucede con el mural titulado *La muralla chila* (página 233) con autoría de Fernando Corona. Se retoman elementos iconográficos de diversas expresiones del arte como el cine, la literatura, la pintura, la música principalmente para representar un “muro alternativo” que sin abordar ninguna temática fronteriza común, aboga por la diversidad de elementos locales y globales de los que puede estar construido un individuo o un grupo de individuos.

Por otra parte, Pablo Castañeda, si bien manifiesta estos encuentros culturales al señalar la yuxtaposición de elementos simbólicos que forman nuestra identidad, también lo hace a manera de incertidumbre como sucede con su obra *Nocturno: anochecer en el muro* (página 190).

Hasta aquí es evidente que del total de las imágenes que se analizaron en esta investigación sobre la frontera, el tema más recurrente ha sido la migración y el encuentro de culturas que abordan el tema de la identidad.

Por otra parte el mundo de las drogas es representado en dos obras, la primera corresponde a las fotografías y grabado de Ismael Castro que hablan sobre el consumo del cristal. Castro parte de la manera popular en que los consumidores le llaman a la droga, “cristo” en vez de cristal y juega con la semántica y el fonema. Lo cual le permite concebir el proyecto general desde diversas expresiones artísticas convirtiéndose en una obra multidisciplinaria.

Castro realiza una obra por demás irreverente que alude a esta yuxtaposición contrastante a manera de absurdo entre la religión cristiana y el uso y mundo de la droga el cristal.

Volvemos a mencionar que esta obra de Castro es muy local, pues el cristal es la droga más utilizada en Mexicali, pero por el tratamiento que el artista le da al tema, lo trata de universalizar.

Israel Carrillo por su parte, realiza una obra que sobresale por la narrativa oculta que contiene en la que aborda la relación de poder que existe entre el mundo del narco y las autoridades federales (página 226).

Ariel Molina por su parte en su obra *Las Xmas* también contiene la narrativa oculta entre el mundo del narcotráfico y la violencia implícita que posee (página 170). Presenta de manera irónica a un capo que en plena navidad abre su regalo: un cuerno de chivo. Aquí a la manera en que Castro lo hace, Molina juega también con este contraste entre el mundo religioso y el mundo del crimen organizado, la violencia, las armas, las ejecuciones. Pues hay varias construcciones narrativas que se infieren en una representación como la mencionada.

Bajo esta misma línea temática, la otra obra de Molina habla de la violencia, de una muerte ajusticiada por narcotraficantes. Incluso ambas obras, aunque no se realizaron con este fin, bien pudieran verse como díptico, una como consecuencia de otra. Es decir, la imagen número uno sería la del capo abriendo su regalo, que es un arma, y la segunda, la del hombre que sobre el suelo ha sido baleado.

Dado que uno de los objetivos de este proyecto de investigación ha sido analizar la representación de ciertos actores sociales y ciertas instituciones, podemos decir, que de manera general, los migrantes son retratados como indefensos lo que refuerza la tesis de que esa es la visión que tienen los artistas sobre los migrantes.

Las imágenes de las mujeres – que son pocas – se presentan siempre bajo la subordinación, ya sea de un arma como en el caso de la *Cajita Infeliz* de Kintero, o bajo la subordinación de un hombre, como se ve representada en la obra de Ramón Carrillo. Las mujeres aparecen en escenarios que representan la mixtura de culturas. Como es el caso de las obras de Higareda y Castañeda.

Podemos decir también que el muro fronterizo es un elemento discursivo recurrente y muy importante para entender la frontera. Incluso cuando no lo representaban de manera realista, la misma composición de sus cuadros da la idea de frontera como margen territorial, como división entre uno y otro país.

El muro funciona como leitmotiv en la mayoría de las obras, por lo que es indudable, la presencia tan fuerte que tiene en una población fronteriza, la escisión territorial.

Y en su dimensión simbólica, como la línea que divide los distintos imaginarios sociales que existen.

Por ejemplo en la serie fotográfica de Odette Barajas sobre los presos del CERESO de Mexicali (página 139), se habla de un tipo de fronteras físicas que llevan implícitas la marginalidad social. En este sentido lo que Barajas plantea es la identidad cultural de este grupo de presos a través de los tatuajes que fungan como sus marcas identitarias.

Retomando una de las hipótesis planteadas al inicio de este apartado, acerca de que el rol que juega el territorio fronterizo es codeterminante para la manera en que los artistas plasman en su obra la noción de frontera, las obras que responde a esto es la de Ismael Castro con el *Santo Lupón*. Y las obras fotográficas de Odette Barajas, en la que sus series sobre la comunidad china en Mexicali es por antonomasia local, es histórica. Son un registro sobre la relación entre los chinos y el resto de la población de esta ciudad. En sus imágenes hay una ausencia de conflicto, y hay algunos indicios acerca de cómo se ha integrado la comunidad china en la vida cultural de Mexicali.

Concluimos diciendo que la representación sobre la frontera en las obras de arte nos hablan de la violencia que ocasiona un territorio dividido y amurallado, de actores sociales específicos que intervienen en este conflicto relacionado con leyes gubernamentales, políticas, con ilegalidad y corrupción. Y que por el contrario, el muro se invisibiliza cuando las culturas inevitablemente se invaden, se trastocan, se influncian.

Apuntes finales

Por último a manera de cerrar este último apartado sobre las conclusiones, sí es necesario decir que muchas cosas deseables para el proyecto de investigación no se pudieron llevar a cabo debido al factor tiempo y debido a la transformación que sufrió la tesis durante mi trayecto en la maestría. Se es consciente de que hubo algunas lecturas que faltó revisar por ejemplo. Hubiera sido deseable hacer una tesis basada en un marco teórico semiótico.

Por otra parte, algo que realmente lamenté no haber podido incluir, fueron los discursos de los mismos artistas. Pues se realizaron muchas entrevistas a la mayoría de ellos y creo que hubiera sido muy enriquecedor conocer lo que ellos mismos conciben como frontera, lo que desde sus subjetividades y autopercepciones como artistas, pensaban sobre el tema, sobre sus mismas obras.

Originalmente el proyecto tenía como objetivos el análisis de los discursos, de las prácticas (vistas en las mismas obras) y los espacios de exhibición emergentes de los artistas. Todo en relación al contexto fronterizo de Mexicali.

También originalmente se tenía pensado incluir más disciplinas artísticas como la producción audiovisual, la música, la literatura.

Después y en algún momento del proceso de la tesis, fue deseable realizar un estudio comparativo entre artistas de Mexicali y artistas de Tijuana, incluso se llegó a estar en contacto con algunos de estos últimos. Sin embargo se tuvo que dejar de lado porque era imposible lograrlo.

Sin embargo y para concluir si quisiera decir que el objetivo de hacer este proyecto parte de la idea de contribuir y aportar desde la investigación académica y científica al conocimiento sobre lo que sucede en términos artísticos en regiones como Mexicali, en donde se llevan a cabo fenómenos culturales relevantes que vale la pena estudiar, explicar y registrar. Espero que la manera en cómo se abordó el tema, la propuesta teórica y metodológica sirva de marco de referencia a próximas investigaciones y sobre todo que hagan ver la importancia del arte en cualquier comunidad.

Que si bien en este caso se estudió la manera en que las obras hablaban de un tema particular que nos afecta a todos –la frontera –; el arte se abre a otras posibilidades que expresan y cuestionan más temas de la vida social.

Sin embargo, en este caso particular, también deseo que la frontera vista por el arte haya contribuido ya sea a sustentar las teorías sociales que abordan el tema, a reflexionar sobre él.

Agradecimientos

Por último quiero de manera personal, expresar un agradecimiento enorme a mi asesor, el Dr. Gerardo Gutiérrez Cham, ya que sin él no hubiera sido posible que concluyera de manera satisfactoria este proyecto. Agradezco sobre todo su paciencia, comprensión, disponibilidad para escucharme, ayudarme, responder mis dudas, para darme seguridad y confianza en lo que estaba haciendo.

Gerardo me ayudó muchísimo a clarificar mis ideas, a rescatar lo que parecía irrescatable. A hacer del proyecto algo “decoroso” como él mismo lo mencionaba siempre. Muchísimas gracias de corazón.

De la misma manera quisiera también agradecer a la Dra. Rossana Reguillo, el tiempo que dedicó a mi proyecto, pues fue un tiempo sumamente valioso para mí, en el que aprendí muchas cosas como la necesidad de ser ordenada en el escrito, mantener la coherencia, y muchas más (que espero se note en este proyecto). Gracias de verdad.

Agradezco al lector de mi proyecto, Bernardo Masini, quien amablemente ha invertido tiempo y paciencia para leer la tesis en sus últimas fases, haciendo una revisión exhaustiva y puntual de cada una de mis palabras. Muchísimas gracias sobre todo por ser tan benévolo con mi investigación, por utilizar las palabras adecuadas para criticarlo y hacer de las críticas más bien observaciones que servirán a que este proyecto quede mucho mejor.

Agradezco sinceramente el apoyo brindado por María Martha Collignon y Raúl Acosta quienes también fueron mis lectores en las primeras fases de la investigación. Así mismo a Annemarie Meier, Diana Sagástegui y Ángela Godoy principalmente, quienes siempre me brindaron su apoyo y mantuvieron las puertas de sus cubículos abiertas a mis dudas y preocupaciones. Gracias también a Eduardo Quijano quien en esta última etapa me ha brindado todo su sincero apoyo.

Y por supuesto quiero dedicar a mi hija adorada este proyecto de investigación. Pues los años que duré estudiando la maestría y realizando el proyecto fueron los mismos que me separé de ella. Situación que me costó muchísimo sobrellevar. Espero haya valido la pena pues he terminado y lo he tratado de hacer de la mejor manera.

Este proyecto es para ella y por supuesto se lo dedico también a mis padres, Javier y Rosa María quienes siempre me apoyaron incondicionalmente y me demostraron su amor y afecto. Así mismo a mis hermanas que han estado al tanto de mi pequeña Maya.

Quiero dedicar este proyecto por último a todos los artistas y curadores de Mexicali con los que estuve en contacto, quienes me apoyaron muchísimo personalmente y a distancia, pues sin ellos hubiera sido imposible llevar a cabo mi proyecto. Especialmente agradezco a los 16 artistas que forman parte del corpus de mi tesis, principalmente a Ariel Molina, mi compañero. Agradezco también a los cronistas, investigadores y a toda la gente involucrada con el arte de Mexicali por que gracias a ellos existe el registro acerca de la ciudad y de sus manifestaciones artísticas. Aprovecho para agradecer las observaciones que a distancia me hiciera mi amiga Elma Correa y Ariel Molina desde Mexicali, así como a mi amigo de la maestría, Cristian Agüero.

Le dedico mi tesis a Mexicali, a su arte, a sus artistas y a mi hija por supuesto.

Karla Paulina

Bibliografía

- A. van Dijk, Teun (1999), *El análisis crítico del discurso*, Barcelona, Anthropos.
- A. van Dijk, Teun (2003), *La multidisciplinariedad del análisis crítico del discursos: un alegato a favor de la diversidad* en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa.
- Amount, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós
- Barajas, Odette (2004), “La fotografía en Mexicali” en *Mexicali ayer, Mexicali hoy, entre la memoria, el centenario y la reflexión*, Mexicali, México, UABC.
- Barthes, Roland (1980), *Mitologías*, México, Siglo XXI
- Barthes, Roland (1980), *La cámara lúcida*
- Bernal Rodríguez, Aarón, (2004), “Mexicali, arquitectura y urbanismo” en *Mexicali ayer, Mexicali hoy, entre la memoria, el centenario y la reflexión*, Mexicali, México, UABC.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Aurelia Rivera, Argentina, 2003.
- Bustamante, Jorge, *México – Estados Unidos*, El colegio de México, México, 1980
- Bustamante, Jorge, *Espaldas mojadas: materia prima para la expansión del capital norteamericano*, El colegio de México, México, 1975

Bustamante, Jorge, *Migración Internacional y Derechos Humanos*, UNAM, México, 2002.

Burquez, Sergio A., *Francisco Coronado: In or outside. Un recorrido palpitante por la problemática entre Estados Unidos y México* en “La voz de la frontera”, 25 de enero 2009.

Bruhn Jensen, Klaus (2003), *The complementarity of qualitative and quantitative methodologies in media and Communications research*,

Corona Vazquez, Rodolfo, et. Al (2008), *Diagnóstico del fenómeno migratorio en Baja California*, México, Colef.

Durand, Jorge, *Doy Gracias. Iconografía de la Emigración en México – Estados Unidos*. UdeG, México, 1990

Elizondo Martínez, Jesús O. (2003), *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*, México, Universidad Iberoamericana

Emmerling, Leonhard (2007): “Basquiat”, Taschen, Alemania, 2007

Foucault, Michel (1993), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI

Galeana, Patricia. (1999). *Nuestra Frontera Norte*. México: Archivo General de la Nación.

García, Mónica, (2004) “Las artes plásticas” en en *Mexicali ayer, Mexicali hoy, entre la memoria, el centenario y la reflexión*, Mexicali, México, UABC.

García Benavides, Rubén (2008), *Blancos móviles. Ensayos y crónicas sobre el arte en Baja California*, UABC, Mexicali, B.C.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas y Estrategias comunicacionales en Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II. Vol. III. Núm. 5, Colima, junio 1997, pp. 109 -128.

Garduño, E. e. (2005). *La frontera interpretada, procesos culturales en la frontera noroeste de México*. Mexicali, Baja California: CIC MUSEO UABC .

Garduño Everardo y Susana Pelths Ramos, (2004), “Presentación” en *Mexicali ayer, Mexicali hoy, entre la memoria, el centenario y la reflexión*, Mexicali, México, UABC.

Giménez, Gilberto (2008), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, ITESO

Giménez, Gilberto, *Identidad cultural y memoria colectiva*, ITESO, México, 1990

Giménez, Gilberto, *La frontera norte como representación y referente en México*, revista electrónica www.culturayrs.org.mx/revista, año 2, número 3, 2007

Giménez, Gilberto (2005). “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural” en *Trayectorias*, Año VII, Número 17, enero – abril, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 8 – 24.

Gómez Montero, S. (2003). *Tiempos de Cultura, Tiempos de Frontera*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes CONACULTA.

Grimson, Alejandro, *La Nación en sus límites, contrabandistas y exiliados en la frontera Argentina – Brasil*, Gedisa, Barcelona, 2003

Gómez Peña, G. (2002). *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano.

Gutiérrez Cham, Gerardo, *Coacción y poder en reglamentos escolares para niños. Estudio de un caso.*

Grijalva, Aidé, et. al. (2005), *Mexicali en tu voz*, Mexicali, México, UABC.

López Toledo, Jesús (2004), “Por estas calles centenarias” en *Mexicali ayer, Mexicali hoy, entre la memoria, el centenario y la reflexión*, Mexicali, México, UABC.

Iglesias, Norma. *La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño en .Entre yerba, plomo y polvo.* Colegio de la Frontera Norte, Universidad Iberoamericana, IMCINE, pp. 97-130.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores (1999): Andy Warhol, Italia, 1999.

Joly, Martine (2003), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós.

Lomnitz, Claudio, *Deep Mexico, Silent Mexico*, University of Minnesota, USA, 2001

Malagamba, Amelia (2001). *Tesis de doctorado: Tracing symbolic spaces in border art: De este y Del otro lado.* Austin, Texas. The University of Texas at Austin.

Malagamba, Amelia (2006), *Caras vemos, corazones no sabemos: The human landscape of Mexican Migration*, The University of Texas at Austin.

Maciel, David, *La otra cara de México*, El caballito, México, 1977

Maciel, David, *El bandolero, el pocho y la raza*, CONACULTA, México, 2000

Maalouf, Amin (1998), *Identidades Asesinas*, Alianza Editorial, España

Martínez Videgaray, Claudia (2005), *Artistas plásticos en Guadalajara*, México, ITESO

Morales, Ricardo, et. Al, *La revolución también es una calle. De frente, fronteras y cruces culturales en Estudios sobre culturas contemporáneas*. Época II. Vol. I. Número 2, Colima, diciembre 1995, pp. 9 - 31

Pérez Herón (2003), *En pos del signo*, México, El Colegio de Michoacán

Richard, Nelly (2005), *Intervenciones urbanas: arte, ciudad y política*

Ruiz Moreno, Luisa (1993), *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen*, México, CONACULTA, D.F.

Ruhrberg, Karl et al (2005), *Arte del siglo XX*, Taschen, España.

Sperber, Dan (1988), *El simbolismo en general*, Barcelona, Ed. Anthropos

Stavans, Ilan (2000), *Latino USA, A cartoon history*, The Philip Lief Group, Inc, U.S.A.

Trujillo, Gabriel (2004), *Mexicali, un siglo de vida artística y cultural. 1993 – 2003*. FOECA, Mexicali, BC.

Trujillo, Gabriel (2007), *De los chamanes a los dj's. Breve crónica de las artes musicales en Baja California*, P y V, México.

Valenzuela, José Manuel. *Norteños ayankados. Discursos y representaciones de la frontera en Comunicación y Sociedad* (Decs, Universidad de Guadalajara), núm. 38 – julio - diciembre 2000, pp. 37-77

Valenzuela, José Manuel, *Paso del Nortec*, Colef, México

Valenzuela, Arce, José Manuel (2003). *Por las fronteras del Norte, una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: CFE

Valenzuela Arce, J. M. (2000). *Entre la magia y la historia, tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. Tijuana, Baja California: Colegio de la Frontera Norte, Plaza Valdés.

Valenzuela, José Manuels, *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, Colef, Tijuana, 1997

Valenzuela, José Manuel. *Norteños ayankados. Discursos y representaciones de la frontera en Comunicación y Sociedad* (Decs, Universidad de Guadalajara), núm. 38 – julio - diciembre 2000, pp. 37'57

Valenzuela Arce, J. M. (2003). *Renacerá la palabra, Identidades y diálogo intercultural*. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte.

Valenzuela, J. M. (1998). *Nuestros Piensos. Culturas Populares en la frontera México-Estados Unidos*. México D.F.: CONACULTA.

Valenzuela Arce, José Manuel. (2000). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Tijuana, Baja California: Colegio de la Frontera Norte.

Vélez, Carlos G., *Visiones de frontera. Las culturas mexicanas del suroeste de Estados Unidos*, CIESAS, México, 1999

Vidales, Carlos, *El marco semiótico de la cultura: un reto para el estudio de la comunicación*, Época II. Vol. XIV. Núm. 27, Colima, junio 2008, pp. 133 - 147