
INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



*Acercamiento discursivo a obras artísticas de Mexicali en relación al
discurso visual sobre la noción de frontera*

LCC Karla Paulina Sánchez Barajas

Director de tesis: Dr. Gerardo Gutiérrez Cham

Tlaquepaque, Jalisco. Junio 2010

**A la persona que más amo en la vida,
A la que siempre tuve en mi corazón,
A la que extrañé con inmensa nostalgia:
A mi hija,
mi adorada y hermosa
Maya Odyssea**

Índice General

Introducción	1
 1. Presentación del tema	
1.1 Justificación y selección del tema	5
1.1.1. Tema general y problemática particular	9
1.1.2. La pertinencia académica	12
1.1.3. La relevancia y el aporte social	13
1.1.4. El interés del estudiante	14
1.2 Hipótesis	16
1.2.1. Pregunta de Investigación	17
1.2.2 Objetivos	17
 2. Marco Contextual	
2.1 El arte en relación al contexto fronterizo de Mexicali	20
Mexicali, ciudad improbable	24
Mexicali – Calexico igual a Mexicali	26
La presencia china en Mexicali	28
El arte en la ciudad	33
2.2 Sobre arte chicano y fronterizo	52

3. Marco Teórico

3.1 Justificación teórica	60
3.1.2 La perspectiva semiótica	60
3.1.3 Signo	63
3.1.4 Roland Barthes	65
3.1.5 Umberto Eco	66
3.2 La obra artística entendida en términos semiológicos	68
3.3 Análisis Crítico del Discurso	70
3.3.1 Definición de Discurso Visual	72
3.4 La noción de frontera	76

4. Diseño Metodológico

4.1 Delimitaciones empíricas	84
4.1.2 Lugar de realización del estudio de campo	84
4.1.3 Temporalidad	85
4.1.4 Tipo de proyecto	85
4.2 Definición del objeto de estudio	86
4.3 Cuadro con categorías de los artistas	89
4.4 La perspectiva	101

4.4.1 ¿Qué y cómo se investiga?	101
---------------------------------	-----

5. El corpus

5.1 Número de obras que conforman el corpus	102
5.2 Obra Seleccionada	105
5.3 Instrumentos de Investigación	107

6. Modelo de Análisis

6.1 Cuadro de categorías analíticas según el modelo de Teun A. van Dijk	108
---	-----

Escultura

-La happy dead en la cajita infeliz	118
-La muerte social	133

Fotografía

-Bajo la luz de un sol abrasador (yo soy puro cachanilla)	139
-Santo Cristo del foco	158
-Santo ilegal	165

Pintura

-El cuerno de chivo, las “crismas” y el ajusticiamiento	170
-Estar dentro o afuera, ese es el dilema	176
-La penumbra en la frontera	188
-Mexicanidad pop o pop art fronterizo	200

-Producto de exportación	207
-Odisea Fronteriza	215
-Exterminio nazi	221
-El poder implícito y los molinos de viento	226
-Machete en el muro	233
-Las Hamburguesas de Ronald Mc'Donald	239

Serigrafía

-La lucha sigue	245
-----------------	-----

Gráfica

-El santo Lupón	249
-----------------	-----

Conclusiones 258

Bibliografía

Introducción

La imagen artística, así, ha existido en todos los tiempos, y en todos los tiempos, al menos en todos los tiempos históricos, ha suscitado un discurso, un interrogante fundamental sobre su naturaleza, sus poderes, sus funciones...

(Jacques Aumont: 1999: 321)

Esta investigación se propone realizar lo que podríamos llamar una “lectura” sobre ciertas imágenes artísticas de obras plásticas y visuales que han sido expuestas en los distintos espacios alternativos e institucionales de la ciudad de Mexicali, Baja California.

Entendemos el término “lectura” como la consecuencia de “la actividad primordial de correlacionar un contenido con una expresión dada, sin importar de qué naturaleza sea esta última...” (Ruiz Moreno: 1993: 18).

La “lectura” en este proyecto de investigación tiene como objetivo explicar el discurso visual que sobre la noción de frontera poseen las obras, pues son estas, el objeto de estudio del presente trabajo.

Se trata de dar una explicación profunda, pertinente y propositiva en términos académicos, científicos y comunicacionales acerca de cómo estas obras, dicen lo que dicen sobre la realidad cultural fronteriza.

La mayoría de las obras fueron producidas en Mexicali por artistas locales de la entidad y en algunos casos particulares por artistas de Calexico, California, mismos que se encuentran en constante interrelación e intercambio con la cultura artística mexicalense.

Las obras en su totalidad responden a un contexto geográfico particular: la ciudad fronteriza de Mexicali, B.C.

Dicho contexto posee una peculiar constitución y estructuración social, institucional, geopolítica, histórica, económica, cultural que finalmente no puede deslindarse de su interrelación con Calexico, California.

Se trata de “desentrañar” y “desarmar” el relato visual y estético que contienen las imágenes artísticas del presente corpus, trazando un camino metodológico que vaya de lo particular a lo general. Así como descifrar aquello que se encuentra implícito en los modelos y esquemas representativos, icónicos y simbólicos que expresan lo fronterizo en cada una de las obras.

Lo anterior, con el fin de realizar una lectura general del corpus seleccionado e identificar sus coincidencias o similitudes, rupturas, diferencias, etc.

Para lograrlo nos serviremos de algunos conceptos clave de distintas perspectivas teóricas relacionadas con la Semiótica: por ejemplo, de la perspectiva estructuralista, encabezada por Roland Barthes o, de la italiana, representada por Umberto Eco así como de la propuesta teórica de Charles S. Peirce. Sin embargo es necesario aclarar que el presente proyecto no es una tesis erudita sobre semiótica.

Así mismo, el Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun A. van Dijk, en conjunción con los conceptos clave de algunas perspectivas semióticas, ayudará a terminar de componer el marco teórico que permitirá llevar a cabo el estudio o “lectura” de estas imágenes artísticas, pues se aplicará su modelo, que si bien es utilizado para textos escritos, en este caso particular, se realizó una adecuación para aplicarlo a los textos visuales. Lo cual más adelante se explicará.

El arte es una esfera o una dimensión importante, de imprescindible y vital importancia para el funcionamiento de la sociedad, el cual se encuentra inserto en la cultura de la misma. Para Umberto Eco, la cultura es un sistema semiótico que deberá estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación. (Eco en Pérez: 2000: 304).

Por lo tanto y siguiendo el pensamiento de Iuri M. Lotman, entendemos la cultura como un texto que hay que aprender a leer, donde uno de estos textos, es el arte. De esta manera, la obra artística, producto de la práctica social generada por los artistas en una cultura y un espacio social determinado, resulta un texto que ayuda a la comprensión del sistema global y de la semiosfera de la que Lotman habló (Lotman en Vidales: 2008: 137).

La obra artística y su respectiva imagen, poseen un sistema de significación, estructurado por convención de acuerdo al campo artístico al que pertenecen, para generar sentido y legitimación, logrando así, su funcionamiento social.

Las obras artísticas son objetos empíricos, es decir, que pertenecen al mundo de lo ya existente: son producto de una práctica que pertenece a agentes sociales –los artistas– adheridos a un campo, son a su vez, trascendentes socioculturalmente, ya que recorren tanto museos, galerías institucionales, espacios alternativos, emergentes y urbanos, que forman parte de la vida social de una comunidad¹.

¹ En este sentido el Festival Artístico In Site que se realiza en Tijuana B.C. es un ejemplo sobre la intervención del arte en el espacio urbano.

Nos corresponde, construir un objeto teórico, a partir de lo empírico (Ruiz Moreno: 1993: 15), sustentado en la manera de lo posible, de un sólido aparato teórico – metodológico. Reconociendo a su vez que, el objeto no se transforma, sino que es distinto según “donde esté emplazado por el punto de vista” (Idem). El objeto en este caso, las obras de arte, está ubicado desde la perspectiva discursiva y semiótica de la cultura:

...dentro de la cultura cualquier entidad se convierte en un fenómeno semiótico y las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura; así, la cultura puede estudiarse por completo desde un punto de vista semiótico y a su vez la semiótica es una disciplina que debe ocuparse de la totalidad de la vida social. Éste es el contexto de la emergencia del modelo comunicativo de Eco. (Vidales: 2008: 137)

En este sentido, a las obras de arte, como lo dice Bourdieu, las hace el universo artístico, y al referirse a este mundo lo hace para identificarlo y definirlo como un campo social e intelectual en el que la disputa por el poder, representado por la adquisición de capital principalmente simbólico, e incluso económico, se mantiene autónomo dado que posee sus “propias reglas” del juego. Y en este campo, tanto los artistas como el resto de agentes que forman parte de él juegan un rol importante y trascendente a nivel social, a nivel de su producción, circulación y consumo.

Por eso una de las razones de estudiar el arte es debido a que, como dice Bourdieu: “...la obra de arte misma, es el producto de un trabajo colectivo e histórico”. (Bourdieu: 2003: 41).

Así el epígrafe que antecede a esta presentación toma sentido, pues la obra de arte a la que aquí referimos también como imagen artística, además de haber estado siempre presente a lo largo de la humanidad, posee un discurso estético que provoca que nos preguntemos sobre su naturaleza, sus funciones y “poderes” pues a través de ella los seres humanos nos hemos maravillado, sorprendido, emocionado, nos han proporcionado conocimiento, nos han sensibilizado, nos ofrece otras maneras de ver el mundo y conocerlo, etc...

Por lo tanto aquí nos interesa investigar qué “funciones” desempeñan las obras de arte seleccionadas que abordan la problemática fronteriza debido a su contenido, a su relato, a su discurso visual.

De esta manera el título que enmarca la presente investigación es: *Acercamiento discursivo a obras artísticas de Mexicali en relación al discurso visual sobre la noción de frontera.*

Título que hace referencia, en primer lugar, a uno de los objetivos: dar cuenta acerca de cómo se narra visualmente la frontera, en términos de una realidad cultural específica determinada por esta característica geopolítica y sociocultural. Pues los artistas son agentes que a través de su práctica instauran una narrativa estética sobre el mundo y son hacedores del tejido simbólico.

Es necesario dejar claro lo que entendemos por frontera (cuestión que más adelante se expondrá) así como justificar por qué el contexto geográfico fronterizo elegido fue Mexicali. Es decir, es necesario exponer las características particulares de esta ciudad. Lo anterior significa que la urdimbre que habremos de seguir o nuestra línea temática para analizar el corpus seleccionado será en sí la frontera.

Consideramos que la frontera como un concepto recurrente dentro de las Ciencias Sociales, merece ser explorado e interpretado desde la producción artística.

Por otra parte es necesario precisar que cuando hablamos de imagen artística lo hacemos en analogía con la obra artística, como ya se hizo referencia anteriormente, pues la primera se encuentra contenida en la segunda.

A su vez, es pertinente distinguir o diferenciar a la obra por los dispositivos materiales y valores plásticos individuales que poseen, es decir, por su sistema valorativo.

Por otra parte, entendemos la imagen artística en términos de la relación diegética que establece con la realidad, al representar, simbolizar y significar el mundo visible a través de los modos epistémico, estético y simbólico.

Finalmente las obras artísticas producidas en la frontera las habremos de “anclar” en la Semiótica y el Análisis Crítico del Discurso con el fin de proporcionar una lectura acerca de una realidad compleja que involucra todos los aspectos de la vida social y que podría confrontarnos con nuestras propias maneras de imaginar la frontera, de percibirla, con la perspectiva en la que nos colocamos para pensar la frontera – entendiendo el término perspectiva como la forma simbólica de nuestra relación con el espacio -, pues como dice Dan Sperber: “no se trata de interpretar los fenómenos simbólicos a partir de un contexto, sino, muy al contrario, de interpretar el contexto a partir de los fenómenos simbólicos” (Sperber: 1988: 98).

Capítulo I

Presentación del tema

1.1 Justificación y selección del tema

Las expresiones artísticas son más poderosas que las cosas a las que actualmente asignamos poder: dinero, armas, ejército. Pensemos en Johann Sebastian Bach, ¿a quién le importa quién era el hombre más poderoso de Alemania en ese tiempo? Todos sabemos quién fue Bach y su música está en nosotros. (...) Lo que yo traté de celebrar es la belleza de las ideas y de la imaginación, hacer que, de forma metafórica, estrangularan a la fuente de poder.

Jim Jarmush²

El tema de la presente investigación es la relación que existe entre la obra plástica y visual y la frontera ó, de manera general, entre arte y frontera. Es decir, se trata de estudiar cómo hablan, narran, describen y discurren visualmente y por lo tanto, de manera simbólica las obras seleccionadas acerca de la realidad cultural de la frontera, de acuerdo a un contexto geográfico particular que responde a la ciudad de Mexicali.

Muchas preguntas como las que a continuación se presentan, fueron los incentivos o motivaciones para que se decidiera llevar a cabo una investigación de esta índole, por ejemplo: ¿Cuáles son esos relatos sobre la frontera que se nos presentan en las obras artísticas de Mexicali?, ¿Difieren con las de otras entidades fronterizas del Noroeste de México? ¿Qué hay detrás de esas representaciones, cómo son los mecanismos que las hacen funcionar simbólicamente? ¿Esta narración sobre la frontera y los fenómenos que ahí se suscitan ha cambiado con el transcurrir de los años y en comparación con sus obras antecesoras pertenecientes a diversos movimientos chicanos y fronterizos? ¿Qué hay detrás de las “obviedades” representadas: lugares comunes, clichés...? ¿Cómo “descubrir” la complejidad de las mismas?

² Jarmush refiriéndose a su más reciente filme *Los límites del control* en La Tempestad, no. 70, pp.16 – 17.

Sin embargo, y a pesar de los distintos intereses que suscita involucrarse con este tema, el arte en relación con la frontera; se es consciente de que no se será capaz de abarcar tantos planteamientos, sobre todo por falta de tiempo y consecuentemente, delimitación del proyecto.

Por lo tanto, es necesario decir que el arte lo concebimos como portador de diversas y distintas percepciones para entender el mundo en el que vivimos, siendo capaz de sensibilizarnos de una manera disímil a lo que otros medios expresivos lo hacen.

El arte moviliza saberes, afectos, creencias, ancladas en una cultura respondiendo “a una necesidad de las sociedades, a un deseo de superar la condición humana, de acceder a una experiencia, a un conocimiento de orden trascendente” (Aumont: 1999: 319).

Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el arte es un objeto de creencia. Lo anterior en relación a la manera en que se determina el valor de una obra artística. En el sentido de quién decide sobre qué es arte, quién puede enseñar arte, etc., cuestiones que dependen de la creencia en el don, en la transmisión hereditaria de los dones artísticos. Para Bourdieu esto es uno de los grandes impedimentos para que exista una ciencia del arte y la literatura. (Bourdieu: 2003: 23 - 24).

El sociólogo francés establece una analogía entre el mundo artístico y el mundo religioso (Bourdieu: 2003: 26 – 27). El seminario vendría a ser lo que para el arte son las escuelas de enseñanza artística:

Son ya creyentes que, ya separados de los profanos por su creencia especial, van a ser reforzados en su creencia por la adquisición de una competencia especial que les dará el sentimiento de ser legítimos en su frecuentación de las obras de arte. Siendo lo sagrado lo que está separado, la competencia que se adquiere en un gran seminario del arte es lo que es necesario poseer para pasar la frontera entre lo sagrado y lo profano sin sacrilegio. (Bourdieu: 2003: 27)

Por su parte, el museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada y artistas como Marcel Duchamp al llevar a cabo lo denominado como *Ready made* nos recuerda que una obra de arte es la obra que está expuesta en un museo (Idem). Es decir, existe una sublimación que transforma la ontología de la obra en el momento en que se encuentra expuesta en una galería, la consagra como arte automáticamente.

Para Bourdieu, la crisis de la creencia en el arte contemporáneo, volviendo a rectificar aquí que el arte es un objeto de creencia, es precisamente una crisis de creencia, a la que los mismos artistas han contribuido:

Los que allí creen (que creen en el arte), asumiendo el riesgo de cuestionar los fundamentos mismos de la creencia artística... Los que allí no creen, o que creen sobre todo en ellos mismos, ofreciendo sacrificios a estrategias oportunistas (como los retornos a la tradición o las falsas rupturas del academicismo antiacadémico), que no cambian nada de nada y que contribuyen a lanzar el descrédito sobre las verdaderas rupturas. (Ibidem).

El mundo del arte finalmente es un mundo social que configura un campo artístico, en el que existen relaciones de poder, actores sociales que poseen un *habitus* y capital sobretodo simbólico y económico. En este campo al que se considera como un juego en disputa, pertenecen los artistas, los curadores, los exhibidores, las instituciones, los museos, el mercado, el crítico de arte, el especialista o experto, el consumidor y público, entre otros. El campo artístico no nace de la nada, se construye en base a procesos históricos y colectivos y en él existen recursos que acumular y de los cuales dependerá la posición que ocupen sus artistas o creadores. Dentro del campo existe lo que Bourdieu denomina *Nomos* que se refiere a la institucionalidad del arte mismo, en cuánto a decidir lo que se legitima y valora como arte en sí, es decir la calidad de la obra y su productor. Para el sociólogo francés este *nomos* o punto de vista, está garantizado por el Estado.

En este sentido podemos decir que el arte ha sido una construcción social. El arte también es una práctica social; los artistas forman parte de la cultura; constituyen un campo, por lo tanto son parte esencial y vital del sistema de significaciones. Las obras vendrían a ser la concreción material de la práctica de los artistas y representan un medio de interpretación de la vida social, lo cual contribuye en cierta medida a la reconfiguración del mundo, al comunicar, al fungir como mediación entre el espectador y la realidad.

El arte nace de la necesidad de expresión – de los artistas –, como lo dijo Matisse en 1908: “lo que persigo ante todo es la expresión. (...) no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera en que lo traduzco”. (Aumont: 1992: 310).

De esta manera creemos que los artistas por su capacidad de agencia, movilizan los conocimientos en relación con lo real, con lo societal, siempre que estos se avoquen por expresar en su obra, alguna situación particular, como lo es “hablar sobre la frontera”.

La frontera es un espacio estratégico social y cultural y su estudio permite comprender los diversos cambios que el mundo está presenciando bajo un contexto global y neoliberal en donde por ejemplo, algunos fenómenos sociales como la migración y el narcotráfico permiten la emergencia de otros, relacionados con la transición y establecimiento de grupos sociales diversos, la apropiación y reinención, la resistencia e intercambio culturales entre los mismos. Por poner un ejemplo, las diásporas sociales, por otro, la intervención de los medios de comunicación para abordar el tema de la inseguridad que ocasiona el crimen organizado y su papel como mediadores.

Además los diversos fenómenos culturales de diversa índole (en donde se antepone lo multi, inter, trans cultural), obligadamente relacionados con cuestiones identitarias, cuestionan no sólo el proyecto modernizador de los Estados, sino de manera general, la manera de estar y ser en el mundo en este preciso momento de la historia.

Es como lo explica el artista chicano Guillermo Gómez Peña:

Presenciamos la “fronterización” del mundo, producto de la “desterritorialización” masiva de grandes sectores humanos. Las fronteras se ensanchan o agujeran. Las culturas y las lenguas se invaden mutuamente. El Sur sube y se derrama, mientras el Norte desciende peligrosamente con sus tenazas económicas y militares. El Este se desplaza hacia el Oeste y viceversa. Europa y Norteamérica reciben a diario incontenibles migraciones de seres humanos desplazados en su mayoría involuntariamente. Este fenómeno es el resultado de múltiples factores: guerras regionales, desempleo, sobrepoblación y en especial de la enorme disparidad en las relaciones Norte/Sur.

(Guillermo Gómez Peña: 2000: 50)

El tema sobre las identidades vuelve a ser parte de la agenda nacional, al ser testigos acerca de cómo la pertenencia ideológica, racial, étnica, entre muchas otras, ocasiona guerras, conflictos, muertes, como bien lo afirma Amin Maalouf en su libro *Identidades Asesinas*. En el caso de la frontera México – Estados Unidos este tema sigue vigente y

es crucial. Pues al incrementarse el resguardo, la seguridad y la vigilancia para cruzar la frontera, el requisito identitario es imprescindible³.

A su vez los rasgos físicos, el origen racial, la apariencia, entre otros, son determinantes, para ser o no, un posible “sospechoso” para los agentes de migración e inspectores de Estados Unidos.

Por lo tanto es necesario dejar en claro que si bien el concepto frontera puede definirse desde distintas y variantes perspectivas y dimensiones, aquí lo abordamos, como también lo hace el investigador mexicalense Fernando Vizcarra: “...como demarcación geopolítica construida, por un lado, a partir del conflicto y la violencia y, por otro, como espacio funcional para el establecimiento de relaciones sociales e intercambios” (Vizcarra por Salas Quintanal: 2005: 13). Lo último remite a su noción simbólica y a la relación con la construcción de las identidades.

Lo que nos interesa ver en las obras de arte principalmente, son las relaciones de poder que expresan, así como la construcción que de las identidades hacen. Esto vendría a hablar de la problematización del proyecto de investigación. Es decir, si bien, tenemos los discursos mediáticos tanto de México como de Estados Unidos o incluso de otros países del mundo acerca de la frontera en la región noroeste del país, mismos que vienen por la clase política poderosa, por el Estado, etc. y que configuran los imaginarios colectivos sobre la frontera; es necesario dar cuenta acerca de cómo es y qué dice y cómo lo hace, el discurso que las obras de arte de una entidad fronteriza – Mexicali – contiene y expresa al interior de las mismas.⁴

Todo lo anterior manifiesta además que el interés por el discurso sobre la frontera en las obras de arte surge por la necesidad de explicar las narrativas simbólicas que constituyen nuestra cultura a través de la obra plástica y visual, puesto que consideramos a la frontera Mexicali – Calexico, una frontera poco explorada en términos artísticos y en su relación con el contexto particular.

Un análisis como el que se llevará a cabo, permitirá en un futuro, realizar un estudio de caso comparativo entre artistas mexicalenses y de otras latitudes fronterizas por

³ Por ejemplo a partir de enero del 2008 se paso a categoría de requisito que todos los ciudadanos estadounidenses al cruzar cualquier puerto de entrada a Estados Unidos poseyeran un pasaporte norteamericano. Anterior a esto, cualquier ciudadano norteamericano podía cruzar sólo identificándose como “U.S. citizen” sin que hubiera ningún problema y sin la necesidad de mostrar ningún documento.

⁴ José Manuel Valenzuela realizó un ensayo en donde analiza las representaciones sociales sobre la frontera en la literatura Mexicana contemporánea, la cual ha contribuido culturalmente la manera en que asimilamos, percibimos e imaginamos las regiones fronterizas de México. El ensayo se titula: *Norteños Ayankados.. Discursos y representaciones de la frontera*. Recuperado el 17 de mayo de 2010 en http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/38_2000/37-57.pdf

ejemplo, empezando por la frontera más cercana que Mexicali, capital del Estado de Baja California, tiene, Tijuana.

Por lo tanto se sugiere que el relato visual de las obras de los artistas de Mexicali (y de algunos del Valle Imperial) puede aportar mayores e incluso nuevos elementos para entender lo que se vive en las realidades fronterizas, partiendo del supuesto, de que “las fronteras no se viven igual”, como bien lo afirma, Elma Correa, encargada del área de servicios educativos en el CIC – Museo UABC (Centro de Investigaciones Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California de Mexicali), refiriéndose a la misma instancia:

Los tres conceptos fundamentales del museo que son: Desierto, Migración y Frontera son porque han sido determinantes para todos nosotros y como tal, no es lo mismo vivir aquí en el desierto, que en la selva de Chiapas, o ser frontera con Guatemala o con EUA, y tampoco es lo mismo ser frontera de Texas que de California...además porque de este lado del mundo no se generó vida, sino que desde que llegaron los primeros grupos humanos de Asia, fueron migrantes.

Por otra parte la “lectura” y el entendimiento a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD) en relación con algunos conceptos claves de la Semiótica acerca de cómo estas obras seleccionadas, expresan un discurso estético y visual sobre la frontera, podrá ser una aportación valiosa que contribuya al resto de estudios que desde distintas disciplinas se generan día con día en relación a las fronteras no sólo mexicanas, sino del mundo. Pues tenemos que recordar que la perspectiva que se trabaja es la sociocultural y comunicacional. Además el ACD, entre otras cosas, permitirá, descifrar las relaciones de poder manifiestas entre los grupos sociales que se representan en las imágenes de las obras, que es uno de los objetivos del presente proyecto de investigación; se busca mostrar la desigualdad social que representan las obras con el fin de generar la reflexividad en torno al tema de la frontera. Aunque también nos interesa dar cuenta acerca de cómo se actualiza el discurso sobre lo fronterizo en las obras que habremos de analizar.

Por ejemplo, a finales del pasado mes de abril se llevaron a cabo las III Jornadas Peirceanas: Arte e Interdisciplina donde Heriberto Yépez dictó una conferencia Recuperando el programa que anunciaba la temática de su ponencia se decía lo siguiente:

Respecto a la noción de arte fronterizo Yépez escribió en *Made in Tijuana* (ICBC, 2005): “El riesgo del arte fronterizo es afirmar que los mundos opuestos (lo norteamericano y lo mexicano, lo masculino y lo femenino, lo mestizo y lo indígena, lo nacional y lo chicano, lo occidental y lo antiguo, los pobres y los ricos, etcétera) coexisten en la realidad social de igual manera que coexisten en la representación artística. El riesgo del arte fronterizo es presentar una versión *cool* o *nice* de esta coexistencia, pues el mercado nos empuja hacia ésta”.

Es importante señalar el papel que los estereotipos utilizados en el arte sobre la frontera han jugado en la configuración de los imaginarios colectivos, pues, a través del tiempo, se han gestado una serie de símbolos y signos para identificar la cultura fronteriza. Cuestión que habremos de ver de qué manera sigue presente en el arte, de qué manera se han transformado o si han emergido otros, símbolos, signos, emblemas, otras imágenes.

Finalmente, las obras artísticas que forman el corpus de la investigación fueron debidamente seleccionadas. Muchas de las obras formaron parte de muestras selectivas y de exposiciones colectivas tanto en espacios institucionales como alternativos.

Así mismo se tomó en cuenta al creador de las imágenes, es decir, la relevancia del artista dentro del campo del arte en Mexicali para justificar a su vez, la trascendencia de las obras seleccionadas.

El corpus contiene obra pictórica, fotográfica, escultórica, entre otras, lo cual posibilita un análisis más complejo y enriquecedor.

1.2 Tema general y problemática particular

En relación al tema general: obras de arte de Mexicali (ciudad fronteriza), que poseen un discurso visual sobre la frontera; se logran entrever varias cuestiones: la primera relacionada con la manera particular con que cada entidad fronteriza vive y convive en su contexto y que es expresado en este caso particular en las obras artísticas que producen los artistas de Mexicali y el Valle. Con el fin de analizar e identificar temas, actores y roles sociales, relaciones de poder, entre otros.

Por otra parte, desde el Movimiento de Arte Chicano en la década de los sesenta, se denominó como arte fronterizo y chicano, casi por igual, tanto al arte que se producía por artistas nacidos ya fuera en territorios fronterizos tanto del lado mexicano como

norteamericano; y sobre todo por artistas nacidos en Estados Unidos pero hijos de inmigrantes mexicanos, comúnmente conocidos como “chicanos”. Por lo tanto se ha llegado a demostrar la existencia de una estética identificable en el arte chicano y fronterizo, a la postre manifiesta en estereotipos, clichés, arquetipos y símbolos recurrentes. Por ejemplo, el cerco o alambre de púas.

Estética que responde tanto a los contenidos temáticos, al fondo y a la forma. Es decir, la técnica utilizada o medio de expresión.

Esta simbología conforme ha transcurrido el tiempo se ha ido actualizando o modificando sin dejar los grandes temas y/o problemas sociales que afectan no sólo la frontera sino el mundo contemporáneo tales como la migración. A su vez, la emergencia de más y diversos fenómenos sociales de la frontera han ido incorporándose al arte así como las nuevas tecnologías.

En este sentido, los artistas actuales insertos en un mundo globalizado, han renovado la manera en que se perciben a sí mismos como artistas “fronterizos” así como sus elecciones temáticas, líneas y corrientes artísticas.

Nos interesa ver cuáles son los símbolos, emblemas, signos a los que ellos recurren para abordar el tema sobre la frontera en el arte.

Por ejemplo, en la exposición del año 2005 titulada *Caras vemos, corazones no sabemos. The landscape of human migration*, en la cual, la investigadora fronteriza Amelia Malagamba, fungió como curadora, se dijo que la finalidad de esta colectiva de artistas chicanos y fronterizos fue: “...facilitar ese contacto profundo con el corazón de la migración mexicana a Estados Unidos” (Malagamba: 2005: 16).

Para Malagamba los artistas chicanos y fronterizos: “por más de cuarenta años, han sido parte y testigo del fenómeno de la migración y como tales ellos han abierto su corazón al mismo tiempo que han abierto los corazones más allende de sus comunidades” (Idem).

Así el arte que expresa lo relacionado con la frontera, nos obliga a plantearnos un estudio que logre a partir de estos paradigmas la actualización del discurso sobre lo fronterizo.

Finalmente estos discursos y relatos en el arte sobre la frontera han configurado imaginarios sociales, creencias, percepciones, perspectivas que, por una parte, codeterminan la relación entre los individuos y el espacio, y por otra, pueden provocar

hábitos de acción⁵. Independientemente del dispositivo a través del cual se presenten, es decir, si es cine, música, literatura, artes plásticas, etc.

La problematización del presente proyecto de investigación radica en la misma génesis de la obra con temática fronteriza.

En relación con el rol que juega el territorio fronterizo y con la noción de frontera que estamos trabajando. Es decir, en su dimensión geopolítica a partir de la violencia y el conflicto así como desde su dimensión simbólica en relación con la construcción de las identidades.

La problematización a su vez se relaciona con el marco teórico y la metodología que se está empleando en este proyecto. Pues el ACD principalmente arrojará los resultados sobre la desigualdad social representada en la obra; los problemas sociopolíticos y económicos en la frontera, etc.

Las relaciones de poder desde la dimensión geopolítica, tienen que ver con México y Estados Unidos. Mexicali es una ciudad fronteriza del noroeste del país, capital del Estado de Baja California y nos interesa por su misma conformación y contexto histórico.

Respecto a la frontera norte, parto del hecho que se trata de una región en la que entran en comunicación varias culturas, sociedades, grupos étnicos o modos de producción diferentes. Antes de erigirse la frontera político – administrativa que hoy conocemos, ésta se conformaba por regiones ubicadas en los márgenes de los nacientes Estados Nacionales, alejadas del interés económico y fuera del control estatal; atractivas para forajidos, inconformes, migrantes y colonos; distanciadas del núcleo del poder, se constituían desde entonces en una significativa diversidad cultural y social. (Salas: 2005: 5).

La emergencia y consolidación del campo artístico (Bourdieu⁶), suponemos, ha influido en la manera en que los artistas deciden cómo abordar el tema de la frontera.

Por lo tanto a través de sus obras, analizaremos e interpretaremos cómo estos artistas fronterizos finalmente discurren artísticamente sobre la frontera, pues es este el contexto

⁵ Por ejemplo el colectivo de música electrónica nacido en Tijuana, *Nortec*, es un ejemplo de la utilización contemporánea de signos, emblemas, símbolos fronterizos de manera incluso vanguardista al ser yuxtapuestos la música y las imágenes audiovisuales en las presentaciones en vivo que realizan.

⁶ En la introducción que realiza Alicia B. Gutiérrez para el libro de *Creencia artística y bienes simbólicos* de Pierre Bourdieu, dice a grandes rasgos, en unas primeras líneas que los campos son “conceptualizados como “espacios de juego históricamente contruidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias...” (Bourdieu: 2003: 9)

en el que viven, en el que producen su obra. El resultado será un análisis simbólico y discursivo sobre cómo las obras de arte dicen qué es la frontera y qué les significa a ellos como artistas.

1.3 La pertinencia académica

El tema de investigación que se presenta es relevante para los objetivos y la perspectiva de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura del ITESO, por abordar en primer lugar dos conceptos fundamentales: el arte y la frontera que en los estudios socioculturales y la comunicación han sido recurrentes. Por ejemplo Pierre Bourdieu elaboró toda una base epistemológica, teórica y metodológica para estudiar el arte, lo que coloca a esta práctica social como relevante para el análisis científico. Además, el arte forma parte del sistema de significaciones que conforman la cultura, concepto “fundamental y escenario de todos los procesos comunicativos” (Vidales: 2008: 133). Lo cual establece una relación triádica entre comunicación, cultura y semiótica. Es ésta última la base epistemológica junto con el Análisis Crítico del Discurso de las que se partirá para abordar el análisis del presente proyecto.

Por otra parte, el concepto frontera que tanto “designa límite territoriales tanto como divisiones disciplinarias o demarcaciones de grupo, clase, etnia y género. Su definición parte de bases conceptuales y empíricas referidas a perspectivas sociales, humanísticas o culturales” (Salas Quintanal: 2005: 7).

La frontera por lo tanto forma parte de los grandes debates actuales en el mundo tanto a nivel internacional como nacional, por los procesos y fenómenos sociales que reconfiguran a la sociedad contemporánea y que emergen con mayor fuerza en estos territorios y específicamente, nos interesa la frontera entre nuestro país, México y, su colindancia con los Estados Unidos. Estamos por supuesto hablando de fenómenos tales como la migración, el narcotráfico, consumo de drogas, las religiosidades, la corrupción, la violencia, la pobreza, desigualdad social, la construcción de identidades, entre muchos más.

Por lo tanto se busca establecer la relación entre las obras de arte de una entidad fronteriza, Mexicali, y el discurso sobre la frontera, en donde se pretende reconocer la manifestación y expresión de los temas arriba enunciados. Pues finalmente estas obras de arte, forman parte de las representaciones sobre la frontera que contribuyen a

imaginarla, pensarla e incluso vivirla, de una manera particular a nivel individual como colectiva.

La investigación tiene relevancia académica por explorar el campo de producción artística representado por las obras de arte realizadas por artistas, en su mayoría jóvenes, originarios de Mexicali, la cual es una ciudad poco explorada en estos términos. Es decir en cuanto a la investigación entre el artista local, su obra y el territorio fronterizo de Mexicali, en lo que también representaría la actualización del discurso artístico sobre la frontera.

1.3.1 La relevancia y el aporte social

El aporte social de esta investigación radica a que contribuye en otorgarle un valor agregado a la producción artística de Mexicali en el sentido de hacer relevantes a sus artistas y su producción, a manera de recordatorio de que éstos son actores sociales claves para el funcionamiento de la sociedad que construyen el tejido simbólico, por lo tanto de la cultura. Lo anterior no en un afán de dar a entender que sin este proyecto los artistas no son considerados importantes a nivel social, sino con el de dar cuenta más que nada de la importancia de su estudio a niveles académicos y científicos. El mundo actual necesita ser estudiado, entendido y explicado a través de la “mirada” artística. La producción artística necesita documentarse: analizar obras, estableciendo su relación con el mundo social. En este caso, nos interesa la que se da entre el arte y la frontera. Ya que la frontera es un tema debatido actualmente por otro tipo de discurso: mediático, político, económico, de la agenda internacional, etc...

El hecho de interpretar a través de una base conceptual teórica y metodológica pertinente sobre todo aquello que los artistas, en este caso fronterizos de Mexicali – por su especificidad local, de origen – expresan estéticamente sobre la frontera, es decir, sobre los problemas que les interesa expresar de estos territorios, por ejemplo, es importante y relevante por que nos permite entender la experiencia fronteriza desde la percepción artística de la experiencia estética. Lo cual nos permitiría también hablar o deconstruir la ideología implícita del artista mexicalense, la crítica social que contengan las obras si es que la tienen, o simplemente los fenómenos socioculturales que albergan estos territorios y afectan a sus actores sociales, en este caso, los artistas. Finalmente tendríamos una explicación más sobre la frontera a través de las obras de arte, esperando a que este proyecto contribuya a abrir más y nuevas líneas de investigación,

como por ejemplo sobre aquello que determina en el sistema cognitivo del artista su manera de apropiarse del territorio fronterizo, lo cual influye en su producción artística, en su posición en el campo, etc...o estudios comparativos entre distintas entidades fronterizas. Incluso algún estudio en donde se tome la obra de artistas fronterizos, independientemente si es obra que aborde el tema de la frontera, y analizar de que hablan, que les interesa más allá de su contexto.

1.3.2 El interés del estudiante

La razón de mi interés en este tema sobre el arte y la frontera parte en primer lugar de que soy originaria de Mexicali, hago fotografía desde hace más de 15 años, y por esta razón y por mi interés y pasión en el arte en general desde muy chica, me encontré en constante relación con lo que sucedía en términos de cultura y arte en la ciudad, en algunas ocasiones más con eventos “subterráneos”, sobre todo con las “tocadas” de grupos de punk, metal, rock, etc... pero siempre en el ámbito artístico. Algo que me llamaba la atención era ver cómo en Mexicali lo que sucedía en términos artísticos era muy diferente a lo que yo veía o lograba percibir en otras ciudades del país, pues, llegué a viajar frecuentemente al sur y centro de México con toda mi familia.

Era diferente porque yo sentía que Mexicali era como una ciudad marginal en términos artísticos: pocas bandas de rock, por ejemplo, tocaban allá. No había o existían eventos culturales artísticos internacionales. Los artistas parecían que se concentraban en espacios elitistas, no había una difusión adecuada amplia para “jalar” más público a los eventos, eran pocos los espacios de exhibición, los medios locales como los periódicos no le daban importancia a los eventos culturales, y si lo hacían, dedicaban muy poco espacio para ello, etc...etc...Todo esto, comparándolo con Tijuana tenía diferencias grandes, pues esta ciudad concentraba el poder en niveles artísticos, a pesar de que Mexicali es la capital. Tijuana era una especie de “monopolio” centralizado del arte en relación a Mexicali. Cuestión que aún sigue vigente en muchos aspectos.

La situación en Mexicali ha cambiado. Sin embargo, sigo considerando que la ciudad ha sido poco explorada en términos artísticos a pesar de sus cambios favorables. Por supuesto considero la producción artística de Mexicali como importante y trascendente a nivel social, me interesa su estética, lo que acontece en términos generales a nivel artístico en la ciudad me parece sumamente interesante, sobre todo lo que tiene que ver

con los espacios alternativos para exhibición del arte y claro, lo relacionado entre arte y frontera.

Por lo tanto, tener la posibilidad de realizar una investigación seria, pertinente académica, científica y comunicativamente, es algo que me emociona y me motiva y por lo cual, procuro hacerla de la mejor manera posible. Es de manera análoga con la comunicación y los estudios socioculturales a cómo Bourdieu establece la contribución en el arte a través de la sociología:

...la sociología es un instrumento de liberación también para el artista. Puede ser una de las armas más eficaces para defender el arte, no solamente el arte ya hecho, canonizado, hecho museo, sino el arte que se hace, la búsqueda artística más asombrosa, la más audaz, la más crítica, la más libre. (Bourdieu: 2003: 25).

1.4 Hipótesis

La semiosis es el proceso por medio del cual algo se torna signo al hacer referencia a otro objeto y la semiótica, es la teoría que explica tal proceso. Por lo tanto si entendemos a la cultura como un sistema de significación, por lo tanto de signos y símbolos, los cuales generan sentido para una colectividad que es capaz de comunicarse gracias a éstos, podemos decir entonces que éstos pueden ser codificados de manera convencional, y por otra parte, se modifican o cambian, en los distintos grupos sociales, puesto que la cultura no es homóloga, a pesar, de que se compartan entre unos y otros, elementos sýgnicos en común.

Esto nos obliga a pensar que el proceso semiótico depende en una manera importante e imprescindible, del contexto.

Con lo anterior, se parte del supuesto, acerca del rol tan decisivo y vital que juega el contexto geográfico de Mexicali en su especificidad, sobre todo la correspondiente a su constitutivo fronterizo, para la manera en que las obras artísticas plásticas y visuales expresaran la realidad social y cultural de la frontera. Al hablar de ella es clave poder hablar de un territorio fronterizo más que de un contexto, a la manera en que Gilberto Giménez define la sola palabra “territorio”, pues por una parte, lo entiende como espacio de apropiación relacionado directamente con la identidad.

Por lo tanto a la frontera en este proyecto de investigación se le entiende desde su dimensión geopolítica en base de la violencia y el conflicto así como desde su dimensión simbólica con especial interés en las construcciones identitarias.

Por lo tanto si la frontera será un territorio categorizado por estas dos dimensiones, esto supone que encontraremos estos rasgos dimensionales en las obras seleccionadas, para así decir de qué manera el territorio fronterizo juega un rol importante, cómo es interpretado y sobre todo expresado en base a emblemas, signos, símbolos utilizados en esas obras.

Esto permitirá contestar a la pregunta de investigación más adelante esbozada sobre cómo el texto visual dice lo que dice tanto de manera individual como en su conjunto sobre las relaciones de poder, desigualdad social y sobre las adscripciones identitarias.

Esto nos lleva a establecer al final la relación entre la obra de arte de Mexicali y su propio contexto local, posteriormente a interpretar y analizar esta obra con el concepto “frontera” sugerido en el presente proyecto, y por último, a, establecer la relación final entre el contexto fronterizo y la expresión artística.

Otra hipótesis es que encontraremos signos, símbolos, emblemas distintos a los que ya caracterizan al “arte fronterizo”. Lo anterior basado en que los mismos constitutivos singulares de Mexicali pueden permitir pensar a la frontera en términos artísticos de otra manera a cómo se ha venido manifestando en el arte, desligada en lo posible de estereotipos, clichés, lugares comunes, etc. Lo que vendría a hablar de una actualización del discurso sobre la frontera.

1.4.1 Pregunta de investigación

¿De qué manera el discurso visual de algunos artistas de Mexicali sobre la noción de frontera se construye al interior de sus obras plásticas y visuales?

1.4.2. Objetivos

Objetivo General:

Un estudio discursivo y semiótico de las obras seleccionadas en torno a la noción de frontera. Nos interesa analizar la representación sobre las relaciones de poder y por lo tanto de desigualdad social entre Estados Unidos y México con base en sus conflictos y la violencia. Analizar los planteamientos visuales que construyen un discurso sobre cómo está conformada la identidad fronteriza.

1. Analizar e interpretar cómo se representan las distintas nociones de la frontera a través de aspectos como: la violencia, el narcotráfico, la migración, las religiosidades, el mundo de las drogas, la cultura popular, lo kitsch.
2. Analizar cómo se representan ciertos actores sociales como mujeres, trabajadores, jóvenes, ancianos, campesinos, niños, entre otros.
3. Analizar cómo se representan ciertas instituciones como el Estado, la Iglesia, el Ejército.
4. Analizar e interpretar la manera en que se representa a EUA.
5. Dar cuenta de las representaciones de poder que manifiestan.
6. Dar cuenta de las construcciones ideológicas contenidas en las obras.

7. Explicar cómo las obras dicen lo que dicen, es decir, cómo operan los mecanismos que contienen para generar sentido de acuerdo a sus estructuras simbólicas.
8. Dar cuenta si existe crítica social y explicarla
9. Decir cuáles son los elementos que conforman la identidad de la que hablan sus autores a través de sus obras.

La fortaleza creativa de Mexicali reside, paradójicamente, en sus limitaciones frente a lo artístico como fenómeno social, en la hostilidad climática –el verano interminable –que conlleva amplios períodos en que los creadores mexicalenses deben, como el resto de los habitantes de la capital del estado, refugiarse en sus casas y oficinas para escapar del calor apabullante, lo que disminuye las posibilidades de interacción. El artista cachanilla no vive en la plaza pública, bajo la mirada del resto de sus colegas, sino en el ámbito doméstico, privado, de sus espacios de trabajo creador...Un arte que nace por gusto propio: expresivo en rigores, libre en su estoicismo, generoso al compartirse...

(Gabriel Trujillo: 2003: 178)

Capítulo II

Marco Contextual

2.1 El arte en relación al contexto fronterizo de Mexicali: emergencia y consolidación de un campo artístico.

Ayer, Mexicali no era sino una extensa llanura cubierta por las aguas del océano, de cuyas profundidades surgieron Sipa y Komat para crearlo todo: las plantas, los animales, la luna, el ardiente sol, y los hombres de distintas razas que poblaron estas tierras: a los cucapá, a los chinos, a los japoneses, a los hindúes y norteamericanos, y por supuesto a los mexicanos.

(Garduño y Phelts: 2004: 7)

El mito que se describe a manera de epígrafe sobre la génesis de la ciudad de Mexicali, permite entrever algunas de sus características. Por un lado, sus límites territoriales con el desierto, el Río Colorado y el Golfo de California y, por otro, rasgos de su vida cultural: su extremo calor y sobre todo la diversidad étnica y racial de los grupos sociales que habitaron la ciudad desde el origen de su conformación y fundación.

En este apartado de la tesis se pretende realizar un análisis crítico general que englobe los pocos más de cien años que tiene la ciudad de Mexicali para hablar sobre la relación que se mantuvo sobre todo en los inicios, entre el desarrollo y progreso urbano de la ciudad con las artes. De manera que podamos explicar cómo este crecimiento urbanístico permitió la emergencia de un campo artístico o incluso, lo pudo haber limitado; para concluir, identificando, el conjunto de factores que finalmente dieron pie a la consolidación y legitimación de las artes en la ciudad.

Un referente importante para lograr el objetivo plateado es el trabajo realizado por Renato Ortiz (2000) en su libro *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Específicamente el capítulo “Espacio y tiempo”. Ortiz establece un estudio analógico precisamente entre el recién implantado modelo de desarrollo urbano en la Francia del siglo XIX y su afectación en muchos de los ámbitos de la vida social, cultural, artística, política, económica.

Importa percibir que el espacio y el tiempo de la modernidad son diversos. No se refieren al universo ideológico, sino a la propia organización de la sociedad. El descanso, el feriado, no es la prolongación de las festividades públicas, sino el contrapunto al mundo del trabajo, una necesidad de la sociedad moderna. Hay una diferencia entre lo lúdico de las conmemoraciones políticas o religiosas y la ociosidad del tiempo libre. El espacio y el tiempo de la modernidad son específicos, modalidad que escapa a una memoria de carácter eminentemente nacional. Este es el tema que pretendo trabajar, buscando entender el movimiento interno de las diferentes sociedades occidentales en el final del siglo XIX.

(Ortiz: 2000: 20)

Ortiz alude a la restructuración del tejido social cuando el espacio social es pensado como un conjunto de partes que deben ser conectadas y por lo tanto, comunicadas. A lo anterior la circulación y el transporte modifican de manera radical la organización social, se establecen los espacios para grupos sociales específicos de acuerdo a su jerarquía o rango, provocando la diferenciación de clases. Las políticas de urbanización, la inversión de capital privado para la transformación de la ciudad y del espacio, fungieron más bien como mecanismos regularizadores, como modelo hegemónico que debía implantarse en el resto de las ciudades en Occidente para el control de las ciudades, y sobre todo de sus grupos sociales.

Al considerarse a la ciudad como un gran organismo vivo en analogía con la anatomía de un cuerpo biológico, se estaba pensando en términos de sistema comunicativo y por lo tanto, emerge una nueva forma de circulación económica, profesional y doméstica; se racionaliza el espacio de acuerdo a lo anterior y por lo tanto, las periferias de las ciudades empiezan a ser pobladas por los trabajadores y zonas industriales, el centro deviene punto nodal del comercio; la arquitectura apuesta por una estética de la diferenciación en base al status social.

La transformación del tejido social debido a que se erige un modelo de desarrollo urbano regularizador imprimió el sentimiento de la aceleración del tiempo, de la intensificación de la vida conforme avanzaba y crecía la ciudad. El espacio se diversificaba y se jerarquizaba, por lo tanto, Ortiz nos recuerda cómo estas percepciones sobre la movilidad, el acotamiento de espacio y tiempo, entre otros, influyeron a la expresión artística. Los artistas conmovidos por los continuos cambios, trataron de expresarlo en sus obras.

Charles Baudelaire, por ejemplo, creía en la emergencia de una “nueva prosa poética, flexible y nerviosa”, como respuesta a la “fermentación de las grandes ciudades”. (Ortiz: 2000: 55 -56). Los impresionistas por su parte, tratan de imprimir en sus obras el movimiento, el “ritmo frenético”; posteriormente, la aparición de la fotografía y algunas décadas después, el cine, explican la relación y relevancia de las ciudades en la creación artística en la medida en que la vida social se transforma:

La rapidez y el quiebre de las fronteras representan el espíritu de una época; expresan una aceleración de la vida social. Los artistas captan con vivacidad esta configuración de la sociedad. Baudelaire, en su *Spleen de París*, cree que una nueva prosa poética, “flexible y nerviosa”, nace en su relación íntima con la fermentación de las grandes ciudades. Los impresionistas también se dedican a pintar el ritmo frenético que los envuelve. En sus cuadros buscan descomponer el movimiento en sus mínimos detalles, procurando fijarlos en la tela (por ejemplo, las bailarinas de Degas). Este interés por el movimiento se expresa incluso en áreas diversas. Marey inventa el disparador fotográfico, con el cual intenta captar el paso del tiempo. Estudia el vuelo de los pájaros utilizando la fotografía como técnica, proyectando las imágenes con un intervalo de ½ segundo entre ellas. Por fin, el cinematógrafo conquistará definitivamente la sensación de movilidad. Pero es necesario entender que ésta búsqueda del “traslado”, de la “rapidez” (homóloga al principio de la fugacidad de la moda) no es mera intelección de los artistas, científicos o inventores. La propia sociedad sugiere esta intensificación de la vida.

(Ortiz: 2000: 56)

Habiendo esbozado a grandes rasgos la finalidad del texto de Renato Ortiz, interesa entrever la relación que ha existido a lo largo del tiempo entre la ciudad de Mexicali y sus artistas. Pues esta ciudad, como muchas, posee ciertas características particulares que permiten pensar en una hipótesis acerca de que sus mismas condiciones “precarias” con las que nace así como su misma constitución fronteriza emparentada con el hecho de que sus fundadores fueran de lugares disímiles, que estuvieran más preocupados por el desarrollo de la ciudad en otras áreas; condicionaron un desarrollo paulatino, lento, poco esperanzador para los creadores y/o artistas interesados en lograr un posicionamiento social y cultural.

Es necesario recordar que Mexicali es la capital del Estado de Baja California. Sin embargo, su vecina Tijuana ha mantenido a lo largo de la historia un “peso” mayor en

todos los aspectos, principalmente en el artístico. Factor que ha sido determinante sobre todo para la valoración del arte local mexicalense.

A pesar de esto, se puede afirmar que Mexicali, en la actualidad posee un campo artístico, que existe un movimiento artístico y cultural que si bien se encuentra adherido a los valores institucionales, también los jóvenes artistas principalmente buscan otros foros y espacios de expresión alternativos o emergentes.

En los últimos años ha existido un considerable e importante avance en términos de cultura y arte en la ciudad: emergencia de nuevos espacios de exhibición alternativos contruidos por jóvenes recién egresados y/o estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas por ejemplo.

Por otra parte, para el literato mexicalense, Gabriel Trujillo, en Mexicali han surgido artistas que han colocado de manera notable a esta entidad fronteriza tanto a nivel regional como nacional. Pues sus creadores “han difundido lo mexicalense en sus singularidades, lo mismo que un espíritu creador universal y cosmopolita que va más allá de su pertenencia a un territorio geográfico determinado”. (Trujillo: 2003:9).

El escritor define a Mexicali como ciudad pionera a nivel estatal, al ser en esta ciudad donde surgen o emergen los primeros desarrollos artísticos importantes durante la primera década del siglo XX y años consecutivos. Mexicali, dice Trujillo, es pionero en museos regionales, en fundar compañías de grupos artísticos de danza y fotografía importantes; una primera empresa de cine en 1924 se estableció en la ciudad; el primer festival internacional de rock progresivo se llevó a cabo en Mexicali, la primera radio cultural y televisión universitaria en el Estado se produjeron por vez primera en esta ciudad. (Ibidem).

El arte y sus creadores ocupan un lugar imprescindible en el desarrollo y progreso de cualquier ciudad, de cualquier grupo, de cualquier cultura.

Mexicali, ciudad improbable⁷

En 1903 la ciudad de Mexicali es fundada en medio del desierto. Descrita en sus orígenes como ciudad inhóspita o como un incipiente poblado, Mexicali, limitaba al norte con la línea divisoria con los Estados Unidos; hacia el este, con el río Colorado; al sur, con una línea que, partiendo de la desembocadura de este río al golfo de California y corriendo al oeste, tocaba las caídas del desierto. (Vergara: 2004: 59)

En sus inicios Mexicali es una “realidad desértica...construye frente a la nada del desierto, su propia cultura” (Trujillo: 2003: 11), un lugar que alberga en sus recintos a ciudadanos de distintos puntos cardinales del país e incluso del mundo, posibilitando la convergencia entre diversas culturas. Como lo describe a continuación la siguiente cita:

Mexicali, nace bajo la planeación de ingenieros estadounidenses, pero es construida, día con día, por gente venida de todos los puntos cardinales. Las amplias avenidas y las calles rectas van siendo habitadas por voces de diversos idiomas y acentos. Los terrenos antes baldíos ahora se han vuelto lotes donde va construyéndose una casa, un negocio, un taller, un almacén. La vida en multitud y con intereses de todo tipo se apropia del vacío y lo llena con expresiones culturales distintas. De un lado lo mexicano se desenvuelve con patios llenos de macetas, plantas y flores que ofrecen un recuerdo del sitio de origen. Nostalgias y alivios. Del otro lado, los callejones estrechos son una reproducción del lejano oriente.

(Trujillo: 2003: 11)

Según el arquitecto mexicalense Aarón Bernal, Mexicali, no fue producto de ningún plan urbano “ni fue la propuesta por encargo de algún notable urbanista”, aunque sí era parte de un plan de negocios. El pueblo se inició “como un caserío a la sombra de los mezquites, con algunas familias y su necesidad de tener un lugar para vivir” (Bernal: 2004: 90).

La pregunta por el proyecto de ciudad de Mexicali y su relación consecuente con el desarrollo de las artes, supondría tomar en cuenta varios ejes fundamentales característicos de la misma entidad:

⁷ Héctor Lucero llamó a Mexicali como “ciudad improbable” por haberse fundado en el desierto.

1. Mexicali es una ciudad fronteriza y comparte su franja con Calexico, California. Casi podría decirse que ambas ciudades nacen al mismo tiempo, aunque hay quien afirma que Calexico surge a consecuencia de Mexicali y del establecimiento de la línea en la frontera. Sin embargo, tanto Calexico como Mexicali son ambas realidades “desérticas” en el sentido de que, ni del lado mexicano ni del americano, existía ya un desarrollo urbano.
2. La zona desértica a la que pertenece Mexicali, a su vez forma parte del valle que corre hasta California en lo que es el valle Imperial, por lo tanto, esto hizo a esta región un lugar de agricultura.
3. Su población fundadora estuvo formada en su mayoría por inmigrantes de otros países del mundo principalmente chinos y de otros estados de la República como Sonora, Nuevo León, Sinaloa.
4. La carencia de un proyecto urbano va planeando la ciudad conforme empieza a crecer su población, cuestión que se ve reflejada en las dimensiones espaciales por ejemplo de sus calles, en la construcción de las casas habitacionales, etc... Al mismo tiempo que no cuenta con un “centro” urbano de convergencia social, cuestión que es sustituida por la línea divisoria, que funge como punto de encuentro y referencia colectiva.

Estas y más cuestiones se irán desarrollando a lo largo del texto para entender cómo es que las artes específicamente emergen de manera paulatina en la ciudad al menos durante los primeros 50 años en los cuales, la preocupación por edificar una ciudad sustentable y productiva radicaba en otras cuestiones más emparentadas con lo económico, industrial, agrícola, inmigración, y muy poco – o nada - con el desarrollo artístico.

México – California igual a Mexicali

La palabra Mexicali viene del apócope México y California. La ciudad nació en el valle desértico del Río Colorado. Tal vez esta condición de “zona desértica”, “ciudad de inmigrantes”, entre otros factores ya mencionados, hicieron que la ciudad se planeara de manera horizontal como lo afirma el arquitecto Bernal cuando dice:

Mexicali es una ciudad horizontal, dispersa en una planicie a nivel del mar, limitada al norte de manera tajante por la línea internacional fronteriza; una recta a veces física, a veces virtual, que en esta región corre de este a oeste desde el Río Colorado hasta el océano Pacífico, atravesando valles, zonas urbanas, desiertos, montañas y playas; la zona urbana está partida por el único accidente topográfico importante: el cauce del río Nuevo, barranco que da testimonio de la gran inundación de 1906, y que modificó la traza original de Mexicali. Este río, que ahora es el drenaje natural de la ciudad, corre hacia el norte y desemboca en el mar de Salton, en el vecino estado de California, con las consabidas complicaciones binacionales por el agua que como parte del flujo del Río Colorado regresamos ya usada con una calidad de exportación un tanto cuestionable...

(Bernal: 2004)

Aquí se rectifica una de las categorías fundamentales de la ciudad: ser parte de los más de 3000 kilómetros de franja fronteriza que comparte México con Estados Unidos y que de entrada, el hecho de ser frontera: “representa una vecindad culturalmente diferente y desigual, en donde se enfatizan las asimetrías y se agudizan las discrepancias económicas y demográficas” (Corona Vázquez, et.al: 2008: 9).

Mexicali comparte su frontera como ya se dijo con la ciudad de Calexico en California y es pertinente señalar que los contrastes sociales vistos en la frontera más como una problemática responden a tiempos recientes pues, en un principio y como lo recuerda el maestro local Austreberto Silva:

Nosotros de pequeños, nos pasábamos por debajo del alambre que había o por los estanques de agua, de los cuales, con bombas se subía el líquido al tanque que abastecía las casas de madera de Calexico...De esos estanques se bombeaba al tanque que conducía agua a las casas de Mexicali. Por allí nos pasábamos y nos íbamos a visitar a la familia...En ese tiempo no había problemas de migración, pasaba la gente y radicaba allá sin ningún problema....Entonces era muy fácil cruzar a Calexico, prácticamente se

pasaba sin pasaporte, en aquellos años, cuando las dos ciudades eran realmente buenas vecinas y muchas actividades cotidianas se compartían....era posible pasar con alguna credencial de gobierno...Así fue hasta principios de la década de los ochenta, cuando empezaron a exigir el pasaporte local.

Calexico y Mexicali estaban separados por un cerco de malla sin púas, como de cuatro o cinco pies, a veces caído de tanto que la gente pasaba....En Calexico había tiendas de gringos, mexicanos, japoneses y árabes; vendían ropa y comida.

(Grijalva, et. al: 2005: 152-154)

El profesor Silva dice que muchos pobladores en aquellos primeros años cruzaban para bautizar a sus hijos, posteriormente con la fe de bautismo cruzaban al “otro lado” e incluso podían adquirir la residencia. Esto en alusión a la aparente nula presencia de conflicto para ir y venir de uno y otro lado.

Por otra parte, las calles de la ciudad en un principio eran amplias y tranquilas, pues era poca su población, por lo que existía la posibilidad de pensar en grandes espacios para habitar. En las casas también no había altos cercos y bardas que establecieran límites o fronteras, lo cual permitía ver los patios hacia el frente del resto de los hogares, y permitía a su vez un tipo de convivencia distinta – a la actual – entre los vecinos. Silva recuerda que desde Mexicali se podía observar “el paisaje de tierras extranjeras donde se dejan ver los ricos campos agrícolas que rodean la pequeña ciudad de Calexico y que forman parte del Valle Imperial de California E.U.A.” (Silva: 2005: 24).

Este factor sobre las amplias calles y la forma en las construcciones en las casas, habla también sobre el carácter precisamente de “desierto” que alude a llanuras largas y grandes, a que era una ciudad “pequeña” en población por lo que se podía disponer de la planificación de casas en los barrios de manera también elocuente a lo que su misma conformación pedía.

En el aspecto de la vida cultural en Mexicali, los primeros indicios importantes se dan por la vía de la educación y los medios de comunicación y, por ejemplo, se fundan las primeras escuelas primarias en los albores de la ciudad y por otro lado, en 1917, se imprime el primer periódico regional del noroeste en ésta misma ciudad.

Otros aspectos y factores culturales que contribuyeron al desarrollo cultural en la ciudad fue la diversidad de sus primeros pobladores como ya se ha venido mencionando, que fueron conformando un estilo de vida, de dinámicas sociales particulares y convergentes.

Además durante estos primeros años, Mexicali, prácticamente se encuentra alejada del resto del territorio del país, mientras en el centro y sur, la Revolución continuaba, en el norte, sólo llegaron “destellos” de esta; tal vez el acontecimiento más significativo fue la llegada de los Hermanos Flores Magón a estas tierras a las que finalmente acudieron a “escondarse”, pues el norte se veía como tierra de forajidos.

Por lo tanto se explica el que hubiera una necesidad primera de tener un medio informativo propio y local que diera cuenta de lo que acontecía en un lugar que crecía “solo”.

El fenómeno migratorio que provocó el avance urbano, además contribuyó a la “dispersión” de las familias. Muchos pobladores que venían de otros estados de la República con sus familias o ya fueran que hicieran familias en Mexicali, se iban a trabajar al “otro lado”, por lo tanto, parte de la familia se mantenía en sus lugares de origen, los que emigraban se asentaban en la “nueva ciudad”, Mexicali, y alguno de ellos se iba a vivir a Estados Unidos.

La presencia china en Mexicali

Uno de los oficios característicos mexicalenses fue el de cultivar la tierra y “producir algodón o trabajar en Valle Imperial y vivir en Mexicali. Así, un clima extremoso y el trabajo duro fueron formando un tipo de población”. (Grijalva, et.al: 2005: 24, 25).

Cabe mencionar que esta estructura y dinámica familiar, social y laboral a su vez convergía con la fuerte presencia china y japonesa de la ciudad y algunos otros extranjeros. Una fuerte emigración china a finales de la primera década del siglo XX, se asentó en Mexicali. La mayoría de los chinos tenía a su vez la idea de emigrar a los Estados Unidos. Muchos, por su condición de ilegales y no poder cruzar, construyeron túneles subterráneos para llegar a Norteamérica. Estos se construyeron en lo que hoy es el centro de la ciudad de Mexicali y que se conoce como “La Chinesca”.

Así mismo una gran cantidad de chinos se dedicaron también al cultivo de algodón y de otros productos en el valle de Mexicali.

La tierra, fue abierta al cultivo, por inmigrantes orientales, en su mayoría chinos oriundos de Cantón, debido a varios factores combinados, como la disponibilidad de mano de obra que no podía ser empleada en aquel país; la inestabilidad política de

China; la incomunicación que privaba en Baja California y la lejanía con los principales núcleos de población nacional.

Traficantes norteamericanos, contrataban a los “coolíes” o braceros, en China, vía San Francisco, de donde viajaban al sur por ferrocarril, hasta la frontera con México; otros, desembarcaban en Ensenada, o en la Delta del Colorado, entrando por el Golfo de California.

En Mexicali, la comunidad china, ha participado en las más amplias y diversas actividades, eliminándose el mito según el cual era imposible su asimilación. En el sector del antiguo centro comercial de la ciudad, aun existe el conocido barrio de “La Chinesca”. Este lugar de encanto, lo describió así es periodista Fernando Jordán en 1950: “Lo más típico de Mexicali, es su barrio chino, ‘La Chinesca’, como le llaman con toda propiedad, ya que los orientales, han sufrido una transculturación y han perdido en parte sus costumbres originales”. En la actualidad, el barrio de “La Chinesca” se circunscribe a cuatro manzanas, y en su mayoría, contiene instalaciones comerciales, algunas de chinos y otras de mexicanos, donde sobresale una buena concentración de restaurantes. Quizá una de las tradiciones que más identificaba a los chinos con los mexicanos, tuvo por referencia el culto hacia los muertos. Durante años, los chinos veneraron a sus difuntos en los distintos panteones de la ciudad. Era costumbre que la colonia china de Mexicali, participara vistosamente en los desfiles cívicos, los de carnaval y propios de sus celebraciones, que se realizaban por las principales calles de la ciudad. La banda de música, el dragón, los leones, los acróbatas, daban colorido y los cohetones anunciaban la bulliciosa presencia de los orientales. Ahora, todo eso forma parte del recuerdo y sólo puede apreciarse en algunas fotografías de la época de los álbumes familiares.

Como resultado de la última emigración masiva, ocurrida en tiempos del Presidente Adolfo López Mateos, una nueva generación de chinos, con otra perspectiva, llegaron a la ciudad. Muchos de ellos se hicieron profesionales, educados en escuelas mexicanas. Otros ya habían cursado estudios en China. Este fue el caso del pintor Eduardo Auyon Gerardo, acuarelista a la usanza oriental. Es innegable la aportación de los chinos en todos los aspectos de la vida socioeconómica de Mexicali. Constituyen la colonia extranjera de mayor importancia en la entidad y la más numerosa de orientales en todo el país.⁸

⁸ Consultado el 24 de marzo del 2010 en <http://yoreme.wordpress.com/2008/02/10/la-colonia-china-de-mexicali/>

Durante las tres primeras décadas del siglo, el cultivo agrícola y sobretodo de algodón estuvo monopolizado por una compañía estadounidense, la Colorado River Company, lo que ocasionó varios conflictos sociales que terminaron en la revuelta conocida como Reforma Agraria.

A lo largo de más de cien años de historia se puede considerar que en un principio, Mexicali era un “apéndice del valle” (Grijalva et.al: 2005:20), el cual tenía como monopolio a la Colorado River Land Company que controlaba el trabajo agrícola sobre la siembra de algodón principalmente y que, para 1937, por la revuelta social que provocó la Reforma Agraria, ésta tiene que salir de la ciudad, por lo que el valle y Mexicali “crecieron hermanados, íntimamente ligados, vinculados, y ambos tuvieron importantes momentos de apogeo” (Ibidem).

Volviendo a la actividad agrícola en Mexicali, en la actualidad, tanto el valle como la ciudad llevan caminos muy distintos y sus vocaciones...se han separado drásticamente (Ibidem) a pesar de que su dimensión agrícola mantuvo a la ciudad como la principal zona algodонера a nivel mundial durante la primera mitad del siglo XX.

Por otra parte, un espacio urbano importante para el desarrollo comercial principalmente fue el centro de la ciudad, que no era un centro “tradicional” como muchos de otras ciudades en México, debido a su ubicación junto a la garita internacional y por la presencia del ferrocarril Intercalifornia.

Por una parte, el centro adquiere relevancia también no sólo por su ubicación geográfica, urbana, establecido junto a la línea fronteriza, sino por que se asientan la mayoría de los bares, prostíbulos, casas de apuestas, etc... que lo hacen el que se pueda definir como “zona roja” incluso. Este aspecto aún sigue vigente, es decir, el centro sigue siendo, el lugar de convergencia de vicios, fiesta, etc., y ha sido así desde los años veinte y principios de los treinta, cuando se impone la Ley Seca en Estados Unidos que prohibió la comercialización del alcohol, lo cual, propició a todo lo largo de la frontera, el que los estadounidenses cruzaran hacia México con el fin de encontrar lo que en su país no encontrarían, hacer lo que allá estaba prohibido.

Por lo tanto la frontera norte empieza a ser considerada también como lugar de transgresión, lugar sin límites. Imaginario incluso que aún persiste.

Así la zona centro de la ciudad conocida como “la garita vieja”, empezó a albergar a visitantes, turistas extranjeros que cruzaban la frontera con el fin de divertirse. Esto dejó como “legado” que la zona centro se configurara bajo la caracterización de la vida

nocturna y bohemia. Ahora al centro una manera de llamarlo popularmente es “el tango”.

...Abrimos las puertas de tantas cantinas, congales, bares turísticos, cafés cantantes, hoy eufemísticamente llamados antros, y en todos sólo levantamos amigos; gastamos las horas necesarias con aquellas generosas damas, recién llegadas de otros lugares, que venían a ocultar su deshonra pueblerina, sus amores frustrados o su búsqueda abierta de dineros. El Molino Rojo, La Mina, Los Tres Ases, El Platanero, El Cid, La Selva, El Mónaco, todos los de la Once; ninguno quedó sentido; proles y cremas; lumpen y burguesía desapareciendo en un tarro escarchado o en un escocés derecho... (López Toledo: 2004: 190)

Esto es importante en términos artísticos pues, en la zona centro y en la actualidad, es a donde suelen concurrir los artistas e incluso donde llegan a exponer, tanto en los espacios públicos aledaños como al interior de sus bares:

En marzo del 2006 fui invitada por el artista Eduardo Kintero a participar en una exposición colectiva sobre erotismo. El título de la misma fue *En la piel de...*

Formaron parte de este evento diversos artistas mexicalenses que pertenecían a distintas corrientes o disciplinas artísticas, muchos de ellos, interdisciplinarios: fotógrafos, pintores, escultores, performanceros, músicos.

De las cosas que llamaron mi atención fue lo siguiente: la exhibición de las obras se llevaría a cabo en una cantina “vieja” del centro de la ciudad en Mexicali, llamada “El mariachito”, en donde solían reunirse los mismos artistas de vez en cuando y que esta ubicada en el mero centro de la ciudad.

Además, el tratamiento sobre el tema, era abierto, es decir, cada creador, tenía la posibilidad de darle un tratamiento libre al erotismo.

Era la primera vez que, por una parte, yo acudía al lugar, y por otra, que sabía sobre una exposición de arte en la ciudad que, se trasladaba a un espacio popular, como lo era “El mariachito”. Lo anterior porque yo había durado muchos años fuera, pues vivía en Guadalajara.

La noche del evento, el lugar estaba lleno -de gente joven principalmente- esto era aún más notorio, ya que por una parte, a la cantina acuden en su mayoría señores adultos, viejos y, por otra, el lugar es muy pequeño: lo que abarca la barra y un poco más de espacio al fondo para los baños, donde ahí mismo, se encontraba tocando una banda de surf, *Los sweepers*, originarios de la ciudad fronteriza de Calexico en California. Así,

música, murmullos y voces de la gente se entremezclaban y se “yuxtaponían” por una parte, con las imágenes que decoraban las paredes, y por otra, con los habituales clientes del lugar. De pronto, una chica, vestida “a go go” bailaba sobre una de las mesas, y el público presente, gritaba, aplaudía y/o bailaba.

Transcurrida la noche, uno de los organizadores de la exposición, Eduardo Kintero, se acercaba con los espectadores o con los mismos artistas, uno por uno, con un par de muñecos: una “barbie” y un “ken”. Lo que Kintero, pedía, era que se acomodara a estos en una posición sexual, la que uno quisiera o se le ocurriera. Mientras se hacía esto, había una persona que grababa con una cámara de video. Lo interesante es que uno pensaba que lo que se registraba en imagen eran los muñecos, pero en realidad –y he ahí lo interesante de lo que era el performance de la noche – lo que se grabó fue la expresión facial y/o gestual del que participaba mientras “acomodaba” a los “monos”.

Finalmente, era interesante, apreciar y ser partícipe de un evento artístico en Mexicali con gente joven – artistas - fuera del espacio convencional - institucional al que se llega a estar habituado a acudir, cuando de una exhibición de arte se refiere, y por lo mismo, ver la “transformación” / “metamorfosis” de una cantina popular, en, lugar de encuentro para la expresión estética y artística. Incluso la cantina como “ Ready/made”.⁹

⁹ Crónica que escribí para un trabajo de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura/

El arte en la ciudad

El desarrollo de las artes en Mexicali¹⁰ se fue generando durante las primeras décadas del siglo XX de manera paulatina. Debido a su estilo de vida pueblerina, en la que parecía, habría que darle prioridad a otras áreas urbanas de la ciudad como bien ya se ha dejado ver. Por ejemplo conectar o mantener en comunicación a la ciudad con el resto del país; erradicar el monopolio del valle agrícola en manos de estadounidenses; ir construyendo casas conforme el número de pobladores lo exigía; construir escuelas públicas, fundar un periódico; cruzar a Estados Unidos a trabajar, etc.

Razones por las cuales el arte fue de alguna manera relegado y en todo caso, elitista. Pues los datos que se tienen acerca de la vida artística en la ciudad, dan cuenta, que se los eventos de esta índole se llevaban a cabo en recintos exclusivos a los que acudían las clases sociales privilegiadas. Eventos de música y baile que se conservaron bajo un perfil decimonónico y porfirista, los cuales respondían más a eventos sociales que artísticos.

Por otra parte, el centro además de fungir como un punto nodal para el desarrollo comercial, de albergar a los chinos y sus comercios; de ser la zona turística y atractiva para los extranjeros; funciona como punto de convergencia para la sociedad restante, al llevar a cabo eventos populares, accesibles al resto de la población. Situación un tanto dicotómica o paradójica, pues mientras de noche albergaba bohemia; de día era el lugar para la convivencia familiar.

El espacio público clave para eventos musicales fue el Parque Niños Héroes que se encuentra a un costado de la línea fronteriza. En ese lugar músicos de orquesta tocaban canciones populares.

Sucedió algo similar a lo que Renato Ortiz señala cuando habla de la relación entre el movimiento y desarrollo moderno de la ciudad con lo que sus artistas veían y expresaban.

En el caso de Mexicali, los primeros artistas de la ciudad –en su mayoría de otros estados de la República y algunos extranjeros – conmocionados por lo que vivían y veían, empezaron a expresar sus percepciones sobre todo a través de la poesía. El poeta

¹⁰ Este apartado de la tesis se pudo realizar gracias a las crónicas escritas sobre el tema del literato mexicalense Gabriel Trujillo Muñoz, quien ha sido de las pocas personas que ha llevado a cabo el registro exhaustivo sobre lo que acontece en la ciudad en términos artísticos, lo cual se agradece muchísimo. Aquí más que querer parafrasear al autor, se trata de ir recorriendo esta historia para fines del presente proyecto de investigación en cuanto a contextualizar a Mexicali y su arte para que el lector se de una idea más amplia.

sonorense Francisco Bernal, asentado en la ciudad durante la década de los veinte escribe lo siguiente:

Hay música en el parque. La gente se aglomera
queriendo oír ansiosa, detrás del alambrado;
Es gente que prefiere vivir al otro lado
Y raras veces quiere cruzar la frontera.

La línea frente al parque se llena de bellezas
Que anhelan oír música de buena calidad,
O bien los bellos sonos que dicen con verdad
De nuestras alegrías y de nuestras tristezas.

Muchachas mexicanas que acaso inglés no saben
Y sienten un cariño muy grande por su tierra;
O ciertos exiliados por causa de la guerra,
Que a México no pasan ni al otro lado caben...

De Bach, Wagner o Schubert, de Brahms o de Chopin,
La Banda Irineo los “Opus” interpreta
Y el público que escucha parado en la banqueta,
Aplaude entusiasmado, de allende con el confin....

Bernal termina su poema diciendo que en Mexicali él se siente como mexicano y “ve” como hermanos a cualquier extranjero o compatriota. Habla sobre cómo la música en el parque resulta un espacio para olvidarse de los conflictos que aquejan el mundo en general y que de manera particular aluden a la frontera, para decir que a través de la música la gente de uno y otro lado, de cualquier lugar, se une, se solidariza. Lo cual está fuertemente vinculado a una idea de nación y patria que pareciera, dadas las condiciones mismas de la ciudad del norte, pretende crear vínculos “fraternos”.

Aquí cabe mencionar que las primeras expresiones artísticas se dan vía la poesía y la escritura en general; lo que ha sido tradicional artísticamente hablando pues existe una emergencia mayor de escritores en la entidad en comparación con otras disciplinas artísticas.

Por otra parte, otra expresión artística importante que surge casi desde los inicios fue el teatro y en 1916 el primero se construye bajo el título de “Teatro México”. En 1918 aparece la primera Sociedad Artística de Aficionados (SADA) quienes se encargan de

presentar las primeras obras de teatro, comedias que retrataban la vida social de clases acomodadas. Estos eventos tantos los realizaban en Mexicali como en Calexico, en el salón Harris (Trujillo: 2003: 17). Quiénes formaban este grupo, eran jóvenes mexicanos, algunos políticos y periodistas incluso, la mayoría regiomontanos. El día que presentaron formalmente a la SADA, uno de ellos, lee un poema de su autoría titulado “Somos quimeristas...”; poema que deja ver claramente la “lucha” de estos jóvenes para promover el desarrollo del arte en la ciudad:

Seremos los guerreros olímpicos del arte
Que triunfar intentamos en este medio esquivo;
Seremos adalides de un plectro redivivo
Que ya en nuestras edades el mundo no departe,
Pues sueña en aquél ángulo, sostén de Bonaparte...

Por esto, sociedad, ahora aquí yo os muestro
El triunfo de un esfuerzo, medítadlo con calma,
La SADA tan excéntrica, si tiene grande es alma
¿Decídme que acogéosla como un buen triunfo nuestro?....

Se puede decir que durante las dos primeras décadas el arte es un arte elitista de clases acomodadas, que trata de servir pero a su propia clase; mientras tanto el resto de la población, la ciudad y sus avances queda de manera general relegada al acceso artístico además que se encuentra más preocupada por su trabajo; con excepción de aquellas tardes con música en el parque.

En el período que comprendió la década de los treinta y cuarenta, la mayor parte de los artistas que quieren legitimar la producción y expresión del arte en la ciudad se lleva a cabo básicamente por los sonorenses quienes a diferencia de sus predecesores, prefieren ocasionar la ruptura de clases y escribir poesía por ejemplo, desde las periferias o las clases marginadas. Bernal escribe lo siguiente:

Lector amable; quiero
Dedicar este canto
A los que nada tienen;
A los desheredados...

Esto implicó un giro significativo para el arte de Mexicali. Pues se interesa también por la parte social de la expresión artística. En esos mismos años el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, permite la entrada de empresas e industrias para que se asienten en Mexicali, lo que procura empleo; además se construyen algunos edificios importantes como el Mercado Municipal, el Teatro Municipal, la Biblioteca Pública del Estado, entre otros. Así empiezan a aparecer más poetas y cronistas de la ciudad; la Escuela Cuauhtémoc, a un lado de la garita internacional, funge como un recinto que albergaba actividades artísticas.

Durante los años veinte, llegan músicos extranjeros a la entidad como Jack B. Tenney, autor de *Mexicali Rose*, una de las canciones más emblemáticas sobre la ciudad. Al mismo tiempo que algunas estrellas de Hollywood también visitan Mexicali.

El cine empieza a ser una de las principales actividades de esparcimiento y en 1924 se crea una empresa y casa productora dedicada a generar películas para exaltar los paisajes de la ciudad y de la región noroeste en general.

Es necesario mencionar que el Estado y el Gobierno desde el inicio jugaron un rol importante para la difusión de las artes, podemos decir que hasta esas primeras décadas, las opciones que el público tenía para acudir a un evento artístico fueron en un primer momento el teatro, la música y el cine. Por otra parte, como ya se mencionó, las letras fueron predominantes en la ciudad desde su inicio. Los primeros poetas se distinguieron por crear una prosa localista, es decir, expresaban las condiciones particulares de la ciudad con un tono sentimentalista y nostálgico y sobretodo, solían abordar la temática de la frontera.

Se puede decir en base a todo lo que hasta aquí se ha desarrollado que la vida cultural que tuvo como prioridad el desarrollo del conocimiento y la información a través de las escuelas y los medios impresos, forja a su vez, a los primeros poetas, músicos, pintores y dramaturgos en la entidad.

Durante los cuarenta y cincuenta el cine se convierte en el principal espacio de esparcimiento para los mexicalenses. Los cines empiezan a erigirse en gran parte de la zona centro. A las presentaciones de películas nacionales venían los mismos actores a presentarlas. Desde Pedro Infante, Kitty de Hoyos, Joaquín Cordero, el Piporro entre muchos otros, visitaron la ciudad. Además es necesario recordar que todavía en esas fechas prevalecían las llamadas “carpas” artísticas, que eran shows itinerantes que recorrían toda la República con distintos artistas.

Sin embargo podemos decir que la década de los cincuenta es definitiva para las artes en Mexicali, pues se funda en 1955 la primera escuela de artes plásticas “José Clemente Orozco”, en lo que era la Escuela Cuauhtémoc, hecho que representó un hito artístico.

Recordando los planteamientos de Pierre Bourdieu, uno de los lugares de legitimación del arte y que por lo tanto, permite la constitución de un campo artístico, es la escuela y enseñanza artística. En este sentido, se puede decir, que la construcción de la Escuela de Artes Plásticas constituye el primer factor importante para poder decir que en Mexicali un campo artístico emergía.

Esto vendría a ser el inicio de un desarrollo imparable y cada vez más entusiasta, creativo con alcances regionales, nacionales e incluso internacionales en algunos ámbitos, de los artistas de Mexicali.

Es en esta misma década – en 1957 – se funda también la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), lo cual representa otro gran avance para el conocimiento académico y científico en la entidad y que resulta también pilar importante para el arte, al fungir como promotor.

En ese mismo año llega la televisión a través del canal 3 de Mexicali.

En esa década de los cincuenta, muchos artistas e intelectuales de otros lugares, empezaron a llegar a la ciudad con miras de promover el desarrollo de las artes locales pues algunos pensaban que para que el “recién estado saliera adelante requería de un centro de cultura superior, una academia de Bellas Artes...” (Trujillo: 2003: 44).

Por lo tanto, hasta aquí, tenemos en los cincuenta la fundación de dos escuelas importantes para la legitimación de las artes y por otra parte, para el desarrollo educativo de la entidad.

Al mismo tiempo, en estos años el Programa Braceros seguía existiendo, la ciudad empieza a albergar a inmigrantes de más lugares, el centro de la ciudad se consolida como punto de convergencia social, comercial, lúdica, popular, bohemia, entre otros; el valle agrícola se empieza a transformar por la llegada de más empresas y maquiladoras; el ferrocarril listo después de 1947 permitió la llegada de más personas de otros lugares. Se puede decir que por una parte, estaba el cine como lugar de esparcimiento y como parte de la vida cultural mexicalense, pero en realidad no se estaba produciendo cine en la ciudad; la casa productora deja de existir en esos tiempos.

Por otra parte, la consolidación de las artes viene de lo considerado como arte formal que hasta aquí vendrían a ser representadas por la literatura (poesía principalmente) y la pintura.

Los medios impresos como la prensa juegan un rol importante para la promoción de la vida artística de Mexicali, a la que han venido documentando.

En esta década de los cincuenta también, en México en general, se plantea ya la idea de modernidad, a la que desde el mismo Estado Nación se trata de imponer; lo que provoca entre otras cosas el desplazamiento del campo a la ciudad; además diversos conflictos sociales en el resto del país, como las huelgas, pernean el proyecto de nación.

Límbano Domínguez, quien formaba parte de la generación bohemio – periodística durante los años cuarenta y cincuenta; oriundo de Chiapas y asentado en Mexicali, escribe en 1957 el siguiente poema que da cuenta sobre la persistente inmigración que se asentaba en la ciudad:

Hospitalaria ciudad nortea,
Bello remanso de amor y paz,
De mil tesoros tú eres la dueña
Y a todos brindas dulce solaz.

Amante acoges en tu regazo
A los que vienen de otra región,
Y aun los que sólo se hallan de paso
Tú los recibes de corazón...

Sin embargo y a pesar de la aparición determinante de las escuelas de artes y la Universidad, algo contra lo que seguirían luchando los artistas empeñados en legitimar el arte sería que a pesar de todo el entusiasmo por parte de la “incipiente” comunidad artística, el problema radicaba en la escasez de público, al que desde distintas estrategias y con el paso de los años se ha ido tratando de interesar.

Sin embargo, en aquellos años y como ya de alguna manera se ha dicho, sus pobladores poseían un punto de vista “pragmático y utilitarista” (Ibidem), más enfocado o preocupado por el trabajo o por otras labores.

Los años sesenta son significativos por el cúmulo de revueltas y luchas sociales, cambios culturales y artísticos que traen consigo una serie de transformaciones radicales en todos los ámbitos de la vida social.

Estos cambios provocan la ruptura en el campo artístico a nivel ideológico, que si bien se había venido caracterizando por un gusto con la estética convencional, incluso

nacionalista y tradicional, se conforma una nueva manera de crear desligada de estos esquemas institucionales:

Mexicali ya albergaba a creadores como Rubén García Benavides, que dejaba a un lado la escuela paisajista mexicana y se pasaba al pop art, o Jorge Esma, que venía del teatro pánico a la Jodorowski y que buscaba captar al público, escandalizarlo, antes que complacerlo con temas moralmente aceptables. (Ibidem).

Inicia una efervescencia en términos teatrales, literatos (con la aparición de diversas revistas sobre arte) y plásticos. El mismo contexto mundial como la revolución cubana, la Guerra Fría y el Muro de Berlín (Ibidem), los poetas beatniks, el rock, las canciones de protesta, la liberación femenina, el uso de drogas, etc... influyó también a los artistas mexicalenses, quienes a la manera en que precisamente los beats lo hicieron, se empezaron a juntar en cafés, “peñas” para discutir, debatir, proponer. El espíritu revolucionario puede dejarse ver en el siguiente poema escrito por el sonorenses -pero criado en Mexicali-, Horacio Nansen:

!México!

Escucha...

En algún punto cardinal del mapa,
Aprisionado por la geografía
En la desolación de tus fronteras,
A la intemperie de cincuenta grados
De un calor que florece algodones,
Cerca del Yanqui que le corta el agua,
Lejos de tu interés y de tus Sanborns
Y tu Torre Latinoamericana,
Hay un pueblo que vive, que labora
Y envía los impuestos de tus lujos
Aun haciéndole falta a su agonía
El agua que te sobra de la lluvia.

Ese pueblo profundo, pueblo – angustia
Que hoy forja inerte su ataúd de arena,
Pueblo que está en su tierra a la deriva
A merced de un trato ignominioso;
Pueblo – Cristo que vive en el desierto

Sin la aurora de tierras prometidas,
Pueblo que no pidió cincuenta grados

De calor, ni frontera, ni desierto, ni roca,
Pueblo que no conoce Xochimilco
Ni el bello Parque Nacional de Uruapan,
Pueblo – desolación, pueblo – trabajo
Que no pidió a los gringos de vecinos
Ni el desprecio desleal de los braceros
Que vuelven de la pizca en California,
¡pueblo que mana sal de las pupilas
Porque él nunca pidió la Sal – Progreso!

Poema de Horacio Enrique Nansen (en Trujillo: 2003: 56)

Este poema escrito en los efervescentes sesenta, muestra que la visión de la ciudad como una alejada del resto del país así y que el sentimiento de extraños en su propio país, persistía.

En la música mexicalense aparecen algunos reconocidos músicos sobre todo de jazz como Chinto Mendoza, músico ya legendario de la ciudad. Evidentemente con la aparición del rock en el mundo desde 1956, en la ciudad, empiezan a surgir algunas bandas que alternaban principalmente en Tijuana, en algunas ciudades de California, y que además propiciaron la aparición de eventos musicales en Mexicali, tanto en bares, clubes nocturnos como en espacios públicos.

La UABC empieza a jugar un rol importante en el arte mexicalense, al otorgar espacios para la exhibición de las artes, así como a auspiciar a algunos grupos artísticos, por ejemplo de teatro.

Por la parte urbana, las calles anchas sin pavimento de la ciudad se siguen conservando a pesar de que la ciudad crecía.

La década de los setenta marca el inicio de la construcción expansiva de casas habitacionales de interés social, las periferias de la ciudad empiezan a poblarse, por otra parte, esta década es determinante para las artes pues afianza ya la estabilidad en cuanto a espacios para la exhibición de la obra artística como financiamientos, apoyos y reconocimientos, en donde las principales instituciones de la ciudad, estatal y educativa, fueron ejes centrales para que esto sucediera. Es decir, el arte mexicalense, tuvo que apoyarse y afianzarse desde las instituciones para consolidarse.

Y por ejemplo, en 1974 se funda La Casa de la Cultura, en el 77, el Teatro del Estado y la primera bienal de artes plásticas se lleva a cabo en el 78. La Galería de la Ciudad del ICBC (Instituto de Cultura de Baja California) también se construye en ese mismo año. Como también se mencionó, el cúmulo de movimientos y desfases culturales, rupturas y propuestas “revolucionarias, radicales, polémicas” que rodeaban el mundo, eran como lo menciona el escritor Gabriel Trujillo: “...hechos incuestionables que permeaban la existencia comunitaria de una urbe fronteriza, de una ciudad que veía y vivía a un lado de la California estadounidense donde muchos de estos cambios habían nacido.”(Trujillo: 2003: 79).

Paradójicamente, existía una percepción generalizada en distintos ámbitos, incluso entre los mismos artistas acerca de que en Mexicali, las artes seguían siendo una cuestión de minorías, esto por la falta de un público masivo, incluso al compararse con la manera en que se encontraban integrados y organizados otros campos artísticos en otras ciudades del resto del país, empezando por Tijuana, que ya se consideraba “cosmopolita”.

Sin embargo sus artistas, en la mayoría jóvenes, llevaron a cabo eventos, exposiciones, creación de talleres artísticos, con el afán de consolidar el mundo artístico en la sociedad mexicalense.

Su constitución de ciudad fronteriza y “joven” (comparándola con la mayoría del resto del territorio mexicano), es para estos artistas más una posibilidad que una desventaja, al no tener “restricciones” estéticas, y tener más libertad. Paradójicamente el desarrollo de las artes y su difusión fueron incentivados por algunas instituciones. Esto no eximió el que esto se hubiera logrado en base a fricciones, por lo tanto, los artistas tuvieron que negociar con las mismas instituciones.

Por lo tanto, la singularidad de la ciudad más que un defecto se ve y se aprovecha por los artistas como una virtud.

Por ejemplo después de la primera bienal de artes plásticas en 1977, y que trascendió a otros recintos de importancia nacional, la crítica de arte, Raquel Tibol, dijo sobre su manera de ver la pintura mexicalense:

Hay pinturas de muy avanzada concepción estética como los pop paisajes de Rubén García Benavides. Existen en los artistas bajacalifornianos una preponderante inclinación hacia la imagen simbólica, austera a veces, como en las puertas de Ruth Hernández, o combinando arabesco y rebuscadas transparencias en la obra de José

García Arroyo. El simbolismo trata, con frecuencia, de fincarse en una sustancia artística que convierte en cuerpos femeninos serranías, desiertos, árboles y oleajes. En Francisco Arias descubrimos un serígrafo de primera categoría, que sabe imprimir con absoluta limpieza múltiples colores o contenerse hasta la ínfima variación de tonos. Rodrigo Muñoz, quién tomó clases con Elvira Gascón, está representado con dos esmaltes de notable buen gusto en diseño y colores. Manuel Aguilar, quien se inspira en la sensualidad abultada en redondo de Fernando Zúñiga, le da a la terracota un tratamiento que rescata ciertas maneras del Occidente prehispánico o se interna en soluciones chinescas antiguas. (Trujillo: 2003: 93).

Los ochenta vendrían a ver reflejado el trabajo y empeño de todos estos “pioneros” del arte, pues en esta década, aparecen consolidados varios grupos, vigentes hasta el día de hoy. En el terreno de las artes visuales se empiezan a generar mayores movimientos artísticos, sobre todo en la fotografía. El grupo de fotógrafos *Imágenes*, fundado a finales de los setenta, en la década posterior se internacionaliza.

El interés por la producción audiovisual por parte de jóvenes artistas empieza a producir videos, documentales importantes con temática fronteriza.

La UABC inaugura en el 82, una galería de arte. En 1984, a un costado del Teatro del Estado, se funda el Café Literario, recinto para llevar a cabo eventos artísticos, sobre todo literarios.

Se multiplican los eventos, emergen nuevas compañías o grupos artísticos, de danza también, sin embargo y paradójicamente, no se es capaz aún de atraer a un público mayoritario o masivo.

Este auge de las artes en Mexicali entra en contraste con la situación nacional de crisis económica que se vivía en los ochenta. Tal vez podría decirse que Mexicali fue afectado al quedar “excluido” en el sexenio del gobernador Milton Castellanos (1971 – 1977), por la falta de recursos de un centro cultural importante, el cual sí se edificó en Tijuana posteriormente en 1982, es decir, el CECUT (Centro Cultural Tijuana). Y hasta la fecha, el CECUT es el espacio cultural más importante de todo el Noroeste, lo que durante muchos años mantuvo de alguna manera “marginado” a Mexicali, pues fungía incluso como monopolio cultural y centralizado.

Mientras esto sucedía en el terreno de las artes en Mexicali, en la ciudad empiezan a construir un número mayor considerable de fraccionamientos

de interés social, lo que provoca algunos problemas de tipo doméstico, pues había que adecuarlos a las condiciones de uso y del clima.

Por otra parte y como lo menciona el arquitecto local Aarón Bernal, se empiezan a construir edificios más altos, se construye el llamado Centro Cívico para albergar ahí todas las dependencias de gobierno como el Palacio Municipal.

Al mismo tiempo se intensifican los problemas migratorios como las largas filas para obtener el pasaporte o la visa en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Y cada vez más gente llega de otros lugares con el fin de cruzar de manera ilegal principalmente.

A su vez, las filas de carros para cruzar a Calexico se van haciendo más extensas, pues la ciudad se llena de automóviles. Incluso Mexicali ocupa una de las tasas más altas del país en concentración de carros, en la que se calcula que al menos por casa, existe un automóvil. (Bernal: 2004: 94).

Lo anterior implicó que el modelo de desarrollo urbano tenía que adecuarse al uso del automóvil, lo que también tuvo como consecuencia la reducción de las calles y avenidas, menos áreas en los lotes y frentes de las calles, mientras se disparan los números de construcciones para vivienda, equipamiento y servicios, lo cual hace que se construyan “más vialidades, fraccionamientos y parques industriales” (Idem).

El clima empieza a ser un conflicto mayor cuando el problema se vincula con las altas tarifas de luz que hay que pagar durante el verano, debido al “acceso fácil a aparatos de aire acondicionados y chatarra...lo cual mantiene a Mexicali en un conflicto, que parece eterno, con la CFE...” (Ibidem).

Se invierte en obra pública principalmente y en la construcción de viviendas de nivel medio a residencial. Las construcciones y planos en la ciudad desde su inicio cuando recién fue fundada, fueron obra sobre todo de urbanistas de otros lugares de la República lo cual no ayudó mucho.

En 1969 se funda la escuela de Arquitectura de la UABC, lo que ha contribuido hasta la fecha, a que, los desarrolladores de proyectos de construcción de viviendas por ejemplo, sean de la ciudad. Lo que sí puede decirse a la manera en que Bernal lo hace, que Mexicali es una ciudad que más que distinguirse por su arquitectura, edificios, monumentos, grandes avenidas, etc... lo ha hecho más por su clima, por la comida china, por su gente hospitalaria (Ibidem), por su carácter de ciudad fronteriza. Para el arquitecto, la construcción masiva sobretodo de vivienda limita definir una arquitectura propia...para él, Mexicali ha ido construyéndose a la moda.

Se puede notar cómo, al mismo tiempo que el desarrollo y crecimiento masivo y abrupto de la ciudad en ámbitos como la vivienda, el desarrollo urbanístico en general, los problemas de migración entre otros, se suscitan; en el ámbito artístico las artes se van consolidando y legitimando.

Pues tanto los años setenta y ochenta representan la emergencia de diversos espacios de exhibición en toda la ciudad, así como de grupos artísticos sobre todo plásticos, visuales, de teatro y danza, así como se promovieron las bienales, se hace crítica de arte no sólo local sino nacional sobre las artes de la ciudad a su vez ésta recibe numerosas visitas sobre todo de escritores que presentaban libros, daban conferencias, ponencias, etc., se llevaron a cabo diversos festivales culturales importantes como el “Festival de la Raza”, aparece la primera “Feria del libro”, etc...(García: 2004: 143) son también los años “paradójicos” del arte con el mismo arte, o mejor dicho con el “sistema”:

...son los años en que los creadores jóvenes más desconfían de todo lo que huelga a *stablishment* y prefieren la marginalidad, ya sea desde una perspectiva cultista o vitalista, desde la torre de marfil o desde la cultura popular. Es un tiempo propicio para que los mejores creadores exploren los diversos caminos de la literatura contemporánea hasta encontrar las vías adecuadas a su propia sensibilidad, las coordenadas de una nueva forma de decir las cosas, de utilizar el lenguaje para construir algo que realmente sienten suyo, que realmente exprese lo que todos ellos experimentan, en un mundo por demás caótico y cambiante, relativista y absurdo. Es ahí cuando el creador accede a un lenguaje de mayor complejidad lingüística y simbólica y se vuelve un oficiente especializado, el integrante de una minoría desligada de los gustos sociales imperantes. (Trujillo: 2003: 123).

Para inicios de los noventa, la ciudad ya contaba con un prestigio nacional, y numerosos eventos venidos del centro y sur del país se llevaban a cabo, algunas veces era eventos internacionales y por supuesto los acontecimientos artísticos locales cada vez eran más frecuentes.

Al mismo tiempo iban surgiendo nuevas generaciones de creadores. Sin embargo, entrado el nuevo milenio, dos hechos fundamentales marcarían para bien el próspero desarrollo de las artes en la ciudad, ambos suscitados en el 2003: la aparición de la licenciatura en Artes Plásticas de la UABC y la creación del CEART (Centro Estatal de las Artes) que forma parte del ICBC (Instituto de Cultura de Baja California).

Algo importante en destacar es que las fronteras se empiezan a poner “de moda” debido a que el problema de la migración a nivel mundial empieza a ser cada vez más comentado, mediatizado, estudiado, etc...

Los ecos y resonancias sobre “arte fronterizo” empiezan a invadir las percepciones de mucha gente que conforma el ámbito artístico, como los curadores, que en palabras de varios artistas entrevistados, dicen, que la mayoría de ellos “espera ver en las obras de arte mexicalenses el tema de la migración, por ejemplo y no necesariamente...”.

El crítico de cine y pintor, Fernando García Rivas escribiría sobre el vínculo entre la frontera y el arte más a manera de manifiesto, en 1991:

... el creador de imágenes, ya sea independiente u oficial, registrará el entorno que en verdad le preocupe o motive. Por eso hay que tomar en cuenta que el auténtico arte mexicalense (...) se puede realizar a partir del compromiso y dedicación al oficio, pero al mismo tiempo participando de lo que nos rodea: los calorones de Mexicali en contrapartida con la fría humedad tijuanense. Es decir, para ser pintor o escultor mexicalense no se necesita que la frontera tenga que reflejarse o aparecer como tema principal de su obra. Así, una pintora como Jacqueline Barajas, puede manejar una figuración expresionista, en la que consciente o inconscientemente refleja ciertos elementos propios de Mexicali o como Ramón Tamayo, experimentador multidisciplinario, que conjuga propuestas híbridas en las que se mezcla el pasado regional – pictográficas rupestres – con el presente, con materiales de uso doméstico indispensable como las rejillas de cooler. Sería deseable que el arte que vaya a realizarse en el futuro no esté determinado por la óptica de los programas culturales oficiales sino más bien tendría que generarse desde la individualidad, el capricho, el compromiso consigo mismo o con lo que sea, con el aferrarnos a inventar nuestra propia libertad, hayamos nacido a seis cuerdas de los Estados Unidos o no, escuchado a Grateful Dead o al Tri, residido en la colonia Nueva o cantoneado en el Infonavit – Cucapá. (Trujillo: 2003: 155 – 156).

Finalmente el contexto urbano de Mexicali, su desarrollo histórico y su progreso ayudó e influyó la manera en que los artistas se fueron conformando y consolidando al punto de poder hablar de la existencia de un campo artístico, cuestión de la que podemos decir, se erige de manera paulatina y legítima a raíz de los años cincuenta gracias a la aparición de la primera escuela de Artes Plásticas principalmente.

La obra de los artistas en Mexicali desde el inicio procuró contener lo que la ciudad vivía, de una u otra forma se habló o expresó la situación del contexto cultural y artístico que se iba generando.

Gabriel Trujillo, literato, cronista local, menciona sobre la “génesis” del arte mexicalense, que el artista local produce desde un ámbito más privado que público. Por otra parte, que las posibilidades estéticas que el mismo entorno le permite, le posibilita la concepción, visión e ideología de carácter “marginal” al ser un arte que se genera en las “periferias”, es decir, el hecho de que Mexicali sea una frontera y que se haya construido de la manera peculiar en que lo hizo desde los inicios del siglo XX, hace que los artistas piensen más en un compromiso con el arte mismo desde sus mismas sensibilidades que en la complacencia a los estándares sociales del arte.

Existe una mayor flexibilidad hacia las propuestas diversas y diferentes, una tolerancia mayor a las mismas búsquedas propositivas de expresión artística. La característica de la ciudad como “lugar de paso” así también como su posibilidad de frontera de recrear e innovar los estereotipos sobre la frontera son razones para que Mexicali siga siendo un espacio de atracción para la creación artística y no solamente de sus artistas locales sino de otros que van de fuera y que visitan la ciudad ya sea por necesidad, gusto, experimentación. Como por ejemplo lo llegaron a hacer músicos, actores, poetas y escritores, como Allen Ginsberg y José Revueltas.

La frontera ha sido un tema recurrente en el arte que se produce en Mexicali y sin embargo no es el tema que define a la obra de la localidad en cuanto a su contenido. La cuestión sobre la situación geográfica general de la ciudad junto con el resto de sus peculiaridades como zona industrial, agrícola, manufacturera etc... se ven reflejados frecuentemente en los elementos técnicos que utilizan los artistas para crear la obra.

Actualmente sobretodo la existencia de espacios “no institucionales” para la exhibición de la obra a lo largo de ésta primer década que inauguró el milenio así como el uso de los espacios públicos, como las calles, la línea fronteriza, los parques, los bares nocturnos, entre otros espacios, hablan también de una forma de expresión que respondió en un primer momento a la necesidad de convocar a un número mayor y diverso de gente hacia el arte, e incluso a separarse de los estándares institucionales.

Algo que ayuda a que no se burocratice el ámbito artístico “tanto” es el hecho que los directivos, jefes de departamentos, curadores, son gente joven que trabaja a su vez en el ámbito del “underground”, que incluso son artistas y que también exponen su obra tanto en unos espacios como en otros.

Para los artistas, su situación fronteriza, es más una posibilidad, pues les permite estar en contacto permanente con distintas culturas, empezando con la norteamericana, como le vaticinó un pintor originario de la Ciudad de México a Rubén García Benavides en los cincuenta, cuando éste último quería regresar a la capital a terminar sus estudios como pintor:

Vivir en una frontera es mucha más importante que radicar en la capital del país. Una convivencia con dos países siempre implica la posibilidad del contacto con dos culturas; la suya propia y la otra. Y más tratándose de la frontera con el estado más poderoso de la Unión Americana. Deje usted de pensar en la Ciudad de México y aproveche esta ventaja de vivir a un paso de California. (García Benavides: 2008: 91)

Existen artistas a los que les interesa plasmar el entorno local de Mexicali, como es el caso del pintor local Ramón Carrillo. A través de sus obras podemos apreciar la cultura popular fronteriza de Mexicali, sus barrios viejos, sus indigentes, las zonas periféricas y sus personajes; la transformación de la ciudad. Por ejemplo Carrillo tiene una serie de obras que dibujan el “hacinamiento” de carros, los “yonkes” o cementerios de carros. El mismo Carrillo se refiere a su temática artística como “downtown periferia”.

Otro artista más joven y multidisciplinario como Ismael Castro también se ha interesado en hacer uso de todo lo que la cultura de la ciudad y su valle le otorgan para llevar a cabo diversos performances, instalaciones, videos, obras gráficas etc. Por ejemplo, uno de sus últimos proyectos es en relación al consumo de la droga más utilizada en Mexicali, el “cristal”.

Aunque los artistas en Mexicali opten por expresar desde su percepción y sensibilidad su carácter localista lo hacen de manera de universalizarlo.

Pues como lo dice Renato Ortiz: “...en la medida en que el área de interacción entre los hombres abarca el globo como un todo, ¿no estaríamos ante una civilización mundial? ...el espacio y tiempo de la modernidad no conoce fronteras, se basan en principios de circulación, racionalidad, funcionalidad, sistema, desempeño”(Ortiz: 2000).

Por otro lado, hay artistas que al negar su condición fronteriza, la afirman. Como es el caso de la antología compuesta por escritores jóvenes de Mexicali que apenas se presentó en febrero del 2010 y que se titula *Ni desierto, ni frontera ni maquila*. Precisamente los antologadores afirman que no es que nieguen la cultura a la que

pertenecen, sino que se abren a la posibilidad de abordar otras temáticas fuera de la frontera.

Podemos decir que Mexicali es una ciudad de artistas, la mayoría con un estilo propio, que renueva los lenguajes artísticos convencionales o al menos intenta hacerlo, sobre todo por las nuevas generaciones y que a su vez, forman parte importante del resto del territorio mexicano e incluso internacional.

Por poner un ejemplo más sobre lo anterior. En el verano del año 2009, en julio específicamente, un colectivo de artistas internacionales llamado “Prisma” llegó a Mexicali para llevar a cabo un evento en la línea fronteriza. Durante dos semanas los talleristas que provenían de muchos lugares del mundo como Israel, Estados Unidos, Latinoamérica y Europa junto con los artistas locales/mexicalenses y de otras ciudades del país, estuvieron trabajando colectivamente, planeando la producción del evento. La idea fundamental era la transgresión de la frontera de manera simbólica, lo cual se iba a ver representado por los performances a través de danza, música, teatro que en un punto específico de toda la franja se iba a llevar a cabo.

Podemos decir a la manera en que Bourdieu lo establece que las obras de arte, son el producto de un trabajo colectivo e histórico que sólo puede entenderse y estudiarse de manera relacional con el resto de ámbitos, procesos, factores que la atraviesan, en donde el campo artístico termina siendo siempre, el lugar de las invenciones. (Bourdieu: 2003: 40- 41).

En este sentido y a manera de conclusión, el campo artístico en la ciudad de Mexicali se legitima debido a los siguientes factores:

1. La aparición en los años cincuenta de la primera escuela de Artes Plásticas, “José Clemente Orozco”;
2. Los incentivos institucionales sobre todo de la UABC (Universidad Autónoma de Baja California) y del Gobierno del Estado que propiciaron la construcción de diversos espacios de exhibición para el arte, esto durante la década de los setenta y ochenta;
3. Los grupos de escritores, que primero eran periodistas – bohemios – que desde los orígenes de la ciudad, se organizaron en colectivos para hablar sobre la realidad cultural fronteriza, que para la década de los sesenta por ejemplo, ya formaban un

grupo artístico importante y que se habían encargado desde inicios de siglo de ir documentando la vida artística. Hasta la fecha la creación literaria sigue siendo por tradición una de las expresiones más fuertes de la ciudad;

4. La organización de la primera bienal de artes plásticas en la ciudad en los setenta; es decir, otra manera de legitimar el arte es a través del reconocimiento institucional finalmente: premios, menciones honoríficas, estas bienales convocaban a artistas de otras regiones del país;
5. La aparición de eventos importantes tanto de música, como de literatura principalmente;
6. La consolidación de distintos grupos artísticos sobretodo a partir de la década de los setenta como de danza, fotografía, teatro (que ya venían existiendo desde muchas décadas anteriores); artistas plásticos, entre otros;
7. La construcción del Centro Estatal de las Artes (CEART), que viene a ser un equivalente del CECUT de Tijuana;
8. La incorporación de eventos internacionales que llegan a Mexicali;
9. La escuela de Bellas Artes, la Casa de la Cultura, la UABC con talleres distintos de arte; que permiten el acceso a la enseñanza artística;
10. La innumerable cantidad de exposiciones locales, nacionales e internacionales de las que es sede la ciudad;
11. Los colectivos más recientes de artistas multidisciplinarios que ahora construyen sus propios espacios de exhibición alternativos producto de becas que obtienen por parte por ejemplo del FONCA, FOECA, PACMYC, etc...
12. La aparición de espacios alternativos para exhibir arte: La Casa de la Tía Tina¹¹, Mexicali Rose¹² y Rizoma¹³.

¹¹ Espacio alternativo para la exhibición de arte y de eventos artísticos en general sobretodo musicales. Producto de un proyecto para beca que presentaron varios artistas jóvenes de la localidad y que consistía en la transformación de una casa abandonada en recinto para el arte. La Tía Tina como fue conocida popularmente inicio en el 2004

Finalmente factores como el ser parte de la franja fronteriza, albergar desde su conformación a migrantes de todos lados, entre otros, en el arte afectó en la medida en que primero la ciudad tuvo que solucionar otro tipo de problemas sociales, para después preocuparse por su vida artística, lo cual no significa que no hubieran existido gentes preocupadas por esto último. Sin embargo sí fue un factor que hasta la fecha a pesar de todos los avances en términos artísticos afectó, pues como se puede ver, los artistas solos, tuvieron que buscar los apoyos que indiscutible e inevitablemente tenían que venir del mismo gobierno y de instituciones para que pudiera legitimarse el campo artístico en la ciudad; ser ellos mismos los generadores de ese campo, que si bien, logró consolidar a los artistas, ha sido hasta en años recientes que puede decirse que a los eventos acude un número mayor de público, pues, hasta la fecha, se sigue teniendo ese problema.

Lo anterior a nivel institucional porque en los espacios de exhibición alternativos como lo fue en un primer momento La Casa de la Tía Tina, ahora Mexicali Rose y Rizoma, acuden una gran cantidad sobre todo de gente joven.

Es importante también mencionar cómo los nuevo medios electrónicos como el Internet y las páginas y redes sociales electrónicas, fungen en la actualidad para promocionar el arte de los jóvenes principalmente a nivel local, nacional e internacional, canales como youtube, páginas como Myspace, Facebook son de vital importancia tanto para la difusión de la obra como para los eventos que se llevan a cabo.

Ahora podemos decir que algo de lo que está en juego en el campo artístico tiene que ver con la disputa por la obtención de becas para los artistas que les permitan llevar a cabo sus proyectos individuales o colectivos en la entidad y que al mismo tiempo, además de posicionarlos, les permite viajar y ser reconocidos en otros lugares de la República por ejemplo.

¹² En palabras de Marco Vera, encargado de Mexicali Rose, define a esta galería de la siguiente manera: “is a grass roots communitarian organization dedicated to providing free access to artistic media for the lower income community youth of Mexicali, Baja California and are located in the neighborhood of Pueblo Nuevo, one of the city’s oldest and most vibrant areas historically and the area closest in physical vicinity to the U.S./Mexico border”.

¹³ Rizoma es una galería creada recientemente, en el año 2009, por estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UABC en Mexicali.

La disputa también se centra por el mayor número de exposiciones durante el año, por la participación en el mayor número de eventos, pues como dice Bourdieu, el hecho de que la obra se encuentre en una galería o museo, la legitima y le otorga un aura artística de la que Aumont también habló. El arte es un objeto de creencia en este sentido.

2.2 Sobre arte chicano y fronterizo

-El papel imprescindible del artista para significar lo fronterizo

El arte fronterizo debe verse desde una amplia perspectiva situada en culturas encontradas, al mismo tiempo que necesita sustentarse en la especificidad de sus manifestaciones geopolíticas decididamente abigarradas. La frontera se ve como lugar. Como lugar, la frontera entre México y Estados Unidos es paisaje, paisaje físico y social, cultural y de prácticas artísticas, donde las fuerzas de territorialización y desterritorialización toman parte en juegos intrincados que se suceden todos los días.

Amelia Malagamba

En este capítulo, lo que se intenta es ahondar un poco más sobre el denominado arte chicano y fronterizo, sólo para decir que los artistas de Mexicali y sus obras “encajan” en algunas de estas características que se mencionan. Es necesario dejar claro que no estamos considerando a la obra de arte mexicalense como arte chicano, simplemente hay puntos de coincidencia.

La palabra chicano¹⁴, la cual se deriva de la palabra mexicano, se empezó a utilizar según Ilan Stavans a partir de 1947 en el Sur de los Estados Unidos a consecuencia de los diversos movimientos y luchas sociales que emprendieron los nacidos en ese país de padres mexicanos, es decir los mexicanos – americanos, a los que por su manera de vestir también se les había empezado a llamar “pachucos”. Es necesario dejar claro que como lo afirma José Manuel Valenzuela, los pachucos o el “cholisismo” nacieron en 1939 en la frontera de Ciudad Juárez, como movimientos juveniles de resistencia cultural, derivado de los procesos socioculturales transfronterizos. Los pachucos poseían un

¹⁴ En palabras de Rubén Salazar, periodista chicano que fue asesinado en 1970 debido a que expresaba sin tapujos en los medios informativos acerca de la brutalidad y el abuso de la policía hacia los chicanos, dijo acerca de quién es un chicano: “A chicano is a Mexican – American with a non Anglo image of himself. He resents being told Columbus “discovered” America when the Chicano’s ancestors, the Mayans and the Aztecs, founded highly sophisticated civilizations centuries before Spain financed the Italian explorer’s trip to the “New World”. Chicanos also resent Anglo pronouncements that Chicanos are “culturally deprived” or that Chicanos are “culturally deprived” or that the fact that they speak Spanish is a “problem”. (Stavans: 2000: 130).

“estilo, una actitud, una forma desafiante, un lenguaje, diversas marcas culturales”¹⁵ A estos no se les consideraba como legítimos ciudadanos, sino como “hijastros” de ese país y por lo cual sufrían de tratos injustos, de rezago, marginación, maltrato.

Es a partir del incidente conocido como “El caso de la Sleepy Lagoon” en 1942 que toma mayor fuerza la indignación por parte de esta minoría cultural.

“The Sleepy Lagoon incident” en Los Ángeles fue derivado del racismo que imperaba por parte de las autoridades e instituciones estadounidenses para los chicanos, quienes ya se encontraban en desacuerdo con el trato discriminatorio que recibían cuando por la Segunda Guerra Mundial, se reclutó a miles de ellos para mandarlos a los campos de batalla. Cuando ocurrió el incidente de la “Sleepy Lagoon”¹⁶, cientos de chicanos fueron encarcelados y vistos como una amenaza al considerarlos extremadamente violentos debido a su herencia ancestral azteca.

La guerra discriminatoria y racista contra los chicanos prosiguió durante muchos años. Entre 1953 y 1956 la “Operación Wet Back” que significa “espaldas mojadas” instaurada por el Gobierno Estadounidense repatrió a más de 2 millones de mexicanos.

A finales de esa década el derrumbamiento de la dictadura de Fulgencia Batista en Cuba en manos de Fidel Castro, representa un evento inspirador para los chicanos e incluso para los latinoamericanos en general que se encontraban luchando por sus derechos civiles y humanos.

La década de los sesenta es significativa por representar los años de la ruptura, de las revoluciones, revueltas, luchas sociales en diversos países como Estados Unidos, México, Francia, Checoslovaquia, entre otros y también son los años correspondientes a la Guerra de Vietnam (1958 – 1975).

En el caso particular de Estados Unidos, Martin Luther King Jr. encabeza el movimiento de reivindicación de la raza negra en ese país, al mismo tiempo que surge la lucha de diversos grupos latinos, donde la mayoría eran chicanos, conocida como “El Movimiento”, “Alianza”. Entre los líderes más importantes se encuentra César Chávez, campesino y líder sindical que luchó por los derechos de los trabajadores de la tierra, del algodón y las uvas principalmente y que en su mayoría eran migrantes.

¹⁵ Consultado el 25 de marzo del 2010, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-128832960.html>

¹⁶ El caso empezó cuando encontraron muerto el 2 de agosto de 1942 al chicano José Díaz, una noche antes, dos bandas de chicanos habían tenido una pelea. Pretexto que fue suficiente para que las autoridades los encerrarán y los enjuiciaran por la muerte de Díaz. Por otra parte el cineasta chicano Luis Valdéz realizó en 1981 la película *Zoot Suit* protagonizada por Edward James Olmos que está inspirada en este incidente.

Desde que empezó el Movimiento Chicano, se fueron uniendo no sólo la población civil sino también líderes, artistas, gente destacable incluso de algún deporte o de algún medio informativo.

En los años sesenta, específicamente en 1965 es que surge el Movimiento de Arte Chicano como consecuencia de las luchas sociales que enfrentaba la comunidad. En el caso particular de este movimiento, evidentemente, se incorpora la lucha social al arte, a la expresión artística y el mito del retorno a Aztlán, el “Chicano Power”, “La Raza” son reincorporados al arte.

En 1968 surge el partido de La Raza Unida:

La Raza Unida party must become more than a political organization. It must symbolize the creation of a nation within a nation, a spiritual unification for effective action of all persons of Mexican descent in the United States. One principle dominates La Raza Unida thought that the destiny of each chicano is immutably linked to the destiny of every other chicano.

(Stavans: 2000: 115)

Bajo estos discursos se va configurando el arte chicano que inspirado en estos eventos, se caracteriza precisamente por abordar en sus temáticas la reivindicación chicana, el orgullo por las raíces mexicanas y su pasado ancestral, que retrata los fenómenos socioculturales transfronterizos más impactantes y determinantes como la migración, entre otros temas. Eso por la parte temática.

Por lo correspondiente a la técnica referente a los materiales utilizados, se caracteriza por el uso pragmático de los mismos. Cuestión que más adelante se explicará.

El arte chicano durante los años sesenta principalmente influencia a los artistas de la frontera tanto del lado americano como del mexicano, e incluso empiezan a trabajar en conjunto. Hecho que tal vez explique por qué se asocia a uno con el otro.

Existe un término que ha sido frecuentemente utilizado y que finalmente ha caracterizado y ha explicado qué es y cómo es el arte fronterizo y chicano, me refiero, al término de lo “rasquache”.¹⁷

¹⁷ Existe una confusión sobre cómo escribir esta palabra o concepto. Decido escribir rasquache con “q” y no con “c”, debido a que la cita de donde obtengo cómo Ybarra explica el concepto, se encuentra con “q”. Pero aclaro, he leído la palabra tanto escrita con q como con c.

Tomás Ybarra – Frausto, profesor independiente que ha dedicado su trabajo a la investigación y análisis del arte chicano, acuña el término “rasquache” para referirse a la estética constitutiva del arte chicano y fronterizo: “(...) a bawdy, spunky, consciousness seeking subvert and turn ruling paradigms ápside down – a witty, irreverent and impertinent posture that recodes and moves outsider established boundaries (...) To be rasquache is to be down but not out – fregado pero no jodido” (Gómez Peña: 2000: 31).

Ybarra Frausto habla de un imaginario transnacional que se ve representado a través de las expresiones culturales como el arte, dentro y desde las fronteras, en donde distintos movimientos y fenómenos de diversa índole, social, cultural, económica, política, que las atraviesan, juegan un rol importante en la construcción de los mismos.

Un panorama social que habla de flujos migratorios, de intercambios culturales, de apropiaciones simbólicas, de tránsitos de uno a otro lado, los cuales van moldeando el sentido y las experiencias cotidianas, las maneras en que la gente se une en colectivo, se relaciona. Grupos sociales que se diferencian de otros con marcados rasgos identitarios que se reconfiguran.

Para Ybarra – Frausto las fronteras como espacio transnacional también pueden entenderse como “zonas de contacto” siguiendo el pensamiento de Mary Louise Pratt, las cuales son, lugares de intersecciones de índole transnacional, en donde ocurren varios intercambios e interacciones culturales disímiles, diversas, de “localidades múltiples, de negociación, préstamo e intercambio” (Ybarra Frausto en Malagamba: 2006).

Por otra parte la investigadora mexicana Amelia Malagamba, es una de las figuras más importantes en lo que respecta al análisis sobre arte fronterizo y chicano. Para Malagamba los artistas son los receptáculos capaces de transmitir a través de sus obras, sentimientos propios y de sus comunidades. De esta manera en la exposición colectiva sobre arte y migración, *Caras vemos, corazones no sabemos...the landscape of human migration*¹⁸, se aprecia que las obras son un acercamiento a las experiencias y vivencias de los migrantes. Como ella misma señala: “de sus amores y desamores, encuentros y desencuentros, arraigos y desarraigos...dibujan las luchas de los migrantes y sus visiones, así como también sus fuentes espirituales y su insistencia en mantenerlas para enfrentar toda clase de viscidudes”. (Malagamba: 2006).

¹⁸ Se puede consultar <http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa378.htm> para ver algunas de las obras que conforman esta exposición colectiva

El artista se encuentra anclado en una región específica que se entiende en tanto sujeto historizado de ese lugar que habita, vive, transita y que le configura sus percepciones, su apropiación del espacio y por lo tanto su relación con éste. Cuestión que se verá reflejada en la narrativa visual que plasme en su obra cuando se disponga a abordar el tema sobre la frontera. Es como lo explica, Martínez Videgaray:

Todo artista forma parte de un proceso permanente de producción de significados ligado al contexto en el que se desarrolla – ya sea histórico, cultural o social -. Este proceso también se plasma en la obra que produce, del mismo modo que se puede llegar a manifestar en su forma de ver el mundo, en las relaciones que genera y, en general, en el ejercicio de su práctica... Los artistas plásticos, como otros grupos sociales, interiorizan las reglas propias de su práctica, constituidas desde la historia colectiva y adquiridas en la historia individual.

(Martínez Videgaray: 2006: 41)

Por poner un ejemplo acerca de esta relación entre el artista y el espacio donde genera su práctica, Josefina Alcázar, se expresa de la siguiente manera acerca del artista chicano, Guillermo Gómez Peña:

Millones de mexicanos del “otro lado” viven, como Gómez Peña, identidades yuxtapuestas, y éste ha hecho de tal condición su arte, se ha convertido en un intérprete cultural, en un artista que expresa a la sociedad del siglo XXI: un mundo intercultural habitado por personajes híbridos, con identidades múltiples, yuxtapuestas y sobrepuestas. A través de su trabajo artístico construye puentes culturales, al tiempo que revela los laberintos de la identidad y los precipicios de la nacionalidad.

(Alcázar en Gómez Peña: 2000: 31)

La obra de arte ha suscitado un discurso acerca de sus interrogantes, funciones, al que se ha designado como estética, para Malagamba, la estética fronteriza posee una iconografía particular, la cual se caracterizó en un primer momento por el “alambre de púas” (ahora muro de contención construido con vallas metálicas desechadas de la

guerra del Golfo Pérsico, que el Ejército Norteamericano utilizaba como desembarcadero); el desierto; las imágenes religiosas como la Virgen María, sustentadas en la fe, la esperanza, las “mandas”, los milagros; entre otros íconos. Esto obliga a pensar en la permanencia actual de estos íconos en el arte fronterizo y por consiguiente, en las posibles transformaciones de los mismos y por lo tanto, en las nuevas iconografías, es decir, en la actualización de los discursos y relatos estéticos.

...las marcas simbólicas, culturales y geográficas, las negociaciones asimétricas, las contradicciones y las hibrideces de la frontera como lugar permiten que las invisibilidades se hagan visibles.

En el arte chicano y fronterizo, las cercas construidas con alambres de púas definen la experiencia histórica de la frontera.

La cerca de alambre de púas de la frontera no sólo domina las vidas de las poblaciones en ambos lados, también corta, lastima, desmiembra. La cerca y la tierra dividida es para los artistas chicanos y fronterizos el receptáculo y la referencia necesaria para recordar, to – remember, las realidades y las geografías fragmentadas.

El resultado es una narrativa de múltiples niveles que contempla el bilingüismo, las experiencias multinacionales y transnacionales así como la re-localización y la construcción de nuevas mitologías y paradigmas identitarios

(Malagamba: 2002).

Otra característica del arte fronterizo, según la misma autora, es aquella relacionada con “ver” a la frontera como margen, como límite que disloca la visión del centro y que por tanto reclama otras visiones desde los márgenes, haciendo emerger nuevos paradigmas:

Paradójicamente, la producción de este lenguaje visual que en sus narrativas desplaza a los centros hacia los márgenes, y los artistas que lo producen se mantiene en las fronteras, en los límites, con un carácter marginal.

Las fronteras son mapas, cartografías que se construyen en el imaginario y la fisicalidad permanente, tal como se presenta en la obra...El mundo simbólico de la frontera se encuentra en espacios abiertos y cerrados. Esto sugiere que la frontera se ha transformado en un estado mental dentro del ámbito simbólico. Pero la frontera entre México y los Estados Unidos sigue siendo tan real como el cerco de alambre de púas, el río y el desierto para la gente que vive en ella y para los artistas que han creado su lenguaje visual. (Malagamba: 2002).

Estudiar el caso de Mexicali, permitirá analizar cómo es que este territorio con sus características particulares y especificidades, influye en la manera en que los artistas locales, sus discursos y obras constituyen lo “fronterizo”, es decir, no se está suponiendo que esto viene construido de “fuera” sino que es una construcción “interna”, es decir, constituida por sus agentes locales, que viven en la “frontera”. Y que además esta noción de “lo fronterizo” tiene construcciones particulares y por lo tanto disímiles a lo que en otros contextos se poseen. Por lo tanto, se parte del supuesto acerca de que la narración estética sobre “lo fronterizo” en Mexicali, romperá con ciertos discursos “oficiales” estéticos, e incluso, discursos académicos, cientifistas, sociales, mediáticos, etc..

Además podríamos decir que a pesar de todo, hay ciertos aspectos en que los artistas mexicalenses encajan con las peculiaridades que son características del denominado arte rasquache. Como lo deja claro el siguiente testimonio de uno de los pintores entrevistados:

...vivimos en el desierto y eso es una cosa que a mí me gusta, porque construyes con lo que tienes, lo bonito de estar alejados de ciudades grandes o de zonas comerciales más importantes es que en las zonas pequeñas, el artista o el creador de cualquier cosa va a las cosas y en las zonas o urbes grandes las cosas van al artista...y si yo vivo aquí y quiero hacer grabado no hay la tinta especial, no hay las placas ideales, si voy a hacer pintura, batallo pa’ encontrar óleo... entonces tengo que ir a las cosas y solucionarlo de alguna manera...vivo en el desierto, esto lo sustituyo con esto, hago como esa nueva técnica más por necesidad que por inspiración. Sin embargo los resultados frecuentemente son bien interesantes, porque la pieza termina hablando del entorno más que si estoy en una ciudad donde llega todo, todo es mucho más universal, general, generalizado...si estoy en el DF y hago grabado seguramente el grabado en la parte técnica se parecerá mucho a lo que hagan en cualquier otra parte, incluso en Europa y en cualquier otras partes pero, si hago grabado en Mexicali con lo que yo pude encontrar aquí, seguramente será un grabado muy exótico...ya tengo algo mucho más regional...todo esto va vistiendo a la obra de algo muy local que está chilo...

Dado el testimonio anterior, es que lo rasquache puede compartirse con el arte de Mexicali, sólo en el sentido, de que los artistas construyen con lo que tienen a su alcance, como bien lo explica el artista Ismael Castro. Y en este sentido lo pragmático de la estética rasquache. En palabras de Amelia Malagamba ésta tiene que ver con “la experiencia y las formaciones de las posibilidades existentes, esto es, hacer las cosas con lo que se tiene, como diría su autor (Ybarra Frausto) “hacer de tripas corazón”. (Malagamba: 2005: 17).

Capítulo III

Marco Teórico

3.1 Justificación Teórica

3.1.2 Semiótica

Es tarea de la semiótica identificar cada uno de esos distintos sistemas de signos, descubrir sus respectivas gramáticas, estudiar sus mecanismos de funcionamiento y, en suma, aprender a leer los contextos que producen y de que se alimenta nuestra civilización...toda la semiótica no tener otro objeto que la cultura.

(Herón Pérez: 2000: 14)

La interpretación simbólica de las imágenes posee un carácter fundamental para la explicación del mundo social, por lo tanto podemos considerar a la semiótica, como la ciencia que se encarga de darnos respuestas acerca del proceso vital sónico que implica a las acciones y relaciones entre los individuos y su entorno.

La semiótica es una práctica analítica que nos ayuda a entender cómo es que el texto dice lo que dice: “explora como está hecho el mecanismo del texto en cuestión” (Pérez, 2000: 14).

La semiótica como se ha dicho anteriormente está relacionada directamente o mejor dicho, todo su motivo de ser, descansa en la cultura. Puesto que los procesos que se desarrollan en la cultura son sónicos, a su vez, comunicativos, interesa esta ciencia, debido a que ayuda no sólo a saber qué y cuáles son esos signos constitutivos de la cultura, sino los mecanismos por medios de los cuales actúan como tales en relación con otros procesos tanto de índole cultural o no, es decir, entendemos que la vida social en general se relaciona con esto. Poner de manifiesto el mecanismo que produce el sentido del texto pues permite “clasificar los valores de sentido y un sistema de operaciones que organiza el paso de un valor a otro, hemos dado con el secreto del sentido del texto, qué quiere y qué no quiere, qué considera bueno y qué malo” (Pérez: 2000: 299).

Tomando en cuenta las distintas perspectivas y escuelas que forman parte del desarrollo de la ciencia semiótica, han de destacarse las siguientes puntualizaciones para hacer notar la importancia de esta disciplina, en relación con la cultura y consecuentemente con el arte, en específico, con la obra artística:

1. La semiótica es una ciencia que estudia cosas o las propiedades de cosas en cuanto su función de servir como signos, también es el instrumento de la totalidad de las ciencias, puesto que cada ciencia utiliza y expresa sus resultados por medios de signos. La semiótica proporciona un lenguaje general aplicable a cualquier signo o lenguaje especial, y aplicable también al lenguaje de la ciencia y a los signos específicos que ésta utiliza (Pérez: 2000: 156)
2. La semiótica proporciona una base para la comprensión de las principales formas de actividad humana y para su interrelación, puesto que todas esas actividades y relaciones se reflejan en los signos que median esas actividades. (Ibidem:157)
3. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos con respecto a los otros (...) Todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no es que como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el “gran sistema”, denominado semiósfera. La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (Lotman en Pérez: 2000: 198)
4. Eco dice sobre el proyecto semiótico de Jakobson basado en los siguientes 8 postulados: 1) Existe signo siempre que existe una situación en la cual una cosa remite a otra; 2) la significación en un fenómeno que abarca todos los elementos pertenecientes a la cultura. Es decir: existen signos por todas partes no sólo en el lenguaje verbal; 3) la semiótica debe ocuparse (...) de hacer un inventario completo, establecer leyes y aislar los mecanismos constantes y universales de la significación; 4) Todos los sistemas semióticos pueden ser descritos desde una perspectiva unificada, si los reconocemos como sistemas de reglas (códigos) generadores de mensajes; 5) Puesto que existen muchos tipos tanto de signos como códigos (...) aislar y describir cada uno de ellos según su manera tanto de remitir a otro, como de ser percibidos y memorizados; 6) Una teoría semiótica

debe estar interesada en la estructura sintáctica de los signos sin importar cuál es el sistema por el que es transmitido y sin ignorar que también el sólo nivel sintáctico tiene valor semiótico; 7) el interés (...) también es la estructura del universo de contenidos transmitidos. No se da semiótica sin que en su interior no haya una semántica; 8) Puesto que todo proceso en el que entran signos implican contextos, la semiótica debe ocuparse tanto de los signos aislados como de los sintagmas de signos, “en teoría del co – texto y del contexto”. (Eco en Pérez: 2000: 228)

5. Los sistemas semióticos son modelos que explican el mundo en el que vivimos...Entre todos esos sistemas, el lenguaje es el sistema modelar primario: nosotros aprehendemos el mundo mediante el modelo que el lenguaje ofrece. Mito, reglas culturales, religión, el lenguaje del arte y de la ciencia son sistemas modelares secundarios. Debemos, por tanto, estudiar también esos sistemas semióticos que, puesto que nos llevan a conocer el mundo de una determinada manera, nos permiten hablar de él. (Lotman en Pérez: 2000: 244)
6. ...para Barthes, el hombre es un ser semiótico, productor y consumidor de signos, que funciona a signos, los crea, se aferra a ellos, los endurece y, frecuentemente, los convierte en ritos: su conjunto constituye la cultura.
7. El análisis (semiótico) lo que hace es descubrir el mecanismo que produce el sentido: qué es lo que hace posible el significado que manifiestan los textos con los que nos topamos, qué sistema organizado y cómo funciona, qué tosco o delicado armazón, qué reglas rigen la aparición del sentido (...) escudriña las posibilidades de sentido que tiene un texto y, desde luego, qué sentidos puede y no puede producir. Al hacerlo, se puede completar, precisar y aun corregir el sentido obvio. (Pérez: 2000: 287)

3.1.3 Signo

Según Peirce, el signo es general, triádico y pragmático. También lo llama representamen. El signo es el resultado de un proceso de semiosis. Este proceso se da cuando el signo representa algo para alguien o se encuentra en lugar de algo, creando en la mente de ese alguien un signo equivalente, que vendría a ser el interpretante del primer signo. En pocas palabras el signo está en lugar de algo, representando otra cosa, llamada su objeto (Pérez: 2000: 127). Este objeto es “aquello de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo” (Ibidem). Es decir de un elemento de referencia. El signo siempre representa algo para alguien y significa la expresión de la capacidad de percepción del intérprete. (Idem). El signo induce una acción de referencia.

Peirce entonces dice que la relación triádica que establece la acción de la semiosis o “proceso mediante el cual, una percepción, idea, pensamiento adquiere la función del signo” (Elizondo: 2003: 24) involucra tres elementos:

- 13. Signo (S)
- 14. Su objeto (O)
- 15. Su interpretante (I)

La acción semiótica es una acción del pensamiento. La función del pensamiento es la de producir hábitos de acción y creencias. A partir de esta concepción se plantean los argumentos de la pragmática. La cual postula que pensar es hacer una indagación planteando hipótesis, comprobándolas y desechándolas en un ejercicio por la verdad. (Ibidem). En esta máxima pragmática se llevan a cabo tres movimientos:

1. la abducción: pertenece a la categoría de primeridad, y se refiere al método utilizado para formar una predicción general sin certeza positiva de que tendrá éxito en un caso particular o general;
2. la inducción que se funda en la experiencia pasada;
3. y la deducción o terceridad.

Elizondo (2004) explica que la abducción es la hipótesis, la deducción el camino por el que se trazan los probables y necesarios resultados experimentales de nuestra hipótesis y la inducción se refiere a lo que Peirce llamó la prueba experimental de la hipótesis. En este sentido todo pensamiento es en signos. Y estos signos que son signos sí para alguien o algún pensamiento lo remite a otro o es equivalente, mismo que lo interpreta, al ponerlo en conexión con el objeto del signo, finalmente hablan de la función representativa de los signos. (Ibidem). El pragmatismo se refiere a los hábitos de acción que generan las creencias y pensamiento. “Cada pensamiento es un signo. La acción del signo requiere de un interpretante del signo: el interpretante de un signo es todo aquello que es explícito en el signo aparte de su contexto y circunstancias.” (Ibidem).

Por lo tanto el signo comunica y en el momento en que se distingue por sus cualidades materiales particulares y por poseer un elemento de referencia, nos permite conocer alguna cosa más: “El signo, así, no es la simple representación de una realidad, sino que, gracias al intérprete, es también la posibilidad implícita de “decir lo otro” (Pericot: 2002: 22). Así y desde la pragmática el signo es lo que hace y lo que hace su significación; el significado conceptual de una imagen por ejemplo, “no proviene de la acción individual, ni del sentido inmediato que le otorgamos, tampoco de la voluntad de creer, sino de la generalización de las percepciones que hemos ido adquiriendo poco a poco, verificadas y corregidas continuamente por la experiencia. (Idem).

Para el caso de la presente investigación es necesario entonces tomar en cuenta los siguientes valores que la imagen artística posee, a la que vamos a establecer de manera analógica con la obra de arte plástica y visual que forma parte del corpus de este proyecto; para distinguir sobre todo la diferencia entre signo y símbolo. Pues en su relación con lo real, la imagen artística tiene un valor de representación, pues representa algo concreto por su valor sígnico y por su valor de símbolo, al que vamos a entender como aquello que se define pragmáticamente por su aceptabilidad social.

3.1.4 Roland Barthes

Para fines de este proyecto de investigación, nos serviremos de algunos conceptos teóricos de distintos semiólogos, por considerarlos pertinentes de acuerdo a los objetivos que se están buscando. Y en este sentido del semiólogo francés Roland Barthes, utilizaremos sobre todo su concepto de *punctum*, mismo que aplicaremos al análisis de las obras plásticas y visuales.

Para Barthes existe una pulsión óptica, que en parte, resumiría la necesidad y existencia del arte en las sociedades de todo el mundo, a la que define como esa “necesidad de ver y el deseo de mirar” (Barthes en Aumont: 1992: 131). Para él, existen dos maneras de “aprehender” una fotografía (recordemos que estos conceptos clave parten del análisis fotográfico que él realiza y que en este caso aplicaremos tanto a las pinturas como a las fotos que tenemos en nuestro corpus), la primera es lo que denomina como el *Studium*, es decir, que vendría a ser la foto del fotógrafo y que contiene la codificación intencional del artista, signos objetivos y en general contiene la información de la imagen. La segunda manera que existe es la que hace la foto del espectador, es decir, esta manera utiliza el azar y sobre todo se da por medio del establecimiento de asociaciones subjetivas y “descubre en la foto un objeto parcial de deseo, no codificado, no intencional, el *punctum*” (Idem).

...Barthes va más lejos: no sólo creemos en la foto, en la realidad de lo que representa la foto, sino que esta última produce una verdadera revelación sobre el objeto representado. La foto del fotógrafo implica una escenificación significativa, que debe descodificar el espectador, según el modo cognitivo; pero la foto del espectador añade a esta primera relación una relación plenamente subjetiva, en la que cada espectador se recluirá de manera singular, apropiándose de ciertos elementos de la foto, que serán para él, como pequeños fragmentos sueltos de lo real. La foto satisface así particularmente la pulsión escópica, puesto que hace ver (una realidad escenificada) pero también mirar (algo fotográfico en estado puro, que provoca el espectador – el *punctum*, dice Barthes, es también lo que me pincha - y lo incita a gozar de la foto). (Barthes en Aumont: 1992: 134).

Para Barthes la noción de *punctum* es lo que hace que una fotografía posea personalidad o fotogenia, que más que lograrse por sus valores técnicos, se logra por hacer parecer a la foto como un “milagro”, “...que nos revelara algo que no habíamos percibido y que nunca habríamos percibido sin ella...la fotogenia es, en la foto lograda, lo que nos afecta, lo que me afecta (un yo indefinidamente singularizado, variable con cada uno de nosotros)” (Ibidem). El *punctum* es una noción subjetivada deliberadamente.

3.1.5 Umberto Eco

En cambio, el arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlo...

(Eco: 1979: 207)

El semiólogo italiano, Umberto Eco, en su libro titulado *Obra Abierta* (1979) realiza una serie de postulados que para fines de este proyecto de investigación nos son útiles para justificar por una parte la “combinación” de perspectivas teóricas entre la semiótica y distintos elementos o conceptos claves de distintas escuelas con el Análisis Crítico del Discurso (ACD). Pues uno de los factores que posibilitó lo anterior, es que se está teniendo como objeto de estudio a obras de arte. Eco en el libro mencionado, habla de aquellas obras de arte que funcionan en lo que él denominó como “obras abiertas” por proponer un “campo” de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas”, siempre variables; estructura, por último, como “constelación” de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. (Eco: 1979: 194).

La definición de obra abierta, consideramos, es una característica común en el mundo del arte contemporáneo. Existe una cierta definición informal, experimental. En este sentido, las obras de arte, se separan de una perspectiva formal privilegiada y “pone en crisis los contornos, las distinciones rígidas entre formas y luz, entre formas y fondo” (Ibidem). Esto hace de la obra el que pueda ser un campo de posibilidades: de interpretación, de significación, de percepción. El fondo mismo, como lo dice Eco, se convierte en el cuadro (la forma) y viceversa, “como posibilidad de metamorfosis

continua”. (Ibidem). Esto implica una evolución de la obra de arte, radical, donde los signos que contiene se componen con base en una relación estructural no determinada. Por lo tanto, partiendo de esta concepción “radical” podemos decir que es posible estudiar la obra de arte con base en una libre elección metodológica que permita en este caso llevar a cabo un estudio pertinente y veraz sobre el arte:

De aquí la posibilidad –por parte del usuario- de escoger las propias orientaciones y los propios vínculos, las perspectivas privilegiadas por elección, y entrever, en el fondo de una configuración individual, las demás identificaciones posibles que se excluyen pero subsisten contemporáneamente en continua exclusión – implicación recíproca.

De esto se originan dos problemas implicados no sólo por una poética de lo Informal, sino por toda poética de la obra abierta: 1) las razones históricas, el background cultural de una decisión formativa semejante, la visión del mundo que ella supone; 2) las posibilidades de “lectura” de tales obras, las condiciones de comunicación a las que se someten, las garantías de una relación de comunicación que no degeneren en el caos, la tensión entre una masa de información puesta intencionadamente a disposición del usuario y un mínimo de comprensión garantizada, la adecuación entre voluntad del creador y respuesta del consumidor. (Ibidem).

Para Eco, la tarea del arte responde más bien a fungir como una metáfora epistemológica del mundo que le posibilita la libertad de la obra abierta, que se deslinda de las posibilidades definitivas del arte y que se preocupa más por la integración a la propia sensibilidad del artista que permite conocer no el mundo tal cual es sino nuevos aspectos de ese mismo mundo.

El “lector” se excita, por tanto, frente a una libertad de la obra, a su posibilidad activa e infinita de proliferación, frente a la riqueza de sus aditamentos internos, de las proyecciones inconscientes que involucra, de la invitación que le hace la tela a no dejarse determinar por los nexos causales y por las tentaciones de lo unívoco, comprometiéndose en una transacción rica en descubrimientos cada vez más imprevisibles. (Ibidem).

La noción de “obra abierta” que plantea Eco permite entender a los artistas y consecuentemente a su producción u obra de arte, como consecuencia de su reacción ante ciertos modelos o esquemas mentales que se establecen o codifican sobre la realidad, sobre las cosas. En este sentido su arte es una “reacción imaginativa, la

metaforización estructural de cierta visión de las cosas (que las adquisiciones de la ciencia han hecho familiar al hombre contemporáneo)”. (Ibidem). Y esta reacción de los artistas expresada en su obra es el valor fundamental a nivel social: generar nuevas sensibilidades –aunque éstas se retrasen en cuanto como las aprehende la sociedad - pues presenta “una imagen posible de este mundo nuevo, una imagen que la sensibilidad no ha hecho aún suya, porque la sensibilidad lleva siempre un retraso respecto de las adquisiciones de la inteligencia...” (Ibidem).

Para Eco el arte es parte del sistema de significaciones de la cultura, establece una comunicación artística y produce un efecto estético. La obra de arte es producto de la intención del artista y quien la interpreta gozará no sólo de ésta libertad “abierta” que expresa la obra sino de encontrar al volver a ella, las razones de su sugerencia, “la maestría de la provocación, en ese momento no goza ya sólo la propia aventura personal, sino que goza la calidad propia de la obra, su calidad estética” (Ibidem).

3.2 La obra artística entendida en términos semiológicos

Es importante poner en claro qué es lo que se entenderá por obra artística en términos semiológicos, por lo que desde la perspectiva de Jan Mukarovsky, la obra artística es un hecho semiológico que por tanto, posee el carácter de un signo. Las significaciones semióticas de las que está constituida son su autonomía y su capacidad comunicativa, a la que entiende como aquello que expresa una idea, sentimiento, ánimo, etc y en donde, esta significación semiótica comunicativa sólo se da en las obras de arte que tienen un tema.

Mukarovsky dice también que la estructura sémica de la obra de arte es dinámica en tanto, su sentido puede modificarse de acuerdo al tiempo y el espacio. Para el semiólogo, el signo autónomo consta de tres elementos: 1) la obra – cosa, (símbolo sensorial o significante (plano del contenido), 2) el objeto estético (que se encuentra en la conciencia colectiva) y, 3) la obra de arte en relación con la cosa designada (relación que se refiere al contexto general de los fenómenos sociales del medio en que funciona el arte). (Pérez, 2000: 149).

Por otra parte la obra artística está constituida también por el signo estético, el cual tiene una función estética y una norma estética. Ambas tienen carácter dinámico pues dependen de la relación con los fenómenos que contienen así como de la relación que mantiene con la sociedad en la que se insertan, en donde su función se manifiesta. La

primera –la función estética- es intrínseca a la obra como tal. La norma estética tiene que ver con los cánones establecidos por el grupo humano. Es decir, se trata de una convención social.

Mukarovsky se ocupa del valor estético cuya variabilidad constata como consecuencia de la creación y de la recepción social, es decir a las instituciones y órganos que la misma sociedad crea para hablar y determinar los valores estéticos, que equivale al valor social de la obra de arte en un nivel macroestructural. A esto le llama el aparato institucional de la recepción estética. (Pérez: 2000: 150).

Uno de los cuestionamientos más importantes y de interés primordial que plantea Mukarovsky es aquel que se refiere a la pregunta:

¿A qué otra realidad se refiere la obra de arte? A la que él mismo podría responder que “todo signo es “un hecho sensorial que se refiere a otra realidad”. (Pérez: 2000: 223).

Este cuestionamiento se encuentra relacionado directamente con el contexto general de los fenómenos llamados sociales, como por ejemplo, la filosofía, la política, la religión, la economía, etc... “Esta es la razón por la que el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una época dada, por eso mismo, durante mucho tiempo, la historia del arte se confundía directamente con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra”. (Mukarovsky en Pérez: 2000: 223).

Dice Mukarovsky que un estudio completo sobre arte se llevará a cabo sólo si se aclara el carácter semiológico del arte, lo que permitirá a su vez no reducir a la obra como tal o como un mero y burdo reflejo de los fenómenos sociales por ejemplo, pues a través del estudio sígnico podemos ver las relaciones que tiene de manera indirecta con lo que designa así como su capacidad u objetivo de referirse a otras cosas, distintas al objeto que refiere.

Sin orientación semiológica – dice -, el teórico del arte tendrá siempre la tendencia a juzgar la obra de arte como una construcción puramente formal, o incluso como una imagen directa de las disposiciones psíquicas, o a lo mejor fisiológicas del autor, o de una realidad diferente expresada por la obra, o eventualmente de la situación ideológica, económica, social y cultural del medio dado (...) Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y dinamismo fundamental de la estructura artística, y comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura. (Mukarovsky en Pérez: 2000:225).

Se puede concluir como dice Sklovski, otro formalista ruso, que el arte se basa en la experiencia de la humanidad, es decir, sólo surge y concibe bajo ésta cualidad, es decir, la experiencia individual anclada en la colectiva, en lo que forma una relación entre los elementos que se utilizan en la obra y el sistema en los que se inscriben los mismos.

3.3 El Análisis Crítico del Discurso

La utilización en nuestro marco teórico del Análisis Crítico del Discurso (ACD) resulta sumamente importante para cumplir con los objetivos del presente proyecto de investigación, entre los que se encuentran, el dar cuenta sobre las relaciones de poder que se manifiestan en las obras, sobre las ideologías, sobre la representación de ciertos actores sociales, entre otros. Cuestión que se logrará siguiendo una metodología basada en el ACD en combinación con algunos conceptos claves adquiridos de algunas escuelas de la semiótica como ya se ha venido explicando. Pues como el mismo Teun A. van Dijk lo confirma: “El ACD puede realizarse en, o combinarse con, cualquier enfoque y subdisciplina de las humanidades y las ciencias sociales” (Teun A. van Dijk: 2003: 144)

Teun A. van Dijk define el Análisis Crítico del Discurso como un “tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia (...) el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (A. van Dijk: 1999: 185). En este sentido implica una postura de resistencia ante la desigualdad social y una reacción contra los paradigmas formales. (Idem).

Por otra parte el ACD se enfoca particular y generalmente sobre el análisis de texto, también es posible aplicarlo a un análisis crítico sobre imágenes u obra artística por las distintas categorías que utiliza y que perfectamente pueden aplicarse a la imagen visual artística en este caso, precisamente porque estas poseen un valor de representación, simbólico así como ideológico, epistémico, cognitivo.

Los analistas del discurso poseen una conciencia crítica y explícita del papel que desempeñan dentro de la sociedad y están interesados en producir conocimiento científico/académico y social así como opiniones.

Para el ACD toda investigación es política y en este sentido contribuye a “dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la

desigualdad social” (Ibidem). El ACD está interesado en los problemas sociales y asuntos políticos, lo que lo hace, multidisciplinar al requerir de una teoría del lenguaje específica, de la dimensión discursiva y la comunicación en relación con la dimensión cognitiva, emocional, social, política, cultural e histórica. (Teun A. van Dijk: 1999: 26). Y es aquí donde algunos conceptos semióticos que utilizaremos adquieren una importancia fundamental para lograr un análisis crítico sobre las obras de arte, pues la semiótica es la ciencia de los signos y por lo tanto entra en contacto directo con la cultura y la comunicación.

EL ACD es pertinente para este proyecto porque va más allá de lo que se dice, de las palabras, y más allá de la acción y la interacción, es decir, posee un carácter funcional que logra explicar el uso del discurso, de “estructuras, procesos y constreñimientos sociales, políticos, culturales e históricos” (Idem). Uno de los objetivos de esta investigación es proporcionar una lectura sobre las obras que se analizarán bajo esta perspectiva, de “ir más allá” de la representación en “bruto” que presentan, por lo que el ACD aplicado a lo visual es pertinente al proporcionar sistemáticos análisis de estructuras y estrategias para leer al mismo tiempo que éste se mantiene en relación directa con los contextos sociales y políticos que posibilitan la emergencia del discurso y su especificidad.

Por lo que finalmente el ACD se relaciona con: los problemas sociales los cuales son constitutivos de la sociedad y la cultura (el arte también), los discursos de poder que constituyen las sociedades y la cultura, mismos que hacen un trabajo ideológico, el discurso es histórico, por lo tanto el enlace entre el texto y la sociedad es mediado. El discurso es una forma de acción social (aquí la pragmática semiótica se relaciona); el análisis del discurso es interpretativo y explicativo (lo que posibilita su relación con la semiótica) (Idem).

A través del ACD se puede analizar la polarización del nosotros y ellos que “caracteriza las representaciones sociales compartidas y sus ideologías subyacentes...” (A. van Dijk: 1999: 28), esto se logra al estudiarlo en los planos de los que se compone el texto.

Un elemento importante es de la memoria subjetiva e histórica/social que ayuda a interpretar los textos de una manera determinada y no de otra; esta memoria que se tiene en común con un grupo social es susceptible de ser influenciado para mantenimiento de los discursos de poder o por el contrario para contrarrestarlos.

Ya que el objeto de estudio de este proyecto son las obras y lo que queremos saber de ellas es cómo construyen el discurso sobre la frontera, a la que se entiende por una parte desde su acepción geopolítica en base a la violencia y el poder; el ACD resulta pertinente al centrarse en el estudio de los problemas sociales, y en el papel que “del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de la dominación”(A. van Dijk: 2003: 144). Obliga esto a la investigación a ser “de la más alta calidad si quiere ser aceptada” (Idem).

Esto significa tener la postura de ver la frontera como un lugar o territorio en el que emergen problemas sociales – además de entenderla como la posibilidad del surgimiento de diversas manifestaciones culturales que no necesariamente surgen o se llevan a cabo con base en la violencia.

Si bien a lo largo del trabajo se ha hablado acerca de que el territorio fronterizo será entendido como el contexto determinado por el espacio simbólico en relación con la identidad, con los apegos, entre otros, en el ACD, el contexto se “define en términos de modelos contextuales en donde lo que importa es la forma subjetiva en la que entendemos el contexto”, no lo que éste mismo implica, lo que forma una construcción, un modelo mental contextual. Lo anterior no significa la importancia que en sí tienen las situaciones sociales y sus efectos precisamente para formar estos modelos mentales.

Para que el ACD sea eficaz requiere como el mismo Teun A. van Dijk lo dice, de una base lingüística. En este sentido, la semiótica funciona como nuestro soporte.

3.3.1 Definición de Discurso Visual

Teun A. van Dijk, define el discurso en el amplio sentido de un “acontecimiento comunicativo” en el cual se incluye “la interacción conversacional, los textos escritos y también los gestos asociados, el diseño de portada, la disposición tipográfica, las imágenes y cualquier otra dimensión o significación semiótica o multimedia” (Teun A. van Dijk: 2003: 146).

Partiendo de esta definición podemos decir que el discurso visual es también un acontecimiento comunicativo por antonomasia de la imagen y que por lo tanto posee una dimensión o significación semiótica y que en el caso de la obra artística, posee también una estética.

Podemos para fines de esta investigación mantener la relación triádica que establece Teun A. van Dijk entre discurso, cognición y sociedad. Y pensar la cognición en este

caso en relación con el discurso visual, como una que implica la cognición personal y social junto con la representación mental y las estructuras que intervienen en la creación de la obra de arte. Es decir, es una cognición del artista relacionada con el contexto local del mismo. En este sentido la relación triádica es entre el discurso, el artista y la sociedad (e incluso campo artístico, si se entiende que la estética es el valor convencional que se le otorga a la obra).

La sociedad de un discurso visual será entendida de forma que incluya:

las estructuras más globales, societales y políticas que se definen de forma diversa en términos de grupos, de relaciones de grupo (como las de dominación y desigualdad), de movimientos, de instituciones, de organizaciones, de procesos sociales o de sistemas políticos, junto con otras propiedades más abstractas de las sociedades y las culturas.

(A.van Dijk: 2003: 146 - 147).

Los discursos son interpretados como elementos que guardan una relación coherente con los modelos mentales que los usuarios tienen sobre los acontecimientos o los hechos a los que hacen referencia.

Podemos decir que los artistas construyen modelos mentales –por ser usuarios del lenguaje- de la situación en la que interactúan, sino también de los acontecimientos o las situaciones de las que hablan o escriben al ser los discursos interpretados como elementos en relación coherente con los modelos mentales – de los artistas y los espectadores – que expresan los acontecimientos a los que hacen referencia, en este caso sobre la frontera. Aquí cabe mencionar de manera importante que los modelos mentales de los artistas serán interpretados con base en lo que su obra expresa. Es decir, serán inferidos, pues no estamos tomando en cuenta –por falta de tiempo – al discurso oral de los mismos, es decir, su subjetividad, autopercepciones, entre otros. Todo nuestro análisis dependerá de la obra de arte en sí misma.

El discurso como acontecimiento comunicativo, dice Teun A. van Dijk, sucede en una situación social “presenta un escenario, tiene participantes que desempeñan distintos roles, determina sus acciones, etc..” (Ibidem), por lo que sí hablamos de un discurso visual contenido en las obras de arte, vamos a estudiar y analizar las situaciones sociales de cada una de las obras, es decir, los roles de los actores que representa, el espacio y

escenario, lo que estos actores hacen, etc... en términos de entender a su vez al discurso como un relato desde la perspectiva de Barthes. El relato es un conjunto organizado de significantes, cuyo significado constituyen una historia.

El bracero fracasado

**Cuando yo salí del rancho
No llevaba ni calzones
Pero si llegué a Tijuana
De puritos aventones**

**Como no traía dinero
Me paraba en las esquinas
Para ver a quien gorreaba
Los pescuezos de gallina**

**Yo quería cruzar la línea
De la Unión Americana
Yo quería ganar dinero
Porque esa era mi tirada**

**Como no traía papeles
Mucho menos pasaportes
Me aventé cruzando cerros
Yo solito y sin coyotes**

**Después verán como me fue:
Llegue a Santa Ana con las patas bien peladas,
los huaraches que llevaba, se acabaron de volada,
el sombrero y la camisa los perdí en la correteada
que me dieron unos güeros que ya mero me agarraban**

**Ya llegué a la carretera
Muerto de hambre y desvelado
Me subí en un tren carguero
Que venía de Colorado**

**Y con rumbo a San Francisco
De un vagón me fui colado
Pero con tan mala suerte
en Salinas me agarraron**

**Después verán como me fue
Llegó la migra de la mano me agarraron,
me decían no sé que cosas que en inglés
me regañaron, me dijeron los gabachos "te regresas pa' tu rancho"
pero yo sentí bien gacho regresar pa' mi terruño,
de bracero fracasado sin dinero y sin hilacho (2)**

Lila Downs

3.4 La noción de frontera

...comprender la vida cotidiana en torno a esta densa membrana, con una permeabilidad asimétrica pero valiosa por el intercambio de individuos, conocimientos, trabajo, capital, comportamientos, afectos, recursos y bienes materiales que llamamos *frontera*.

(Salas Quintanal: 2005: 11)

Para fines de este proyecto de investigación nos estamos refiriendo al concepto de frontera, como noción. La razón radica en que el objeto de estudio, son las obras de arte y no la frontera y además porque somos conscientes de la complejidad del mismo concepto, debido a la diversidad de ejes teóricos con los que sistematiza, conceptualiza, categoriza, etc. desde las diferentes disciplinas no sólo sociales sino incluso filosóficas. Por otra parte a la noción de frontera no la entendemos circunscrita a lo geográfico total y solamente, sino también como la línea divisoria entre imaginarios sociales diversos. Esto implica la dualidad de la noción de frontera:

Que define como demarcación geopolítica construida, por un lado, a partir del conflicto y la violencia y, por otro, como espacio funcional para el establecimiento de relaciones e intercambios. Esta dualidad crea la noción simbólica de frontera y su importancia en la construcción de identidades culturales. (Salas: 2005: 13).

Por lo tanto esta definición justifica la hipótesis o se pone en relación con ella y permite llevar a cabo el análisis del discurso en el que se pretende ver a través de esas obras, las relaciones de poder, la desigualdad social, la representación de actores sociales, entre otros.

Se pretende identificar a cada una de las obras en macrotemas como la migración, el poder, la violencia, las religiosidades, el mundo de las drogas, el género, la cultura popular y las identidades.

Tomando en cuenta las reflexiones teóricas de otros investigadores partimos de hablar sobre la frontera como coyuntura geopolítica y como una línea que divide, separa y que al mismo tiempo pone en contacto a dos o más Estados, poseyendo una carga simbólica poderosa al estar unida a la idea misma de nación. (Giménez: 2007).

Las interacciones fronterizas que se llevan a cabo en estos territorios si bien son procesos complejos no significan la pérdida de identidad ni la desnacionalización a la que muchos aluden sino por el contrario a la construcción y definición constante de las mismas.

Es por lo tanto, un territorio de fuerzas, de luchas, de disputas, a su vez, de negociaciones, en donde tanto el ámbito de lo económico y político es preponderante para determinar leyes, procesos, políticas, como lo es también, el ámbito cultural para otorgar sentido a las dinámicas que ahí emergen.

Giménez define a la frontera como “una zona de intensificación y de densificación de la movilidad humana no sólo internacional, sino también interétnica, lo que implica la multiplicación exponencial de los contactos y de las interacciones interculturales” (Ibidem). Por lo tanto el problema de la cultura en la frontera se reduce en palabras del mismo autor a determinar “cuáles son los efectos, modificaciones o transformaciones resultantes” de dicho proceso (Idem).

José Manuel Valenzuela, para entender y estudiar la frontera, abarca varios conceptos referentes a los fenómenos socioculturales propios de estas regiones, los cuales son: la intersección cultural (conjunto de elementos compartidos por grupos que poseen matrices culturales distintas ya sea por jerarquía o por que se comparten), la apropiación cultural (la incorporación en la estructura representativa del grupo de elementos culturales provenientes a otro matriz de sentido otorgándoles legitimidad), transculturación (procesos de doble o múltiple apropiación cultural, en los que los grupos intercambian elementos culturales), innovación cultural (los grupos sociales siempre están produciendo nuevos elementos culturales que responden a situaciones recientes o a diferentes formas de apropiarse de las antiguas condiciones), recreación cultural (los nuevos sentidos que adquieren los productos culturales que integran en una estructura de significados diferente de la original) y resistencia cultural (reacción activa de los miembros de un grupo frente a los intentos de otros grupos por imponerles sus propios elementos culturales). (Valenzuela, 2003: 59)

Son las fronteras, demarcaciones estructurales, geopolíticas definidas no solo desde el Estado sino desde los mismos imaginarios colectivos de los habitantes de su país.

La frontera resulta una realidad cultural que posibilita la interacción, acuerdos, negociaciones, la relación bilateral, la transacción y movimientos de regímenes materiales y de bienes simbólicos – relación que se sugiere, llega a ser a base de conflictos y/o acuerdos – y en donde cada eje (el político territorial, su población,

flujos) adquieren sentido para sus agentes sociales - diversos – que la habitan en ambos lados -sumando alrededor de 12 millones de personas- en esta franja que corre a lo largo de 3, 000 kms. (Bustamante, 2002: 7). Una región que se caracteriza por sus interacciones externas, es decir, las de la gente, las instituciones y los factores ambientales que se establecen con el vecino país – Estados Unidos (Bustamante, 2002: 13) y por otra parte, por sus interacciones internas, es decir, las que realiza hacia el mismo Estado – Nación mexicano.

En palabras de Alejandro Grimson, para entender la historia de dos poblaciones fronterizas es necesario reconstruir los procesos sociales, historizar la alteridad y sus sentidos como forma de desencializar la territorialidad y la nacionalidad (Grimson, 2003: 43).

Grimson sugiere por ejemplo, el concepto de fronterización para designar los procesos históricos donde sus elementos han sido contruidos por los poderes centrales y sus poblaciones locales.

Desde una visión cultural, a la frontera se interesaría estudiarla como una estructura de coyuntura, en donde la posición de sus actores sociales son producto de una posición relacional anclada en un territorio tensionado e historizado (Idem) y de contraste entre las distintas estructuras y organización de uno y otro lado: de políticas que difieren, de distribución económica desigual, de la división de sus mismos actores, de la “invasión” de unos a uno y otro lado y, viceversa, finalmente de dos realidades distintas que tienen inevitablemente que conciliarse y que por lo tanto, se trastocan.

La frontera por su dimensión territorial es desde la concepción de territorio hecha por Giménez también: “un espacio apropiado por un grupo social en donde se asegura su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, materiales o simbólicos” (Giménez: 2005: 9). Territorio que juega un rol importante para la conformación de las identidades sociales y que permite “encuadrar adecuadamente los fenómenos del arraigo, del apego y sentimiento de pertenencia socio-territorial” (Ibidem).

Los márgenes serían concepto clave para esta noción, puntualizando que aquellos que nos interesan, para fines de esta investigación, son los que se encuentran en la relación entre Estados Unidos y México así como entre lo religioso y lo urbano, entre lo popular mexicano y lo popular norteamericano. Es decir, a su parte simbólica, que también permitirá ver, al relacionarse con la identidad; las alteridades o la representación de unos y otros al interior de la obra de los artistas mexicalenses.

La cuestión de una identidad anclada en lo territorial, regional, local, está de manera preponderante muy presente en la visión, percepción, en el discurso, en los imaginarios de los artistas y sobre todo en sus afectos. Es decir, y como lo menciona Giménez, “los territorios interiores considerados en diferentes escalas (...lo local, lo regional, lo nacional, etc.) siguen en plena vigencia, con sus lógicas diferenciadas y específicas, bajo el manto de la globalización, aunque debe reconocerse que se encuentran *sobredeterminados* por ésta y, consecuentemente, han sido, profundamente *transformados* en la modernidad”.

En ese sentido, para algunos artistas mexicalenses, el territorio fronterizo significa un espacio estratégico en tanto, condiciona su producción u otorga una identidad (fronteriza), así como es un soporte privilegiado de la actividad simbólica (Giménez). Por ejemplo, cuando se les pregunta a los artistas si ellos se consideran artistas fronterizos, lo primero que dicen es que hay que tener cuidado con ese término, porque implica problemas, por un lado, piensan que la gente, curadores de arte, artistas, extranjeros, foráneos, es decir, cualquier persona que no es “endémico” (como uno de los artistas se autonombra) de la frontera, es decir, que no pertenecen a esta, espera ver en sus trabajos artísticos: en sus contenidos, los símbolos comunes, convencionales, finalmente, representativos de este arte (que mucho tiene que ver con esta tradición originada desde el movimiento artístico chicano), como lo es: el migrante, el pollero, el cerco, el narco, ellos dicen que el “foráneo” espera ver la parte dolorosa, trágica de la frontera, de cruzar, “la cicatriz”, la herida de la que hablan muchos, cuando para ellos, los artistas, la frontera es entendida más como una posibilidad “de”, una oportunidad de intercambio comercial, de actividad cultural (ir a un concierto por ejemplo), lo que explica que no la entienden y/o visualizan de acuerdo a “la parte triste”, fragmentaria, en la que se abandona y se dejan las raíces.

Para los artistas mexicalenses esto forma parte del cúmulo de leyendas que se cuentan sobre la frontera, “esa es la frontera que a ellos les cuentan”, dice uno de ellos. Otro artista aboga: “no negamos esa realidad, pero la frontera posee otras imágenes”. Por otra parte, piensan que el hecho de ser de la frontera, crecer en un contexto fronterizo, producir en el mismo, hace por antonomasia, un arte fronterizo y sin la necesidad, de traer a colación, en su contenido, estos simbolismos, ya cliché, ya estereotipo, ya convención, sobre el “mito” de la frontera. Por ejemplo, Eduardo Kintero, pintor y escultor mexicalense, actualmente Jefe del Departamento de Artes Plásticas y Visuales del Centro de las Artes, dice que su línea temática de trabajo es el erotismo, el cuerpo

desnudo, femenino principalmente, y sin embargo cuando le pregunto cómo distinguir un tema como ése tan universal como fronterizo, da una explicación, condicionada por el contexto, por el momento en que suceden las cosas, por la persona en la que se inspira ya que lo fronterizo está implícito en las interacciones, en los espacios, en la charla, por ejemplo. Por otra parte, existe esta pertenencia, apego al territorio, de pensar que sólo siendo originario de una ciudad fronteriza, puedes entender a profundidad, saber con conocimiento verdadero de causa y, por lo tanto, ser honesto y coherente al abordar el tema, acerca de y sobre la realidad fronteriza si se pretende expresarla por algún medio artístico, porque para ellos, no se vive en la frontera, sino que “vives la frontera”. Así el Festival Artístico, In Site, para algunos artistas no es considerado del todo “legítimo” en ese sentido, pues los artistas participantes que son en su mayoría extranjeros, más que locales o nacionales. Mismos que pasan una cierta temporada ahí para después crear o producir obra. Es decir, sí existe un arraigo al territorio significativo y emotivo por los artistas mexicalenses, que además, los hace aceptar su condición fronteriza y proclamarse si no como fronterizos, sí como “mexicalenses” y como dice uno de ellos: “...y Mexicali es una frontera”. En donde la cuestión: centro/periferia, local/global, toma un lugar importante.

Los artistas defienden su condición “localista” e incluso, la prefieren, no sólo en relación al resto del país, sino incluso, en relación a otras fronteras, en este caso, y la más cercana, Tijuana. Por ejemplo, Ismael Castro, uno de los artistas plásticos / interdisciplinario de Mexicali, en su discurso, posee un gran apego y orgullo a su origen norteño, al decir, “me autoproclamo dueño de estas tierras porque no cualquiera puede decir que su abuela es del Valle”, es decir, existe un sentido de pertenencia que no sólo es el regional /territorial, sino también simbólico, imaginario, de sentido, de origen, e insisto, de un gran apego afectivo, acerca del hecho de pertenecer a esta ciudad “joven”, formada por foráneos que se fueron asentando ahí, considerada una ciudad que “crece sola”, alejada del centro y sur del país en su construcción y constitución histórica, y que por ejemplo, hace del artista, uno que posee, un carácter marginal como lo menciona Amelia Malagamba.

Castro dice algo muy interesante, al referirse que en las grandes ciudades, metrópolis, “las cosas van al artista”, en ciudades como Mexicali, los artistas “van a las cosas”, lo que termina finalmente hablando de una condición fronteriza, de una condición en relación con el desierto.

El territorio es el resultado de una “apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo...” (Giménez). Hay afecto hay un sentido de pertenencia hacia el territorio. Otra cuestión y como lo menciono arriba, es aquella que tiene que ver con la identidad y con ésta, los imaginarios que se siguen sosteniendo acerca de cómo es el norteño, cómo es el arte del norte, el arte de Mexicali y esto se relaciona directamente con la especificidad de esta ciudad del norte.

En cuanto a la identidad, en específico a la identidad regional, se entiende lo que en palabras de Giménez se define “cuando por lo menos una parte significativa de los habitantes de una región ha logrado incorporar a su propio sistema cultural, los símbolos, valores y aspiraciones más profundas de su región”.

... (las fronteras) son culturales en la medida en que actúan en la configuración de los imaginarios sociales. Como todo horizonte finito, hecho de símbolos y alambradas, las fronteras intervienen en la construcción de las identidades, dan sustento a las quimeras nacionales, definen la perspectiva de lo propio y de lo ajeno, y posibilitan el reconocimiento de la alteridad. Si las sociedades necesitan fronteras para contener el caos y el infinito, para fijar lo interno y lo externo, para hacer comprensibles las dimensiones del mundo, las fronteras geopolíticas, en particular, expresan los agitados itinerarios de los Estados nacionales, sus encuentros y desencuentros, las pasiones, destinos y paradojas de sus artífices. En torno a las fronteras físicas se nutren y se transforman las fronteras culturales, es decir, los contornos simbólicos e imaginarios; aquello que nos identifica como miembros de una nación, de una región, de una memoria social, de una forma de vida y percepción del mundo: la identidad, o mejor dicho, las identidades. (Vizcarra; 2005: 67)

El análisis, recuperación e interpretación simbólica, estética y social de cada una de las obras a observar y estudiar será de vital importancia y es el nodo principal de este proyecto de investigación para ver y explicar la influencia del manejo temático de la frontera, entendiendo a ésta como un territorio principalmente simbólico. En este sentido Marc Augé traduce la simbolización del espacio como el lugar “donde se construye la experiencia de todos y se forma la personalidad de cada uno: en este sentido la simbolización es a la vez una matriz intelectual, una constitución social, una herencia y la condición primera de toda historia, individual o colectiva...un ordenamiento del mundo del cual el orden social...es un aspecto” (Augé: 1994: 16).

Así se considera que el conjunto y/o aglomerado de obra artística que un determinado grupo social produce y genera forma parte fundamental no solo del acervo histórico sino de la memoria colectiva que en términos de Renato Ortiz se entiende como “el conjunto de recuerdos activados por el filtro del presente” (Ortiz; 2000: 15). Es decir la expresión artística, el arte en sí, ha jugado el rol de ser un dispositivo para activar esta memoria, en el sentido, que resguarda los recuerdos de la historia, los engranajes del presente y da cuenta, preservando, los acontecimientos y sobre todo el sentir de una sociedad particular anclada en un momento específico histórico, cultural.

Mexicali creció sola en un desierto – o así parecería – al verla desde un avión. Pero la vista aérea también revela que Mexicali, aplanada a lo largo de su orilla norte como una lombriz prensada contra un acuario, debe su existencia a la frontera. Antes de que la línea fronteriza estuviera ahí, no había Mexicali. Ahora lanza su urbanidad contra la reja y el cultivado Valle Imperial. Calexico, con quince mil habitantes, es un mero punto en su flanco noroeste. Con sus glorietas aracnoides lanzando bulevares en todas direcciones, Mexicali está mejor equipada para los vehículos que para los seres humanos. Algunas familias sin casa, tienen varios carros. A un pie bajo el nivel del mar, también es una de las ciudades del mundo más calientes y más secas, conectada por tubos, como un paciente de diálisis, al Río Colorado. No obstante, Mexicali exuda una confianza civil desconocida en otros lugares fronterizos, como Tamaulipas...

(Alan Weisman en *La frontera. The United States Border with Mexicali*)¹⁹

¹⁹ Referencia en Trujillo: 216: 2003

Capítulo IV

DISEÑO METODOLÓGICO

4.1 Delimitaciones empíricas

4.1.2 Lugar de realización del estudio de campo

El estudio de campo se llevó a cabo en la ciudad de Mexicali, B.C. pues como bien lo indica el mismo título del proyecto (*Acercamiento discursivo a obras artísticas de Mexicali en relación al discurso visual sobre la noción de frontera*), se trata de analizar obra artística producida y exhibida en Mexicali.

Lo primero que se realizó fue establecer el contacto personal con los artistas para hablarles sobre el proyecto. Invitarlos a participar y por lo tanto, obtener su aprobación para analizar su obra. El contacto con ellos se mantuvo posteriormente vía correo electrónico²⁰.

Dado que el objeto de estudio fueron las obras de arte y que, por razones que ya se han mencionado – principalmente la falta de tiempo para concluir el proyecto – y no los artistas y sus discursos o los espacios por donde transitan y llevan cabo sus actividades, es decir, el campo artístico; los lugares fundamentales para el estudio de campo fueron los principales museos y galerías de la ciudad:

- Casa de la Cultura
- CEART (Centro Estatal de las Artes)
- Galería de la ciudad del ICBC (Instituto de Cultura de Baja California)
- La Biblioteca Pública del Estado

Cabe destacar que otros espacios de exhibición como fueron el centro de arte alternativo *Mexicali Rose* y la *Casa de la tía* no pudieron tomarse en cuenta, siendo que se tenían contemplados debido a que uno de los “obstáculos” o factores que intervinieron en el proyecto fueron precisamente la distancia con el objeto de estudio, que se encontraba en

²⁰ Es necesario aclarar que con tres de los artistas no se pudo entrar en contacto, precisamente son aquellos originarios del Valle Imperial: Alfonso Higareda, Manuel Cruz y Ernesto Yerenna. Por lo tanto, no aparecen en el listado de las próximas páginas.

Mexicali. La investigación se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara. Por ello fue imposible coincidir con muchos eventos artísticos que se llevaron a cabo sobre todo en estas galerías e incluso en espacios públicos.

Sin embargo y siendo conscientes de este factor, se hizo una selección rigurosa que cumpliera con los objetivos, con el diseño metodológico y con las categorías bajo las cuales se planeó elegir a las obras y así mismo a sus creadores.

4.1.3 Temporalidad

El trabajo de campo se llevó a cabo en un período que abarcó desde el mes de diciembre del año 2007 hasta el mes de octubre del año 2009. Considerando que durante este tiempo aproximadamente, al año, viajaba tres veces a Mexicali, sobre todo en verano e invierno.

4.1.4 Tipo de proyecto

El tipo de proyecto por su dimensión temporal es sincrónico pues se observó obra contemporánea. Muchas de estas obras fueron producidas durante el mismo período que abarcó el trabajo de campo, es decir, los años 2007 a 2009.

4.2 Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio en este proyecto de investigación son las obras de arte que conforman el corpus seleccionado, es decir, pinturas, gráfica, diseño, grabado, fotografías y esculturas. Estas obras artísticas son producto del quehacer de artistas mexicalenses.

Como se trata aquí de dar a conocer el manejo temático de la noción de frontera y su manera de representarlo en la obra artística, nos interesa que esta muestra sea representativa. Por lo tanto que sean obras de arte representativas.

La representatividad en el presente proyecto se entiende de acuerdo al status de los artistas en cuanto fueran activos produciendo obra y exhibiéndola en los distintos espacios institucionales y emergentes de Mexicali. Que fueran en la manera de lo posible a su vez reconocidos y conocidos por otros artistas dentro del campo artístico; que contaran con trayectoria, es decir, que a pesar de ser jóvenes, como la mayoría lo son en este corpus, contaran con cierta legitimidad al haber sido ya becarios por ejemplo o haber ganado premios, menciones honoríficas, etc.

Pues mientras mayor representatividad tuviera el artista, mayor legitimidad tendría la obra, es decir, el objeto de estudio.

Siguiendo el pensamiento de Pierre Bourdieu en este sentido es pertinente hablar de manera general sobre su teoría de los campos. En específico del campo artístico. Cuestión que tiene que ver con lo antes mencionado, es decir, con la legitimidad, la posición del artista como agente, los capitales, etc.

Para Bourdieu los campos son universos relativamente autónomos, representan un mundo social, un microcosmos con sus propias leyes. Su autonomía es parcial debido a que son coaccionados por el macrocosmos. Los campos están conformados por agentes e instituciones que producen, reproducen y difunden el arte. Para Bourdieu cual sería la pregunta por el grado de autonomía con respecto al macrocosmos. El campo tiene disciplinas. Saber sobre las coacciones externas: contratos, ejercen, créditos, órdenes, encargos. Que tipo de resistencias surgen para alcanzar la autonomía. ¿Cuáles son los mecanismos que introduce el microcosmos para liberarse de coacciones externos y reconocer las determinaciones propias?

El campo del arte ejerce coacciones y solicitudes: independientes de las coacciones del mundo social que lo engloba. Si el campo es mediatizado a la lógica externa es mediatizado por la lógica de éste campo.

La autonomía se visibiliza por retraducir las coacciones externas, como se traduce en un campo, un fenómeno externo. Se da la politización en los campos heterónomos, lo cual no significa que adquieran autonomías. Los campos son lugares de disputa, de fuerzas y luchas por transformar ese campo de fuerzas.

Los agentes son fuentes de campo. Para Bourdieu: “Solo comprendemos lo que dice o hace un agente si referimos a la posición que ocupa en ese campo...desde donde habla”. La estructura de las relaciones objetivas entre los agentes determina lo que pueden hacer y no hacer. Su posición en esa estructura determina u orienta su toma de posición. La posición en la estructura se determina por la distribución del capital.

Los agentes son individuos o instituciones que poseen capital que los determina en la estructura del campo. Esto en proporción con el peso que depende a su vez de los agentes que forman el espacio. En sentido inverso estos agentes que conforman el espacio actúan bajo la coacción de la estructura.

“Nada es más difícil de manipular que un campo”. Caso extraordinario es que un científico como Einstein redefina los principios de distribución capital y las reglas del juego. El capital de los agentes –simbólico – se funda en actos de conocimiento y reconocimiento por los pares. El capital es poder. El habitus son las disposiciones adquiridas que hacen resistir u oponerse.

El campo es un objeto de lucha configurado en una estructura con agentes, capital y habitus y caracterizado por las estrategias para la conservación y transformación.

Por otra parte, en algunos casos las obras de los artistas seleccionados han sido expuestas no solamente a nivel local, sino regional e incluso internacional (con Estados Unidos).

Con el fin de dar a conocer la procedencia de nuestro objeto de estudio, decidimos fijar los criterios de selección del artista. Al momento de ponernos en contacto con cada uno de los artistas, plantearles el proyecto, decidimos que cada uno de ellos, con base en su misma noción de frontera proporcionaran la obra o las obras en las que ellos admitían y sentían que ahí, en esa obra particularmente, habían plasmado su visión y/o representación sobre la frontera. Este es otro de los fundamentos en los cuales nos basamos para decir que más que estar hablando de frontera, estamos hablando de noción de frontera.

Es necesario aclarar que salvo algunos casos particulares, ciertas obras pertenecen a artistas del Valle Imperial en California, sobre todo de Calexico, pero finalmente encajan con los objetivos, pues son creadores que se encuentran en constante relación con Mexicali y sus artistas, al colaborar y exponer su obra en esta ciudad.

Por lo tanto, dos de los criterios de selección de las obras fueron que las obras hubieran sido expuestas en importantes espacios de exhibición, al menos de la ciudad de Mexicali y que su mismo creador, considerara que ahí el tema de la frontera estaba representado.

Nos importaba en la manera de lo posible que las obras hubieran sido hechas por artistas:

- Que fueran originarios de Mexicali y/o su Valle
- Que fueran artistas dedicados a las artes plásticas y/o visuales, en específico: pintura, fotografía y escultura
- Que fueran artistas con presencia actual en lo referente al arte en Mexicali, es decir, que se encontrarán activamente produciendo obra y por lo tanto exhibiendo obra en los espacios más importantes de la ciudad.

Y para darle más constancia de representatividad tanto a la obra como a su creador, nos importaba que estos artistas fueran reconocidos por:

- Haber obtenido becas de fondos estatales y nacionales como el FOECA (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes), FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), PECDA (Programa de Estímulos para la Creación y Desarrollo Artístico), PACMYC (Programa de Apoyo para las Culturas Municipales y Comunitarias) entre otros y/o que en ese lapso de la realización del proyecto tuvieran becas vigentes de estos mismos organismos o instituciones o haber obtenido premios tanto a nivel local, regional o nacional. Y que en la manera de lo posible la obra que se está analizando en el presente proyecto hubiera sido premiada.
- Que en algunos casos fuera obra seleccionada en la Bienal Plástica del Noroeste que cada año se organiza en la entidad.
- Que fueran reconocidos por sus pares, es decir, por los otros artistas, hecho que se constató en algunos casos a través de entrevistas con los mismos artistas o,

por medio de publicaciones sobre arte y cultura de Mexicali escritos por investigadores, artistas, literatos de prestigio. En algunos casos por reseñas periodísticas publicadas en los diarios locales.

Otro criterio demasiado importante para elegir la obra de arte, fue que si bien fuera hecha por artistas reconocidos, que ellos mismos brindarán bajo sus mismas nociones donde creían haber hablado de la frontera, que éstas obras pertenecieran a las siguientes corrientes artísticas:

-Expresionista²¹

-Realista²²

-Surrealista²³

Desde el principio, por ejemplo, se descartó trabajar con arte abstracto. Este criterio de selección tan importante tiene que ver con nuestros objetivos y con el diseño metodológico en sí mismo y sobre todo con nuestras categorías de análisis. Por ejemplo, siendo que nos basamos en el modelo de Análisis del Discurso (ACD) de Teun A. van Dijk, donde las categorías analíticas profundizan más en la relación del contenido

²¹ El expresionismo fue un movimiento artístico que nació en Alemania a fines del siglo XIX como respuesta al impresionismo. En el expresionismo los artistas “defendían un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista –la “expresión”– frente a la plasmación de la realidad –la “impresión”–“. (Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>). En el caso particular de la pintura, se considera expresionista el trabajo de Van Gogh, Kandinsky, Pollock, Basquiat, Haring, etc. Lo anterior debido al carácter heterogéneo del movimiento que en la pintura, tuvo como resultado distintas vertientes como expresionismo figurativo, abstracto, cubista, etc...

²² Surge después de la Revolución Francesa en 1848, como respuesta al Romanticismo, en el que como su mismo nombre lo indica, intenta representar la realidad de manera objetiva, imparcial y verídica, sustentado en gran parte por una ideología socialista. (Consultado en http://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_pict%C3%B3rico)

²³ Movimiento artístico que surge en Francia en 1924 a partir del manifiesto que André Breton escribe y quien estimaba que la situación histórica de posguerra exigía un arte nuevo que indagara en lo más profundo del ser humano para comprender al hombre en su totalidad. Siendo conocedor de Freud pensó en la posibilidad que ofrecía el psicoanálisis como método de creación artística. Para los surrealistas la obra nace del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerza ningún tipo de control. Intentan plasmar por medio de formas abstractas o figurativas simbólicas las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños. (Consultado en <http://www.artespana.com/surrealismo.htm>).

(significante, fondo) con la forma (significado). Por lo tanto de incluir arte abstracto, el análisis hubiera sido relevante en términos de forma y no de contenido.

Por último, todas las obras seleccionadas han sido expuestas en distintos espacios institucionales, alternativos y/o públicos en la ciudad de Mexicali e incluso en Calexico, California.

4.3 JUSTIFICACIÓN SOBRE LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS CON BASE EN LAS CATEGORÍAS DE SELECCIÓN

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECEN, CORRIENTE.

1) EDUARDO KINTERO, (Mexicali, 1970)²⁴. 20 años en el ámbito artístico como dibujante, escultor y curador. Corriente: expresionista. Temas/Género: desnudo.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA/ TRABAJO ACTUAL

Casa de la Cultura y Bellas Artes.

Maestro de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UABC. Desde el 2008 trabaja en el ICBC como Jefe del Departamento de Artes Plásticas y Visuales. Se encuentra en la coordinación general para la realización de las exposiciones de artes plásticas y visuales. Coordinador y fundador del proyecto Galería Fronteriza, en el que se convoca a los artistas de la localidad a montar obra que se expone en diferentes partes de la ciudad: en escuelas, en bares, en centros culturales independientes, en instituciones formales en la UABC, ICBC, IMACUM. Miembro fundador del colectivo *Taller Experimental*, integrado por distintos artistas multidisciplinarios de la ciudad. Organiza a su vez cada año las exposiciones colectivas de Arte Erótico que se realizan en distintos bares de la ciudad y galerías alternativas.

²⁴ Es necesario aclarar que la categoría de edad no se tomó en cuenta para seleccionar a los artistas que conforman el corpus. Se ha mencionado a lo largo de la tesis que la mayoría son jóvenes y sin embargo, hay muchos otros artistas que poseen una edad categorizada como “adulta”, tal es el caso de Kintero, Ramón Carrillo, entre otros.

**B) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES,
RECONOCIMIENTOS DE SUS PARES**

Seleccionado en la Bienal de Artes Plásticas del Noroeste en los años 2006 y 2007.

**C) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS,
PÁGINAS WEB**

Ciudades donde ha expuesto: Mexicali, Tijuana, Ensenada, El Valle Imperial, Los Ángeles, Hermosillo, Calexico, CA.

**A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE
PERTENECEN, CORRIENTE.**

2) ISMAEL CASTRO (Jiquilpan, valle de Mexicali, 1977). Más de 15 años trabajando pintura, dibujo, grabado, video, música, performance, arte instalación, entre otros.

Corriente artística: expresionista, realista. Temas/Géneros: urbanos

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA/ TRABAJO ACTUAL

Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Diplomado en Antropología Visual en el CIC Museo UABC, Taller de Performance en el CEART. Distintos talleres de pintura impartidos por Magali Lara, Álvaro Blancarte y Patricia Soriano. Con Mery Oulivari en Washington, EUA. En el CECUT de Tijuana con Felipe Erengber.

**C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES,
RECONOCIMIENTOS DE SUS PARES**

Actualmente becario por el Fondo Nacional para la Cultura y las artes, jóvenes creadores.

2005-2006 becario por el FOECA Baja California

Premio de adquisición en la bienal universitaria 2006 UABC. Primer lugar en escultura en la bienal estatal de Baja California 2005, entre otros premios que incluyen su producción audiovisual también.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

15 exposiciones individuales y 40 colectivas en Mexicali, Tijuana, Ensenada, Popotla, Tecate, Baja California; en Arizona, Los Ángeles, en Oaxaca, Guadalajara, entre otras ciudades. 6 puestas en escena en Mexicali y Tijuana.

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

3) PABLO CASTAÑEDA, (Mexicali, 1974), artista multidisciplinario con más de 15 años en el mundo del arte, su corriente es el expresionismo abstracto y el realismo.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana de Tijuana.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Ganador del primer lugar en la Bienal del Noroeste en febrero del 2010.

En el marco de la celebración del Primer Centenario de Mexicali: primer premio de pintura de 11 Bienal de Artes Plásticas del Noroeste; el primer premio de dibujo de 16 Bienal Plástica de Baja California; Segundo premio de pintura del Premio Nacional de

Pintura “José Atanasio Monroy” en Jalisco. En dos ocasiones ha sido becario del FOECA.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Exposiciones individuales y colectivas en Baja California, Sonora, Michoacán, D.F., Chiapas, Jalisco y California.

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

4) ARIEL MOLINA (Mexicali, 1979) pintor y diseñador. 15 años trabajando en el arte, en la pintura, el graffiti y el diseño gráfico.

Corriente: expresionista. Temas: Urbanos

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Lic. En Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana de Tijuana. Ha tomado diversos talleres de pintura y graffiti en espacios importantes como la Casa de la Cultura, el CEART de Mexicali. En el 2007 impartió un taller de graffiti apoyado por el municipio de Mexicali.

Actualmente trabaja como diseñador freelance.

Es miembro del Colectivo Taller de Arte Experimental.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Se publicaron algunas reseñas sobre su trabajo en el año 2005 en la revista de circulación nacional Día Siete, al haber participado en la exposición sobre Narcocultura realizada por el CIC Museo UABC.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Cuenta con alrededor de 30 exposiciones colectivas en las ciudades de Mexicali, Tijuana, Ensenada, Los Ángeles.

www.myspace.com/arielmolina

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

5) FRANCISCO CORONADO, (Mexicali, 1975), pintor desde 1995. Corriente: expresionismo figurativo.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

En 1996, se graduó de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* en la Ciudad de México.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Sus trabajos han sido publicados por el FOECA, el CECUT y el CONACULTA. Ha ganado premios en las Bienales del Noroeste en Mexicali y Tijuana y ha obtenido otros en la Ciudad de México.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Posee algunas exposiciones en Nueva York. Diversas exposiciones en el D.F., Monterrey, Tijuana, Ensenada y Mexicali. El año pasado en febrero del 2009, expuso en la Galería de la Ciudad del ICBC de Mexicali, la exposición individual *IN OR OUTSIDE*, misma que expuso en el CEARTE de Ensenada y que tuvo buenas críticas en los diarios locales de ambas ciudades como en La Voz de la Frontera de Mexicali.

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

6) RAMÓN GARCÍA VÁZQUEZ, pintor, escultor, documentalista. Desde 1997 se encuentra trabajando en el ámbito artístico. Corriente: expresionismo figurativo sobretodo en máscaras y alebrijes. Temas: la cultura popular.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Licenciado en Cs. De la Comunicación por la UABC. Egresado de la carrera de técnico en Artes Plásticas de Bellas Artes en Mexicali. Ha tomado distintos talleres en la Ciudad de México, Tijuana, Ensenada y Mexicali.

Actualmente trabaja dando talleres de arte a las internas de los CERESOS femeniles del Estado de Baja California.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Dos veces becario del PACMYC (Programa de Apoyo para las Culturas Populares y Municipales). Actualmente es becario. Diversos premios y reconocimientos a nivel local y estatal por su trabajo de máscaras. Coautor del libro *Voces Internas* publicado por el Gobierno del Estado de B.C., el ICBC y el CONACULTA.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Exposiciones inviduales y colectivas que suman alrededor de 40, en Mexicali, Tijuana, Ensenada, México D.F., el Valle Imperial.

www.myspace.com/fauvista

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

7) LUIS ALBERTO CUIEL, (Mexicali, 1970) pintor, escultor, dibujante, fotógrafo, Corrientes: realismo, hiperrealismo, surrealismo, expresionismo, abstracto, futurista. Temas: lo rupestre, el cuerpo femenino, el desierto...Curiel lleva más de 21 años trabajando en su labor artística.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

El artista se considera autodidacta.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Numerosos premios y reconocimientos a nivel regional y nacional.

Actualmente cuenta con el apoyo del INAH por su proyecto *Rupestroide* en el cual busca la revaloración de las pinturas rupestres de Baja California.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Ha expuesto en Baja California, Estados Unidos, Sonora y México.

www.rupestroide.com

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

8) ODETTE BARAJAS, fotógrafa. Realiza fotografía documental. Con alrededor de 20 años de experiencia artística.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Ha tomado cursos y talleres en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México como en el Estado de Baja California en el CEART.

Durante muchos años en los noventa, impartió clases de fotografía en una escuela propia que se llamaba Fotografía Alternativa.

Actualmente trabaja como maestra de artes gráficas en la UABC en la carrera de Medios Audiovisuales y en CETYS Universidad.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Publicación por parte del CONACULTA por su proyecto documental sobre los chinos en Mexicali, titulado, *Del río amarillo al colorado*. Mismo por el cual obtuvo varios premios y reconocimientos a nivel estatal y nacional. Cuenta con otras publicaciones tanto en México como en Estados Unidos. Cabe mencionar que es hermana de la reconocida pintora, Jaqueline Barajas.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Desde 1991 su trabajo fotográfico ha sido expuesto a nivel regional, nacional e internacional. Por ejemplo, su trabajo sobre los chinos en Mexicali, se expuso en el metro de la Ciudad de México en fotografías de tamaño gran formato así como en el CIC Museo de la UABC de Mexicali. Su trabajo con temática fronteriza ha formado parte de colecciones en la Universidad de San Diego, CA.

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

9) RAMÓN CARRILLO, (Mexicali, 1957), pintor. Con más de 30 años trabajando en su labor artística. Corrientes: realismo, hiperrealismo. Temas: urbanos. El pintor Rubén García Benavides dice que el mismo Carrillo define a su obra como *downtown periferia*.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Estudió en la escuela de artes José Clemente Orozco de Mexicali. Tiene más de 30 años impartiendo clases de pintura en la Casa de la Cultura.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Numerosos premios y reconocimientos. García Benavides en su libro sobre plástica en Baja California dice lo siguiente sobre Carrillo: Su paisajismo urbano referido a callejones y barrios de Mexicali...Carrillo madura su pintura a partir de ambientaciones lumínicas que recogen instantes; captura escenarios: perros callejeros en los callejones de La Chinesca, esquinas, parques y barriadas de esta capital que se están yendo con los años. (García Benavides: 2008: 174).

Carrillo se llevó el primer lugar con una de sus obras en el 2007 en una exposición que hubo en Los Ángeles.

Así mismo ganó la Bienal Plástica del Noroeste en 1996.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Cuenta con exposiciones en toda Baja California, sobre todo individuales. Así como en algunas ciudades como San Diego, Los Ángeles y el Valle Imperial en California.

A) NOMBRE, EDAD, CORRIENTE A LA QUE PERTENECE, TEMAS

10) ISRAEL CARRILLO, (Mexicali, 1979). Pintor. Con más de 15 años produciendo y exhibiendo su obra. Corriente: surrealismo, expresionismo figurativo. Temas: la figura humana, el paisajismo, lo urbano, la frontera, la mujer.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Autodidacta.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Miembro del colectivo Taller Experimental. Ha sido seleccionado en algunas Bienales de Artes Plásticas del Estado. Es un artista que siempre está exponiendo, en casi todos los eventos que existen en Mexicali –artísticos- se encuentra obra de Israel Carrillo.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Carrillo cuenta con alrededor de 60 exposiciones colectivas y 12 individuales. Ha expuesto en distintas ciudades del Estado de Baja California, como en California, en Sonora, en la Ciudad de México y en Veracruz.

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

11) FERNANDO CORONA, (Mexicali, 1975). Pintor. Lleva alrededor 15 años en el ámbito artístico. Corrientes: expresionismo figurativo. Temas: desde los inicios de sus trabajos una constante temática en su obra han sido las *lolitas*.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la UABC.

Ha tomado diversos talleres de pintura en el CEART de Mexicali así como ha impartido talleres de pintura y dibujo ahí mismo.

C) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Becario del FOECA en 2010.

Ganador de mención honorífica en la Bienal Plástica del Noroeste en 2010.

Becario del PACMYC en el 2008 junto con Ramón García Vázquez.

Miembro del colectivo Taller Experimental.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Ha exhibido su trabajo en San Diego CA, Los Ángeles, CA.; Phoenix AZ; Seattle WA; Tijuana, Ensenada y Mexicali.

www.myspace.com/fernandocorona

A) ARTISTA, ORIGEN, EDAD, AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE

12) MIGUEL AYALA PRIEGO, (Mexicali, 1977), pintor y dibujante. Con más de 10 años en el ámbito artístico local. Corrientes: biomecánica aunque él denomina a su arte como “apocalíptico”. Temas: el poder, el ser humano, la autodestrucción.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA, TRABAJO ACTUAL

Ayala Priego dibuja desde niño. Desde hace un par de años estudia dibujo y pintura con Ramón Carrillo en la Casa de la Cultura. Es egresado de la Universidad CUT (Centro Universitario Tijuana) de Mexicali.

B) BECAS, RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, PUBLICACIONES, RECONOCIMIENTO DE SUS PARES

Forma parte del colectivo Taller Experimental. Actualmente es uno de los artistas con más presencia y reconocimiento en Mexicali debido a la exposición ininterrumpida de su obra en las galerías alternativas e institucionales.

El mismo artista dice que no le interesan los premios, las becas, por lo que no somete a concurso su obra.

Es reconocido sobretodo en el ámbito subterráneo en la escena de grupos de metal principalmente de Mexicali.

D) LUGAR Y NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, PÁGINAS WEB

Su obra se ha expuesto varias veces en la Galería del ICBC, en el CEART, en la Casa de la Cultura, en la Galería José Arroyo del Mercado Municipal, en bares, en el muro dada su participación en la Galería Fronteriza y en las expos de Arte Erótico, así como en la Casa de la Tía Tina y Mexicali Rose.

A) ARTISTA, ÁMBITO AL QUE PERTENECE, CORRIENTE, GÉNERO, TEMAS

13) JUAN QUINTERO²⁵, (Mexicali, 1977). Artista multidisciplinario, trabaja: pintura, serigrafía, dibujo, arte instalación, música, video. Corriente: expresionista. Temas: lo kitsch y popular. Lleva aproximadamente 12 años activo en el ámbito artístico.

B) EDUCACIÓN ARTÍSTICA/ TRABAJO ACTUAL

Estudió arte en el IVC (Imperial Valley College) del valle Imperial. Es fundador e integrante de la banda de surf *Los sweepers*.

C) RECONOCIMIENTOS, PREMIOS, BECAS

Quintero es miembro del Taller Experimental. En los últimos años su presencia en el arte de Mexicali ha cobrado notoriedad por su participación en todas las exposiciones colectivas que hay en la ciudad. Además porque en cada evento artístico de esta índole, su banda, Los Sweepers, ambientan las noches de exhibición.

²⁵ Hasta aquí son 13 los artistas justificados de acuerdo a las categorías de selección. Sin embargo es necesario aclarar que en total son 16. Tres de ellos no están en esta justificación debido a que fue imposible contactarlos.

D) NÚMERO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

El trabajo de Quintero ha formado parte de decenas de exposiciones colectivas tanto en la ciudad de Mexicali como en el CEART, el ICBC, La Casa de la Tía Tina, Mexicali Rose, como en Calexico, CA en el San Diego State University, el IVC.

4.4 La perspectiva

La perspectiva metodológica de la investigación es una aproximación cualitativa de los fenómenos estudiados, ya que este método sugiere el conocimiento de una realidad mediante un proceso interpretativo. Pues como dice Jensen, la investigación cualitativa, posee tres características:

(1)...the concept of meaning, its embedding in and orientation of social action...Human agents experience both their ordinary lives and extraordinary events as meaningful. Cultural artefacts and other vehicles of meaning provide people with a sense of identity...(2) ...that meaningful actions should be studied, as far as possible, in their naturalistic contexts...(3)...concerns the role of the researcher, who is defined emphatically as an interpretive subject... (Jensen: 2003: 236).

4.4.1 Universo de análisis: ¿qué y cómo se investiga?

Lo que se investiga es el discurso visual sobre la frontera que contienen algunas obras plásticas y visuales a través de la aplicación a las imágenes artísticas de un modelo que pertenece al Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun A. van Dijk en el que se hace uso de algunas de sus categorías así como de ciertos conceptos claves de distintas escuelas de semiótica. Es decir, los conceptos clave tomados de la semiótica se utilizaron más como categorías de apoyo. Es necesario decir que este proyecto no es una tesis erudita sobre semiótica.

Esto con el fin u objetivo de determinar la relación que se da entre la representación de la frontera y el arte de Mexicali.

CAPÍTULO V

EL CORPUS

5.1 Número de obras que conforman el corpus

El número de obras que conforman el corpus de la presente investigación dependió en gran medida en la frecuencia con que estos artistas han llegado a abordar el tema sobre la frontera. Así, hubo artistas que sólo proporcionaron por ejemplo, una sola obra debido a que tienen otras temáticas de interés y por el contrario, hubo otros que entregaron incluso series artísticas con esta temática. E incluso hubo algún caso en el que el número de obras que el artista proporcionó con este tema sobre la frontera fue muy extenso y por lo tanto, no se incluyeron en el análisis, no por falta de interés sino por falta de tiempo. Por lo tanto esa es la razón por la cual algunos análisis son más extensos que otros e incluso exhaustivos.

Quedando aclarado lo anterior, proporcionamos una lista donde establecemos la relación entre el artista y el número de obra que conforman el análisis del presente proyecto:

Plástica

1. FRANCISCO CORONADO:

OCHO IMÁGENES pictóricas del arte instalación que consta de 100 mts cuadrados de largo titulado *In or Outside*

2. RAMÓN CARRILLO:

UNA OBRA titulada *Ronda Nocturna en la Frontera*

3. LUIS ALBERTO CURIEL:

DOS OBRAS de las serie *Ganamos más que Wal Mart*

4. PABLO CASTAÑEDA:

DOS OBRAS de la serie *Nocturno anochecer en la frontera*

5. ARIEL MOLINA:

DOS OBRAS: *Ay nomás pa'que wachen compás, Las chrismas*

6. ISMAEL CASTRO:

UNA OBRA: *El fil,*

7. MIGUEL AYALA PRIEGO:

UNA OBRA: *Mr Rotchild dijo: Cuando las calles se llenen de sangre compra propiedades de a 5 centavos.*

8. FERNANDO CORONA

UNA OBRA: *La muralla chila*

9. ISRAEL CARRILLO:

DOS OBRAS: *Señor Zigzag y Aseguran PEP*

10. MANUEL CRUZ

UNA OBRA

11. ALFONSO HIGAREDA:

DOS OBRAS: *Pin up no. 1 y Pin Up no.4*

12.ERNESTO YERENNA

UNA OBRA: *Nosotros somos humanos*

Fotografía

13. ODETTE BARAJAS: a) tres fotografías de la serie *Del río Amarillo al río Colorado*; b) una fotografía de la serie de *Escénicos de Baja California*; c) tres fotografías de la serie *Bajo la luz de un sol abrasador*.

ISMAEL CASTRO: dos fotografías que forman parte del proyecto *El malamen, se predica salvación*

14. JUAN QUINTERO: una obra. Fotografía de un arte instalación, *Dos de a tres caídas*

Gráfica

ISMAEL CASTRO

UNA OBRA: *El Lupón*.

Escultura

15. RAMÓN GARCÍA VÁZQUEZ:

UNA OBRA: *Los no identificados en el desierto I y II*

16. EDUARDO KINTERO:

DOS OBRAS: *Happy Dead* y *La cajita infeliz*.

Por lo tanto estamos hablando de 38 obras analizadas de 16 distintos artistas, donde la mayoría – 24 – son pinturas realizadas con distintas técnicas: acrílico, óleo, pintura de aceite, carboncillo, etc... Las corrientes de las obras se consideran expresionistas en su mayoría, algunas realistas como evidentemente son las fotografías de Odette Barajas y algunas otras surrealistas como la obra de Juan Quintero. Existen otras que manejan estas dos últimas corrientes en una sola obra como es el caso de la obra de Israel Carrillo, Ramón Carrillo, Luis Alberto Curiel.

La razón por la cual la mayoría son pinturas se ha explicado en el capítulo relacionado al contexto y la obra en Mexicali, en donde se puede mencionar de nuevo, que en la ciudad, los artistas poseen una inclinación fuerte por la pintura, incluso se podría llevar a cabo un estudio generacional de pintores, pues este campo artístico es identificable, institucionalizado, etc...

5.2 Obra seleccionada

Hablando sobre la plástica en Mexicali, podemos considerar que la ciudad ha sido en gran parte, una ciudad de pintores. Con lo anterior no estamos omitiendo al resto de las artes que se desarrollan y manifiestan en Mexicali, pero sí podemos decir que existe una importante presencia de pintores, incluso por “tradición” en la ciudad. Y conociendo de manera general la historia del arte en Mexicali, podemos constatarlo.

Por ejemplo, el pintor, Rubén García Benavides (1937) quien es uno de los pintores más importantes de la ciudad, en un libro que publicó hace un par de años, donde realizó una crítica sobre la plástica en el Noroeste, considera que en esta región la corriente artística que mejor la define es el expresionismo. García Benavides considera que por una parte esta pintura expresionista regional es vigorosa y por otra que, posee el uso de códigos “gastados” (Benavides: 2008: 107), como la consecuencia de la falta de conocimiento de los artistas locales sobre lo que sucede en términos de expresionismo en el ámbito internacional o por comodidad. Sin embargo y a pesar de que los juicios de este pintor son duros, prefiere hablar de aquella pintura que sí busca lenguajes nuevos e innovadores. Para esto, se sirve del análisis de la obra de ciertos artistas que él mismo selecciona, por creer que poseen un universo plástico definido y propio, y a partir de los

cuales, puede entonces decir, que la producción artística en el noroeste, se basa en la sinceridad y el talento

...parte importante de esta producción está apuntalada, sin duda, en la sinceridad y el talento, más no se puede negar, sin embargo, que la sustancia de estas soluciones plásticas fueron una novedad ya hace cincuenta años, a pesar de que el expresionismo se renueve o se recicle una y otra vez. En este juicio ciertamente riguroso, en torno al pintor expresionista local, la clave se encuentra en la renovación; en un expresionismo en el que los signos dejen de ser el gestualismo rutinario, nunca sustitutivo del contenido conceptual de una nueva figuración. (García Benavides: 2008:108).

El expresionismo de Mexicali es enérgico y significativo (Ibidem). La mayor parte de sus artistas buscan la honestidad y con ello, la innovación y la búsqueda de nuevos lenguajes, basado en un estilo personal creativo, que si bien pudiera no existir un manejo virtuoso técnico, sí lo hay en su contenido temático, en su originalidad para abordar distintos temas, incluso en la manera en que exhiben sus obras. Desde los materiales que utilizan para pintar por ejemplo, que son significativos. Para García Benavides "...un creador original apuntala su obra en una auténtica sensibilidad creadora, en la honestidad, en el trabajo y en una contundente cultura..." (Ibidem).

...en la mayoría persiste la pintura sobre lona o madera, pese a modas y tendencias alternativas que se ha venido afirmando en el último siglo, y ello concede, al artista local, un rasgo notable de autenticidad, lo que acondiciona el vigor y la energía presente en la mayoría de los artistas plásticos expresionistas o no, en Baja California (Ibidem).

En este sentido las obras pictóricas que conforman el corpus de este proyecto de investigación se inscriben en esta corriente. En la plástica mexicalense, distintos artistas "han consolidado estilos, lenguajes que difícilmente pudieran ser comparables con la escultura; disciplina verdaderamente escasa en el área" (Ibidem). Por lo tanto es importante que en el corpus del presente trabajo, se incluya la obra escultórica de dos importantes artistas locales que incluso también son pintores.

Por último, la fotografía sí ha sido una expresión artística que ha generado la existencia de diversos importantes fotógrafos a lo largo del desarrollo de las artes en la ciudad.

Existen distintos grupos o colectivos de fotógrafos. Los fotógrafos locales tanto abordan el género del retrato urbano, como del paisaje, desnudo, arte conceptual, o cualesquiera. En este caso y para fines del proyecto, nos interesaba que los fotógrafos, que también fueron pocos, hicieran fotografía urbana, específicamente retrato o paisaje urbano.

5.3 Instrumentos de la investigación

- Cámara fotográfica (la mayoría de las fotos de las obras fueron tomadas por mí)
- Correo electrónico
- Páginas web personales de los artistas

CAPÍTULO VI

6.1 MODELO DE ANÁLISIS DE TEUN A. VAN DIJK

A continuación se presentan las categorías de análisis que se utilizaron para estudiar cada una de las obras seleccionadas. Recordándole al lector, que estas categorías han sido utilizadas para textos escritos y realizadas por Teun A. van Dijk. Sin embargo en el presente proyecto de investigación se hace uso de estas categorías a las que vamos a utilizar para el análisis del discurso visual, es decir, de imágenes, en este caso, artísticas. La justificación y aclaración sobre cómo y los porqués de poder hacer este traslado de lo escrito a lo visual con las categorías de Teun A. van Dijk se encuentra en el capítulo anterior correspondiente al Marco Teórico.

1. Tema:

Se refiere a los temas y subtemas que intervienen en los cuadros. Son macroestructuras que organizan globalmente el significado del discurso. Puesto que tales temas con frecuencia representan la información más importante, pueden influenciar la organización de un modelo: las proposiciones relevantes serán colocadas en una posición más alta, en la jerarquía del modelo, que las proposiciones menos importantes. Lo mismo sucede con la organización de las representaciones sociales más generales. (Teun A. van Dijk: 1999: 31)²⁶.

2. Significados locales

Los significados locales proporcionan información a los esquemas mentales (modelos, representaciones semánticas). Son imágenes clave, detalles, objetos simbólicamente importantes. La coherencia está basada en las relaciones funcionales o condicionales entre las proposiciones y los hechos a los que se refieren (en un modelo mental). Lo cual significa que el conocimiento presupuesto o establecido del receptor en el discurso puede requerir que los receptores establezcan hechos o relaciones similares entre ellos

²⁶ Todas las definiciones de cada categoría de análisis del modelo de Teun A. van Dijk se basaron en sus textos: *El análisis crítico del discurso* (1999) y *La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad* (2003).

en sus modelos. Eso vale también para las presuposiciones, las implicaciones y otra información no expresada, sugiriéndose así fuertemente que tal información se considera incontrovertida o dada por sentado, aunque en realidad no lo sea o no lo esté. Lo implícito esconde a la formación de la opinión pública, creencias específicas. Proporcionar muchos detalles sobre un aspecto de un acontecimiento, y no proporcionarlos sobre otros, es otra manera semántica de orientar los modelos mentales de los usuarios del lenguaje.

3. Cohesión

Algunos llaman a la cohesión, coherencia textual (van Dijk, 1983). La cohesión responde al cómo están articulados los elementos.

En nuestro caso estamos hablando de coherencia simbólica. Los factores de cohesión dan cuenta de la estructuración de la secuencia superficial del texto (de la imagen), afirmando que no se trata de principios meramente sintácticos, sino de una especie de semántica (semiótica) de la sintaxis textual (visual), esto es, de los mecanismos formales de una lengua que permiten establecer, entre los elementos lingüísticos (simbólicos) del texto (de la imagen), relaciones de sentido (Villaça Koch 1989; Marcuschi 1983). Van Dijk se refiere al hecho de que las secuencias pueden conectarse sin ser coherentes, por lo que también insiste en que "la conexión puede ser una condición necesaria, pero no suficiente para la aceptabilidad del discurso" (van Dijk 1989:83). Puede distinguirse entonces entre los conceptos de cohesión y coherencia como los lazos lineales y globales que existen para la unidad de un texto, respectivamente. Los primeros se corresponden con la noción de cohesión de van Dijk (1984) o de conexión de Halliday y Hasan (1976); los segundos, con la noción de coherencia de ambos autores. Podríamos entonces sugerir que la *cohesión* es una condición de la función textual (de la imagen) que se da intratextualmente, mientras que la *coherencia* refiere a las relaciones del discurso con los contextos situacional y cultural, es decir, extratextualmente. La cohesión estaría íntimamente relacionada con el *modo* del discurso (visual), mientras que la coherencia lo estaría con el *campo* y el *tenor* del mismo (cf. Halliday y Hasan 1990).²⁷

²⁷ <http://elies.rediris.es/elies15/cap52.html>, recuperado el 4 de noviembre del 2009

4. Coherencia

La coherencia se refiere a las formas conectivas que contiene la estructura del enunciado (del discurso visual) y también, y sobre todo la coherencia en el resultado de la producción comunicativa que efectúan agentes competentes mediante ese enunciado (discurso visual). Se refiere a la coherencia de contenido temática.

Van Dijk habla de tres niveles:

-coherencia lineal: formas de conexión ligadas a la estructura semántica (simbólica) del discurso. La coherencia se establece a partir de las relaciones sintáctico – semánticas (simbólicas) entre las partes individuales del enunciado (discurso visual). Los conectivos se dan en base a la relación referencial, relación condicional.

-coherencia global, se deriva de la orientación temática que comporta el discurso y lo caracteriza como un todo jerarquizado y pluridimensional: focalización y coherencia global, proceso informativo: tema/remata, el orden jerárquico de tema más remata.

-coherencia pragmática, o uso pragmático del discurso, define la función comunicativa del discurso como acto social intencionado²⁸

5. Implicaciones, presupuestos, construcción narrativa

Implicaturas: Existe diferencia entre lo que se dice y lo que se comunica. Lo que se dice corresponde al contenido proposicional del enunciado en su sentido más directo y literal. Lo que se comunica abarca la totalidad de información intencionadamente transmitida por el enunciado, es decir, su contenido implícito o implicatura. (Pericot: 2002:105). La implicatura es entendida como una hipótesis sobre la capacidad de un enunciadador para insinuar, o sugerir, una cosa ha de ser equivalente a la capacidad para recibir la información implícita que el enunciadador no quiere enunciar explícitamente...el sobreentendido: el enunciadador tiene que aportar en el texto toda la información necesaria. (Ibidem).

²⁸ Para fines de ésta investigación haremos uso de la categoría “coherencia lineal”

Tipos de implicatura: Hay que diferenciar entre “lo que se dice”, esto es, el significado directo, y lo que “en realidad comunica el mismo enunciado”, esto es, el significado implícito o implicatura. (Pericot: 2002: 120).

-Convencionales (no importa el contexto)

– No convencionales (se generan por la intervención...de principios regulados por el contexto)

-No convencionales discursivas: (el enunciador insinúa o establece una hipótesis que permiten que el enunciatario restablezca la armonía del discurso) que a su vez se dividen en generalizadas y particularizadas.

-No convencionales no discursivas (inferencias)

El nivel pragmático de las enunciaciones presupuestas toma en consideración la manera en que las enunciaciones se correlacionan con el resto de expresiones emitidas, así como los casos en los que es necesario diferenciar el enunciado de la significación directa que conllevan los elementos mostrados. Se expresa intencionalmente un significado diferente al que normalmente se le atribuye como propio. (Ibidem)

El enunciado (contexto situacional) se inserta en un contexto concreto o situación de enunciación, implícito o explícito, que le da sentido y fuera del cual este enunciado deja de ser significativamente coherente. Así, el propio contexto actúa para desambiguar enunciados que pueden expresar proposiciones diferentes en función del contexto en el que se produzcan. (Idem).

La pragmática de las enunciaciones presupuestas se sirve del contexto situacional delimitado por lo sobreentendido por el enunciador y por el enunciatario, es decir, por todo aquello que es presumible o posible en los enunciados a partir del marco que diseña el propio discurso. (Ibidem).

6. Lo que se omite (ocultación)

Lo que se omite es aquello que se encuentra encubierto “mediante diversas formas sintácticas (semióticas) de expresión” (Gutiérrez Cham: 6). En muchas ocasiones como lo interpreta y analiza Gutiérrez Cham, “manifiestan señales de deslinde y desequilibrio de poder...facilita la construcción de un tipo de relación peculiar... (Idem). El mismo autor dice que “estas formas omitidas, pero imperantes, funcionan...como operadores

pragmáticos, ya que indican la posición de fuerza y poder que asume el locutor con sus interlocutores...²⁹

7. Formas locales

Orden de los signos. Primacía y segundidad.

Debido a que la semiosis, la inferencia, es un proceso triádico y si bien es cierto que sus tres movimientos constitutivos la abducción (introducida por Peirce), la inducción y la deducción, difieren uno del otro, sería erróneo hacer de ellos tres modos de pensar distintos. Se los puede distinguir y aislar para su análisis, pero el proceso es uno. La abducción – que corresponde a la categoría de primeridad- es un método para formar una predicción general sin certeza positiva de que tendrá éxito en un caso particular o general; su justificación es que es la única esperanza de pautar racionalmente nuestra conducta futura. (Elizondo: 2003: 34).

La inducción está fundada en la experiencia pasada y por ende nos alienta a tener esperanzas de que en el futuro llegara a buen término. La deducción – que pertenece a la categoría de terceridad – es un argumento cuyo interpretante lo representa como perteneciente a una clase general de argumentos posibles exactamente análogos, que son tales que a la larga, en el curso de experiencia, la mayoría de aquéllos cuyas premisas son verdaderas tendrán conclusiones verdaderas. (Ibidem). La abducción es, según Peirce, el primer momento de investigación para el pensador científico. Los otros tipos de razonamiento en la ciencia son la deducción y la inducción. La adopción de una hipótesis o una proposición que pueda llevar a la predicción se llama abducción. El camino por el que se trazan los probables y necesarios resultados experimentales de nuestra hipótesis se llama deducción. Inducción es el nombre que Peirce da a la prueba experimental de la hipótesis. Peirce también llama a la abducción argumento original ya que es, de las tres formas de razonamiento, el único tipo de argumento con el que surge una idea nueva, y en realidad, su única justificación es que si alguna vez queremos entender totalmente las cosas, es a partir de él...

²⁹ Es pertinente señalar que lo que Gutiérrez Cham dice acerca de la ocultación y de donde nos estamos basando para hablar de la misma, es a partir del análisis que él realiza sobre los reglamentos para niños en el texto: *Coacción y poder en reglamentos escolares para niños. Estudio de un caso*

8. Contextos: Globales, locales, quiénes, desde dónde, bajo cuáles circunstancias

Esta categoría implica responder a las preguntas sobre quiénes son los sujetos –los artistas (para el caso que nos compete)-, desde dónde crean o expresan (en relación a su obra), bajo cuáles circunstancias (en relación a su obra).

Por lo tanto el contexto es el ambiente en el que una expresión se da junto a otras expresiones pertenecientes al mismo sistema de signos. Una serie de posibles textos ideales, de los cuales una teoría semántica puede prever la ocurrencia en conexión con una expresión determinada, mientras que reservaba el nombre de co – texto para el ámbito efectivo de una expresión en el curso de un proceso de comunicación real.

Una circunstancia es la situación externa en la que puede darse una expresión junto a su contexto. (Eco, 1992).

-Contexto factual o contexto existencial, es aquel en el que solo cuenta la identidad de los agentes en tanto que ubicados en un entorno concreto y en un tiempo determinado.

-Contexto situacional: es el contexto concreto de una determinada situación que le da sentido.

-Contexto interaccional: contexto en su plenitud, en donde intervienen los hechos vividos, deseados, esperados, temidos...este tipo de contexto requiere individuos que posean una competencia comunicativa plena y con capacidad para inferir significados más allá de los implicados en el texto. Se trata del contexto comunicacional propiamente dicho. (Pericot: 2002: 90).

Esta última categoría de contexto es la que utilizaremos para fines de este proyecto de investigación pues como lo dice Jordi Pericot de acuerdo a una imagen alusiva a la ETA: “captamos la intención del emisor. Así, porque conozco el espacio y el tiempo en dónde situar esta tira, porque sé que el precipicio, la caja y los encapuchados son metáforas y, en definitiva porque conozco los diferentes niveles de contexto y los utilizo para comprender la intención, puedo llegar a establecer juicios de valor y la subjetividad que constituyen el último grado de la comprensión...” (Ibidem)

Teun A. van Dijk dice que un ACD se lleva a cabo siempre y cuando las estructuras del discurso se pongan en relación con las estructuras de los contextos globales y locales. (A. van Dijk: 1999: 160 – 161).

-Contextos globales: se definen por las estructuras sociales, políticas, culturales e históricas en las que tienen lugar los acontecimientos comunicativos. En el ACD estas estructuras constituyen con frecuencia la lógica crítica y explicativa última del discurso y de su análisis. (Ibidem).

-El contexto local, se define habitualmente en términos de las propiedades de la situación inmediata e interactiva en la que tiene lugar el acontecimiento comunicativo. Algunas propiedades de esta situación son las de su ámbito general (política, empresa), las de su acción general (legislación, propaganda), las de los participantes en diversos papeles comunicativos y sociales, así como la de sus intenciones, objetivos, conocimientos, normas y otras creencias. Se dice que estos contextos limitan las propiedades del texto y la conversación. Es decir, lo que decimos y cómo lo decimos depende de quién habla a quién, de cuándo y dónde lo hace, y de qué propósito le anima.

...pero define los contextos (locales) en términos cognitivos, esto es, como una forma que adopta el modelo mental de una situación comunicativa, es decir, como modelo contextual...mental: subjetivo...los modelos contextuales nos permiten explicar cuál es el aspecto relevante de la situación social para quienes participan en el discurso. En otras palabras, una teoría del contexto nos brinda una teoría de la relevancia. (Ibidem).

Modelos de acontecimientos...podemos decir que los modelos contextuales controlan la parte pragmática del discurso, y que los modelos de los acontecimientos la parte semántica. (Ibidem).

Los modelos también constituyen una crucial interfaz entre el discurso y la sociedad, entre lo personal y lo social. Sin estos modelos somos incapaces de explicar y de describir cómo influyen las estructuras sociales en las estructuras discursivas o cómo éstas últimas se ven afectadas por las primeras...no sólo representan las creencias personales de) una representación de lo social, como el conocimiento, las actitudes y las ideologías, que, a su vez, están relacionadas con la estructura de los grupos y las organizaciones. (Ibidem).

Los contextos locales tienen que ver con las influencias socioculturales más inmediatas al artista. Desde las influencias que recibieron por haber estudiado en determinada escuela, con determinado profesor, etc. Los contextos globales tienen que ver con

características socioculturales mucho más amplias. Por ejemplo, corrientes o estilos, lugares fuera de la ciudad y del país donde haya expuesto, etc.

En el proyecto se hablará más de los contextos locales referidos sólo a Mexicali, aunque habrá algunos comentarios de aspectos particulares en la obra de algunos pintores.

Los contextos a los que también se les puede llamar modelos contextuales, “influyen el modo en el que entendemos los discursos y los acontecimientos representados, también influyen nuestros modelos de los acontecimientos” (Teun A. van Dijk: 1999: 30).

9. Construcción de modelos: arquetipos, casos concretos, experiencias personales, etc...

Los modelos en palabras coloquiales se refieren a las “cosas que ya están ahí, que ya existen”. Es decir y según el propio Teun A. van Dijk, son por una parte “representaciones memorísticas subjetivas de acontecimientos específicos” (A. van Dijk: 1999: 29). Mismas que vienen de lo definido como “memoria personal”, es decir, el cúmulo de creencias personales que poseemos y que hemos obtenido a lo largo de los años a partir de nuestras experiencias, “incluyendo los acontecimientos comunicativos en los que hemos participado” (Idem). Por otra parte los modelos, se construyen a partir de nuestra “memoria social” o intersubjetiva que tiene que ver con las creencias y opiniones que socialmente compartimos con otros miembros de otro grupo o cultura, que se consideran verdaderas, incluso y según el mismo autor, a las que se les puede definir como “representaciones sociales”.

Acerca de las representaciones sociales, Denise Jodelet, menciona que Moscovici cambió las representaciones colectivas de las que hablaba Durkheim, a representaciones sociales, en tanto sus constitutivos no sólo son grupales sino individuales, pues lo individual también es social:

...son (las representaciones sociales) espacio privilegiado para captar, en el nivel individual y colectivo, el juego de las determinaciones sociales y de los procesos psicológicos en la construcción de saberes, la elaboración de los experimentos y de las visiones del mundo social...la relación entre lo material y lo social en la evolución de las sociedades.

La representación no es exterior a la ideología...la representación es un pensamiento práctico y socio-céntrico puesto al servicio de la satisfacción y de la justificación de las necesidades, intereses y valores del grupo que lo produce. Lo aparenta con la ideología y compromete el conjunto de códigos, modelos y prescripciones que, orientando la acción, participan de la cultura y sus mentalidades. Las representaciones sociales nos pone en condiciones de captar la dinámica del pensamiento social. Experiencia, ideas, imágenes...

Las representaciones sociales deben verse como modos específicos de entendimiento y comunicación que ya conocemos. Otorgan sentido e introducen un orden y percepciones que reproducen el mundo de forma significativa. Poseen dos facetas: icónica y simbólica. Representación: Imagen/significado...esto equivale: toda imagen es una idea y toda idea es una imagen... Estas se relacionan con la vida diaria, realidad común...heterogeneidad...ideas en experiencias colectivas e interacciones en comportamientos, entender y comunicar que generan realidad y sentido común

(Moscovici, 2001:31)

10. Construcciones ideológicas

Se refiere a las valoraciones grupales, afinidades políticas, que se ven representadas.

El ACD explica las “formas de cognición social que comparten estas colectividades sociales: conocimiento, actitudes, ideologías, normas y valores” (Teun A. van Dijk: 2003: 167).

Esto se relaciona con:

-Actitudes: opiniones socialmente compartidas, están compuestas por un conjunto de proporciones de valoración. (Ibidem).

-Ideologías: representaciones sociales básicas de los grupos sociales. Se encuentran en la base del conocimiento y de las actitudes de grupos como los socialistas, neoliberales, ecologistas, feministas... estructura esquemática que representa la propia imagen de cada grupo, lo que incluye los dispositivos de pertenencia, los objetivos, las actividades, las normas de los recursos de cada grupo...contienen los principios básicos que organizan las actitudes que comparten los miembros de un grupo.

Acción: acciones, interacciones, prácticas sociales, que se verifican por medio del discurso, o que representan condiciones o consecuencias del texto y la conversación, y que son una parte relevante de lo que he definido como contexto.

...para comprender qué es lo que sucede en el discurso, debemos construirlo como una encarnación...

Actores: categorías constitutivas de las situaciones sociales, y, como partes de las situaciones comunicativas, desempeñan diversos roles comunicativos, como los asociados a los distintos tipos de hablantes... o destinatarios... localmente como individuos o globalmente como grupos, organizaciones, instituciones...

La gente más extraña del mundo tiene que ser de Mexicali. ¿Cómo se le pudo ocurrir a alguien una ciudad en Mexicali, Vigil? No hay explicación histórica para eso. En verano te asas, en invierno te hielas y todo el tiempo sopla el polvo del desierto. Tiene que ser gente muy rara, ¿no? Por eso los destetan con cerveza, aprenden a hacer el amor con las botas puestas y usan lentes oscuros para aclimatarse.

Héctor Aguilar Carmín, *La guerra de Galio*, 1991³⁰

³⁰ (Trujillo: 2003: 217)

ESCULTURA

***La Happy Dead en la
cajita infeliz***

Título de la obra: *Happy Dead y*

La cajita infeliz

Autor: Eduardo Kintero

Técnica: cerámica comercial
intervenida con esmaltes

Año de producción: 2007



Imagen 1. *Happy Dead*



Imagen 2. *Happy Dead*.



Imagen 3. *Happy Dead*

Happy Dead

La *Cajita feliz* o *Happy Meal* se vende en Mc'Donalds, restaurant de comida rápida o *Fast Food*, el cual, representa una de las franquicias multimillonarias más conocidas y populares y que por lo mismo funge como emblema de la cultura popular estadounidense. Este producto fue ideado y producido pensando en los niños bajo toda una estrategia lúdica que llamara su atención, gusto y deseo de compra. Por ejemplo, cada cajita contiene un juguete de algún personaje de moda perteneciente a alguna animación o caricatura.

Ahora tenemos ante nosotros, la representación de una *Cajita Feliz* o *Happy Meal*, todo, menos complaciente. Se trata de la obra escultórica de Eduardo Kintero, reconocido artista y curador local. De entrada, el mismo título: *Happy Dead*, viste de ironía y sarcasmo la pieza. El artista realiza un juego semántico que yuxtapone el mundo infantil con el mundo adulto: la *Happy Meal*, que significa “la comida feliz”, se contrapone a la *Happy Dead*, es decir, “la muerte feliz”. Dando lugar a una oposición sarcástica entre un momento de dicha y placer degustativo referido a un acto vital por un momento de tragedia, de pena, de dolor, de pérdida humana.

Así el artista jugando con la sobreposición de estas dos palabras con el idéntico número de letras: “meal/dead”, transforma de manera implosiva, el sentido original de la cajita de Mc'Donalds en un acto de ironía y sobre todo de crítica y denuncia social sobre las relaciones de desigualdad, dominación, poder y violencia, entre Estados Unidos y México, en donde el primero es retratado como un tirano y el segundo como una víctima.

El artista altera pragmática y semióticamente el sentido convencional que normalmente se le atribuye a la *Cajita Feliz*. En este sentido estamos hablando de los **significados locales** que influyen información local en los esquemas mentales del espectador. Kintero mantiene códigos escritos y visuales del uso convencional de la cajita (ver Sperber: 1988: 58) tales como la estructura, los colores, y la semántica del título comercial (ver Van Dijk: 2003: 153). Así en primera instancia es posible reconocer el objeto, que es de uso comercial, que pertenece a Mc'Donalds, sabemos cuál es su sentido original y por otra parte, hacemos una re-lectura del mismo, de acuerdo al sentido que ahora el artista le imputa a la pieza bajo una lógica re-codificada sobre la frontera.

Los colores de la cajita *Happy Dead* son los mismos que la original *Cajita Feliz*. Es decir, se mantienen los colores primarios rojo y amarillo, que finalmente son colores asociados al mundo infantil. Esto alude a la oposición entre el objeto reconfigurado y el objeto que existe en el mundo social tal cual es. Se evidencia la contraposición entre la inocencia, lo lúdico, lo apacible y armonioso del mundo infantil con la violencia que sobresale en el discurso que ahora presenta el objeto re-contextualizado. Y sin embargo existe **coherencia** pues la contraposición precisamente permite que las formas conectivas como lo son el sentido original de la cajita vista por sus colores, etc. y el contenido temático estructuren el discurso visual y estético. Al mismo tiempo, la **cohesión** se explica por la forma en que están articulados los elementos de la cajita, pues nos va narrando un fenómeno referido a la violencia implícita que conlleva el sobre guardo de una nación, en este caso, de los Estados Unidos.

El **tema** de la obra vendría a ser la militarización del territorio estadounidense ante los flujos migratorios en donde existe una violencia implícita.

Lo que cotidianamente es un juguete se torna un “arma” al reflejar exterminio, tortura, una muerte violenta, encarcelamiento y sangre (**subtemas**).

Por lo tanto, para el artista la frontera es un territorio delimitado, militarizado y resguardado, siendo la migración un fenómeno social, violento y trágico, producto de la xenofobia, el racismo y la discriminación por parte de Estados Unidos.

Por otra parte existe otro contraste, entre el contexto original de donde proviene la cajita y el contexto en el que se expone la cajita re-codificada, es decir, se pasa de ser un producto comercial lúdico a una obra de arte que se exhibe en una galería.

El artista elige la cajita feliz de Mc'Donalds para abordar el problema migratorio porque le funciona como un símbolo en el que puede condensarse “el sueño americano”. Lo cual **presupone** que la cajita feliz de Kintero parece ser una crítica abierta e irónica que además de rechazar la forma en que se controla la migración por parte de Estados Unidos podría al mismo tiempo hablar sobre el consumo de comida chatarra que forma parte de la aculturización de la que los mexicanos somos parte o como simple ironía, pues en vez de obtener un juguete, nos confronta con una realidad que existe y a la que denomina la *Happy Dead*.

De acuerdo a una entrevista realizada a Eduardo Kintero, realizó estas cajitas felices para someterlas a un concurso de escultura, de donde resultó ganador. Uno de los requisitos de dicho concurso era el abordaje de la frontera en la obra. Para Kintero, lo más representativo de la frontera en ese momento, era el papel que

había estado jugando Bush en los asuntos migratorios, por lo cual y planteando su visión estética e ideológica decidió abordar de esta manera particular el tema. Lo cual responde a su **experiencia personal y a su postura ideológica** para percibir el problema migratorio en la frontera.

Aunque cabe mencionar que al inicio del sexenio de Fox, aproximadamente en el 2002, el Jefe de la Oficina de Atención a los Migrantes, Juan Hernández, diseñó unas “cajitas felices” para los ilegales como parte de su estrategia para “ayudarlos” o brindarles un trato “fraterno”, lo cual resultó para la población un insulto.³¹ Sin embargo Kintero al ser entrevistado no refirió que este hecho lo hubiera inspirado para crear sus propias “cajitas felices”.

Por otra parte, Mc'Donalds bien podría funcionar como símbolo e incluso como ícono representativo del país del norte al igual que la Estatua de la Libertad, por ejemplo. La misma cajita funciona más como **arquetipo** al ser una representación considerada como modelo de alguna manifestación de la realidad, en este caso, sobre Estados Unidos.

El muro, es un motivo discursivo y visual, importante y presente con frecuencia en casi toda la obra que aborda el tema sobre la frontera (Véase la obra digital *Free Mc'Donalds* de Manuel Cruz).

El muro es interpretado como un margen que acota y restringe la entrada y salida de seres humanos, por lo tanto incluye y excluye. Esta interpretación se infiere por la codificación visual y simbólica, compartida cultural y colectivamente, a manera de los modelos mentales necesarios para entender, significar e interpretar el muro: desde la visión de límite y constricción, siendo su motivación simbólica, la posesión o desposesión de un papel legal que te permita entrar o no a territorio estadounidense. (Ver Sperber: 1988: 47 – 48). Lo cual **implica** la co – presencia de quienes son excluidos o incluidos a manera de una dinámica social que permite el cruce, la interacción y los choques en un espacio social que funciona como puesta en común, entre diversos y disímiles grupos interétnicos e interculturales.

La obra esta construida bajo signos clave (**significados locales**) que refuerzan las representaciones sociales, los modelos mentales y sociales que prevalecen, que se comparten acerca del contexto fronterizo, lo cual ayuda a comprender mejor el discurso que se presenta. Aparecen por ejemplo el entonces Presidente de los Estados Unidos George W. Bush, los *Minute Man*, los migrantes, la bandera estadounidense, los

³¹ Puede consultarse el siguiente link que deja ver la indignación que este burócrata dejó en el tiempo que desempeñó su cargo: <http://foros.fox.presidencia.gob.mx/read.php?3,40189>

soldados, el ejército, el país, México fragmentado, el muro y, todos ellos, funcionan para simbolizar el sometimiento, el exterminio, la crueldad, el encierro, la muerte (**subtemas**).

Todos estos símbolos y signos por la manera secuencial en la que se encuentran estructurados le otorgan sentido y por lo tanto **cohesión** al discurso total de la obra. Es decir, si tuviéramos ante nosotros esta cajita, y fuéramos observándola lado por lado, el texto va relatándonos, la historia de la migración de México a Estados Unidos y sus consecuencias trágicas, debido a la militarización, al abuso de poder, señalando a los responsables directos de las mismas.

Los personajes estadounidenses que albergan la **construcción narrativa** de la *Happy Dead* son retratados con humor negro y son motivo de burla. Se les señala a la vez que aparecen como “inferiores” tanto figurativa como intelectualmente. Por ejemplo, a los *Minute Man* se les nombra como “mini man” (véase imagen 1, página 133); Bush es señalado como delincuente y asesino, sacado de la ficción televisiva y el cine estadounidense: se representa al personaje popular de la serie animada, Homero Simpson, junto al vaquero John Wayne, el cowboy por excelencia del cine anglosajón (véase imagen 2, pág. 134). Ambos rostros de los personajes aparecen como si la suma de sus partes correspondiera o diera igual a George W. Bush. Es necesario mencionar que esta obra se realiza cuando Bush permanecía aún en el poder como Presidente de los Estados Unidos. Lo que responde según el modelo de A. van Dijk a la categoría de **experiencias personales** e incluso a la **construcción ideológica** sobre un personaje público.

La deconstrucción de su imagen se da al ser representado bajo la leyenda de “WANTED George W. Bush”. De manera irónica, se encuentra feliz a pesar de la acusación. Su rostro expresa alegría. Bush es el rostro del delincuente al que se le busca por: “FOR CRIMES AGAINST HUMANITY AND PLANET”, como se encuentra subrayado debajo de su imagen de “Se busca”. En la parte superior de esta parte de la cajita, es decir, arriba de “WANTED” (véase imagen 2, pág. 134), se lee el ícono transformado de la cajita feliz original, que dice: *happy end*. Por lo tanto subyace la dicotomía feliz – infeliz, alusiva a que la cajita que ya no es un juguete, ahora es un muro, un cerco intocable sinónimo de muerte si se intenta traspasarlo. La palabra *crimes* está subrayada con rojo, color que es utilizado para señalar sangre. Al mismo tiempo mantiene una relación con las bandas rojas que tiene la bandera de Estados Unidos también ahí representada, lo que **implica** que el país que Bush representa, es un país sanguinario y/o

bélico (pues en otra de las superficies de la cajita, aparece de nuevo Bush pero ahora como orador, teniendo de fondo la bandera de Estados Unidos). El rojo a su vez entra en contraste con el resto de colores utilizados, por un lado, con el amarillo predominante de fondo, y por otro, con el negro que delinea cada una de las figuras que se presentan en la cajita, factor que además y de manera general, le otorga mayor dramatismo a cada una de las escenas y situaciones.

Volviendo al rostro de Bush representado como delincuente, siendo acusado por crímenes contra la humanidad, es importante señalar que la dimensión del retrato, le otorga un lugar de preponderancia, de **primeridad** signica a Bush.

Finalmente se deduce que el Presidente Bush es un delincuente, al que hay que temerle, (esto lo sugiere el signo de alarma que está por un lado de él); es un personaje más del mundo de la ficción, una combinación de la indolencia de Homero Simpson y la vida de cowboy relacionada con la búsqueda del enemigo, la sed de venganza, la aventura, en donde lo anglosajón resulta una predominancia en los enfrentamientos y guerras, como podría ser, ante el problema de la migración.

Cuestión además relacionada con la identidad. Pues como bien lo menciona Amin Maalouf en su libro *Identidades Asesinas*, debido a la disputa y a la defensa por una supuesta identidad nacional por ejemplo, étnica, religiosa, cual sea, existen guerras, muertes, violencia, etc. Para Maalouf todas las personas poseen pertenencias “que hoy se enfrentan violentamente; son de alguna manera personas fronterizas, atravesadas por unas líneas de fracturas étnicas, religiosas o de otro tipo (...) tienen una misión: tejer lazos de unión, disipar malentendidos (...) (Maalouf: 1998: 15).

Por otra parte, los *Minute Man* (véase imagen 1 en la pág. 133): cazadores de migrantes ubicados sobre todo en la región del Estado de Arizona, racistas radicales y que, como ya se mencionó aparecen como motivo de burla en la obra de Kintero, lo que responde a una **construcción ideológica**. Uno se encuentra de frente, con un semblante serio, solemne, a su vez, en posición de resguardo, trae consigo un arma, una escopeta que muestra de frente, y que por la manera en la que está vestido y por las facciones de su rostro, la fisionomía, demuestra que es un americano, esto, por supuesto, evidencia los estereotipos con los que juega el autor. La otra figura masculina, que proporcionalmente es menor, ya que se encuentra en segundo plano (**orden de los signos**) se encuentra totalmente en negro, también al acecho, en posición de ataque con un arma en las manos. Ambos hombres comparten el mismo escenario, un terreno rocoso que se oscurece, diluyéndose en manchas rojas, alusivas a la sangre, como signo de muerte.

En la siguiente escena (véase imagen 3 de la página 135) aparecen dos soldados, uno en primer plano, totalmente en negro, sosteniendo un arma que reposa en el suelo, y otra figura alusiva a una sombra, ya que no es negra, sino grisácea, menor en tamaño, pues se encuentra en segundo plano (**orden de los signos de primeridad y segundidad**), y que apunta el arma que carga un tanto en picada, en señal de acecho, resguardo, cuidado, también. Debajo de esta figura perfilada, se inscribe dos veces el código que identifica la Ley para el control de la Inmigración, el antiterrorismo y la protección de las fronteras del 2005: HR 4437, lo cual responde al **caso concreto** de la aplicación de esta ley referido a la frontera entre México y Estados Unidos y que al mismo tiempo al aparecer dentro de la **construcción narrativa** de la obra de arte, responde al rechazo de la esta ley, debido a la **ideología** que está manifestando el autor.

Por lo tanto esto implica que la **imagen** es alusiva a la vigilancia, a la militarización, al endurecimiento militar de la frontera México – Estados Unidos. Así a los *Minute Man*, señala también como asesinos, quienes bañan de sangre la zona fronteriza, lo que responde a un **arquetipo** de la crueldad, el racismo, muchas veces representado por los militares, el ejército, etc.

Lo anterior muestra los rostros y/o personajes identificables y culpables de la situación de xenofobia y violencia en la frontera por parte de Estados Unidos pero no hay referencias a las autoridades mexicanas implicadas en esta relación coyuntural. Es decir, se desconoce la identidad de los responsables directos, no hay a quien señalar porque ese alguien o ellos se invisibilizan, de alguna manera “no existen”. Existe la **omisión** u **ocultación** de señalar a los responsables por parte de México o de señalar qué papel juegan sus autoridades. Esto por lo tanto, significa que la responsabilidad total recae en las autoridades estadounidenses o, evidencia la falta de autoridad y poder de México ante Estados Unidos. Por lo tanto la tiranía que impera en los territorios fronterizos es causada por Estados Unidos y su abuso de poder y autoridad.

Finalmente la *Happy End* representa el paroxismo de la violencia representada por un presidente al que se le señala como delincuente y asesino, al mismo tiempo demagógico e inútil, y por otro lado, la violencia que incide en las muertes ocasionada por la extrema vigilancia y control en la frontera encabezada por los grupos militares.

La Cajita Infeliz

La otra pieza escultórica, también una cajita titulada como *Cajita Infeliz* (ver imagen 4 en la página 143) sigue de igual manera que la *Happy End* la lógica de las oposiciones semánticas, simbólicas y pragmáticas (**significados locales**). Sin embargo esta contiene en su **construcción narrativa** la fuerte presencia de la migración (**tema**) a la que el artista señala como una migración trágica: un cruce que implica exterminio, encierro, sometimiento, por lo tanto riesgo, miedo y dolor (**subtemas**).

Reiterando el tema de la anterior cajita que respondía a la militarización de la frontera con respecto a los flujos migratorios en donde lo que predominaba era señalar las leyes y a los personajes públicos que resguardaban la frontera de manera violenta, en la *Cajita Infeliz*, tenemos la muerte como consecuencia de estas leyes y estos responsables, que vendría a ser el gran tema de la obra.

El **macronivel temático** sobre la migración, posee un discurso histórico inherente (**implicatura**), al hacer referencia a la venta de más de la mitad del territorio mexicano a mitad del siglo XIX por Santa Anna. Es decir, esto significa la causa y el origen del conflicto migratorio. Lo anterior lo decimos porque la parte noroeste y noreste del territorio mexicano aparece fragmentada a manera de sutura, por una línea divisoria en color rojo entre éste y la parte sur de los Estados Unidos, alusiva a “la cicatriz” (**construcción ideológica**) a la que el mismo autor refiere, al colocar por un costado y de manera vertical estas palabras.

Por lo tanto, esta cicatriz permanente, abierta, es la consecuencia de la herida de la ruptura, de la condescendencia del territorio, **presuponemos** que el artista puede decir que México no se ha recuperado, la herida sigue abierta, esto es la respuesta a la subordinación, al sometimiento. Este presupuesto está relacionado con la coherencia discursiva de los elementos que contiene la cajita así como con su **cohesión** simbólica.

Es sin embargo, un recordatorio que funge como metáfora del muro como reja y contención, como encierro e imposibilidad (**construcción narrativa**). Sin embargo en esta representación gráfica, el territorio mexicano no termina de cerrarse, es un espacio abierto, se omite el resto del país, la imagen termina por construirse con una reja que no tiene límites de un lado y de otro. Detrás de la reja se encuentra un personaje que se agarra de esta, la silueta en negro lo hace ver como una sombra y da la sensación de que se encuentra del lado mexicano y se asoma hacia el lado americano. Aquí bien podría venir al caso, es decir, **presuponer**, que puede esta imagen hace referencia, a

muchas de las familias que se encuentran “divididas” entre Estados Unidos y México, pues es común ver estas escenas en la garita internacional, donde alguien se encuentra de “el otro lado” mientras conversa con la otra persona que se encuentra en el lado mexicano, donde a ambos los divide el muro.



Imagen 4, Cajita Infeliz

La siguiente imagen discursiva muestra una escena trágica y violenta (véase imagen 5, pág. 145). Las figuras centrales, que más llaman nuestra atención, está representada por dos figuras femeninas (**arquetipos**) que se encuentran aterrorizadas, una junto a la otra con expresiones de miedo, como gritando y/o suplicando, amenazadas por una mano que tiene una pistola que vendría a ser un **signo clave**. La pistola que apunta hacia ellas, una mano sin cuerpo ni rostro, que tortura y amenaza, que controla, y que además extermina, lo que responde a la categoría de **ocultación** de la que habla Teun A. van Dijk, pues no muestra el rostro de quien posee el arma ni ofrece más símbolos, signos o incluso rasgos identitarios que permitan precisamente identificarlo.

Esta **construcción narrativa** posee **coherencia** y **cohesión**, pues en pocas palabras, hablar sobre el exterminio a causa de la migración ilegal.

Es la representación de la violencia en la dominación histórica (**implicaciones**), pues se infiere que si bien la mano pudiera ser cualquier mano en cualquier otro contexto, bajo éste, es una mano anglosajona (**presupuesto**), pues se encuentra detrás del muro. Esta imagen es una clara expresión y denuncia sobre la violencia hacia los migrantes, históricamente acusados, discriminados y finalmente, hacia las mujeres, lo cual responde a una **postura ideológica** del autor.

Así, mientras los personajes femeninos se mantienen en “el aire”, se **presupone** que estos crímenes que se denuncian debido a la intolerancia racial, mantienen una presencia fuerte y dominante en la frontera y lo que impera en el cruce ilegal es el sufrimiento. Pues este exterminio tiene como consecuencia la muerte trágica violentada. Por lo tanto el panorama que observa el personaje que se encuentra del lado mexicano, sentado sobre una cruz roja, mayor que él dimensionalmente (**orden de los signos**), es metáfora del muro, misma que se baña con la sangre derramada a la que hace alusión, lo cual es símbolo de muerte. Así, el símbolo religioso cambia de connotación, es una cruz, pero no es cualquier cruz, es una cruz que se encuentra fuera de sus dominios, de su espacio habitual, convencional, es una cruz sobre el muro, que representa la misma muerte violentada. Es decir es un signo que a la vez que nos remite a su configuración sacra y religiosa lo hace para recordarnos que la cruz simboliza el sacrificio. El artista no nos hace explícito lo anterior pero podemos presuponerlo, es la **ocultación** de los símbolos, que pudieran hablarnos de que la frontera ha estado marcada más por la muerte de quienes cruzan ilegalmente, lo que sugiere una **postura ideológica** que rechaza las estrategias y políticas estadounidenses que agreden a los migrantes.

La obra en su totalidad es una obra de denuncia social.

El sometimiento es simbolizado por una figura masculina que se encuentra de espaldas, y a la que toma del brazo una figura/sombra, que es mucho mayor que el detenido y que se empalma con un fragmento de muro, en el que además se alcanza a apreciar una figura en negro que intenta cruzarlo. Por lo tanto pudiéramos encontrar la relación entre quien es detenido y que lleva la cabeza cabizbaja por haber intentado cruzar de manera ilegal la frontera. Lo cual significa un delito que hay que pagar.



Imagen 5, *Cajita Infeliz*

La muerte social

Autor: Ramón García Vázquez

Título: *Los no identificados del Desierto I y II*

Técnica: papel mache y pintura acrílica

Año de producción: 2008



Imagen 6. *Los no identificados en el desierto I y II*

Los rostros petrificados que este par de esculturas simbolizan la muerte, siendo esto último el gran **tema** de la obra. La razón de esta muerte responde a la migración. En palabras del artista, expresa las muertes de los migrantes que mueren cada año en el desierto debido, por ejemplo, a las altas temperaturas, por lo cual mueren deshidratados, o mueren por falta de alimento, quedando irreconocibles. Lo cual implica una **postura ideológica** en contra de estas muertes, a las que finalmente está denunciando.

Son rostros que no responden a una identidad más allá de representar otro número que sumar a las cifras mortíferas tan comunes del desierto por el cruce ilegal, sobre todo en

el verano en lo que refiere al **contexto local** del artista. Es decir, en Mexicali, cada verano, el número de muertos debido al calor extremo aumenta considerablemente.

Podemos sin embargo, inferir que, estos rostros eran de adultos, por el tamaño de los cráneos. Y sin embargo, no importa, si es el rostro de una mujer, de un hombre, de un trabajador, de una madre de familia. Esta indefinición social que el artista procura representar, responde a manera de denuncia, a la muerte social, que suele rodear a los migrantes caídos en el desierto, muertos en su intento por cruzar. Así el tema se vuelve universal a pesar de sus **significados locales**, es decir, el de la representación de la muerte y que junto con el título de la obra proporciona en los esquemas y modelos mentales el espectador la respuesta a qué es lo que el artista quiere decir.

Esta muerte social responde a la relación entre las identidades no heteroreconocidas y no autoreconocidas. Es decir, en el momento, en que el migrante decide cruzar el desierto, con tal de lograr su objetivo de llegar a los Estados Unidos, asume la ausencia de identidad. Pues no será nadie si la muerte le llega, y de lograr asentarse en Estados Unidos, su identidad no existe, por su condición ilegal³².

Los rostros de distintas tonalidades café, oscuro y claro, son metáfora del color del desierto, al mismo tiempo que se asemejan a las piezas antropológicas, muchas veces más apreciadas como piezas ornamentales, que corresponden a los descubrimientos de los científicos que exploran los orígenes de las culturas y de la humanidad. Y sin embargo, fungen de alguna manera, como piezas ornamentales de una galería de arte. E incluso, podríamos decir que final y paradójicamente la historia de la humanidad es la de la migración, lo cual responde a una **construcción narrativa** que se infiere.

El artista no relata la aventura de haber cruzado el desierto de estos personajes. Sin embargo, podemos inferir (**implicación**) la historia que hay detrás. Y **presuponemos** que puede existir una denuncia hacia los llamados polleros o traficantes de personas, que suelen ser quiénes engañan a los ilegales y los abandonan a su suerte en el desierto. Razón que alimenta los mitos y leyendas sobre polleros que engañan a los migrantes, abusan de ellos, los extorsionan, roban, etc...

Las expresiones de los rostros son impactantes: de dolor, con la boca entreabierta, los ojos hundidos sin vida, carcomidos por el sol también. Rostros sin cuerpo, desmembrados, reflejo de una muerte violenta, triste y/o injusta (**signos clave**). Rostros que serán reducidos a cifras, olvidados y que finalmente representan la muerte de todos

³² Una película reciente que considero muestra lo que aquí analizo es *Los Bastardos* (2009) de Amat Escalante.

los migrantes bajo estas condiciones. Rostros que esperan su desintegración. Rostros sin cuerpo, petrificados, podridos.

Tomando en cuenta la categoría analítica del modelo de Teun A. van Dijk sobre el **contexto local** del artista, en este caso de García Vázquez, podemos decir que su trabajo artístico pictórico y escultórico, se ha distinguido por su compromiso social. Los temas que el artista maneja siempre mantienen una relación muy profunda con cuestionar la condición humana. Es un artista preocupado por la sociedad y sobre todo encuentra en el arte el medio para entrar en contacto con grupos sociales marginados a los que pretende a través de su labor como docente, acercarlos al mundo artístico, lograr que se expresen a través de él.

García Vázquez se ha dedicado durante muchos años a la enseñanza artística para niños y jóvenes, y en los últimos años está completamente dedicado a impartir clases de distintas disciplinas artísticas en las cárceles o CERESOS femeniles y masculinos (Centro de Readaptación Social) del Estado de Baja California.

Lo anterior forma parte de otra de las categorías del modelo de Teun A. van Dijk como lo son las **construcciones ideológicas y las experiencias personales**. Esta obra especialmente es una obra - homenaje a los olvidados en el desierto precisamente como el mismo título lo dice. Con el fin de “reinvindicar su presencia” en la sociedad para que no se vean como un número más.



Imagen 7. *Los no identificados en el desierto I y II.*