

RESISTENCIA CULTURAL DESDE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Reflexiones desde el movimiento artístico chicano

Evelyn Azucena Elenes Díaz¹

Resumen: El Artículo “Resistencia cultural desde la frontera México-Estados Unidos: Reflexiones desde el movimiento artístico chicano” revisa cómo ciertos individuos y grupos de activistas buscan un devenir más democrático a través de la protesta organizada en el arte político, con conceptos de resistencia cultural elaborados como una crítica interna del *Spanglish*, para infringir las relaciones de poder y manutención de los estados de colonialidad existentes en esta lengua. Entre los conceptos decoloniales se destaca al vocablo *Nepantla*, adverbio proveniente del *Náhuatl* [lengua vernácula de México] que se traduce al castellano como *en medio, por el medio*², para llegar a conformar una tecnología del lenguaje usada desde el activismo artístico chicano. La metodología utilizada parte de la consigna feminista *lo personal es político* y de la noción de *codigofagia* utilizada por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría para la interpretación de la acción social latinoamericana.

Palabras Clave: Resistencia. Arte. México. Decolonialidad. Cultura.

Abstract: The article "Cultural Resistance from the US-Mexico Border: Reflections from Chicano Art Movement" reviews how several artists and activist groups seek a more democratic future through organized protest in political art, with concepts of cultural resistance elaborated as an internal critic of *Spanglish*, in order to violate the relations of power and maintenance of the states of coloniality existing in this language. Among the decolonial concepts stands out the word *Nepantla*, an adverb from the *Nahuatl* [Vernacular language of Mexico] which translates into Castilian as in the middle, by means, to arrive at conforming a language technology used since Chicano artistic activism. This approach departs from the feminist slogan *the personal is political* and the notion of *code-fagia* used by the Ecuadorian philosopher Bolívar Echeverría, both in Methodology used for the interpretation of Latin American Social Action.

Keywords: Resistance. Art. Mexico. Decoloniality. Culture.

¹ Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Artes Visuales y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la misma universidad. En los tres casos realizó tesis por las cuales obtuvo Mención Honorífica. Actualmente se encuentra adscrita a una Estancia Postdoctoral de la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo Electrónico: elenese@yahoo.com

² Cfr. Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana*, traducción del francés de Josefina Oliva de Coll, Editorial Siglo XXI, México, 1999, p. 331

Siempre será mejor la fuerza de la antropofagia que consiste en hacer propio lo que inicialmente sólo era del otro, que la esquizofrénica resistencia a entrar en contacto con él. Cultura de culturas.

Lourdes Grobet³

Llegará un día en que perdido hasta el idioma, nuestros hijos, sin que se les pueda culpar, apenas leerán algún viejo pergamino que les caiga en la mano, en el que se relaten las proezas de las pasadas generaciones, y esas, de seguro les han de inspirar poco interés, sugestionados como han de sentirse por el espíritu yankee.

Máximo Gómez, *Carta a Sotero Figueroa*⁴

Introducción

El arte feminista latinoamericano parte de una interrogación a la ideología patriarcal, misma que se entiende como el conjunto de ideas fundamentales que caracterizan al pensamiento de la época; dicha interrogación se desprende de una posición desde la cual el código sexual masculino que contiene al *logos* dominante que ha formado a los artistas tiene que rehacerse, reestructurarse y reconstruirse. Ello para abrir paso a la creatividad de las minorías conformadoras de una *vía de lo personal es político*, es decir de una lucha desde el arte político que pugna por el derecho de existencia de los que han sido nulificados. Por lo tanto la *vía de lo personal es político* aparece en todo esto como una interrogación y una escisión, la cual implica el poder abrir paso en el imaginario discursivo dominante a determinados elementos insustituibles de la denominada creatividad minoritaria. Lo anterior se llevará a cabo a partir de un concepto clave, la *codigofagia*⁵, el cual ha sido un término que ha sido vagamente empleado por Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* para

³Lourdes Grobet, CONACULTA, España, 2005, p.252

⁴ Máximo Gómez, *Carta a Sotero Figueroa*, en: Yoel Cordoví, *Utopía y realidad de una república*, Editorial política, Cuba, 2003, p. 114

⁵“Así, el discurso visual se incorpora a las calles de la[s] ciudad [es] con la misión de informar y sensibilizar a la sociedad civil sobre la ilegalidad y naturaleza autoritaria de las prácticas gubernamentales. Los carteles, las “pintas”, los “volantes”, los mítines, las mantas y las marchas constituyen recursos discursivos dentro de la estrategia de comunicación social [...]. Particularmente, estas actividades ejemplifican una apropiación simbólica del espacio público con fines políticos, dado que se realizan al margen de los intereses gubernamentales.” Alma B. Sánchez, *La intervención artística en la Ciudad de México*, Navegantes de la Comunicación Gráfica, México, 2003, p. 10

describir el devorar mutuo de los códigos culturales de los diversos grupos étnicos africanos, americanos y europeos componentes de Latinoamérica.

[Además de que dicho término parece de una gran riqueza] al alimentar el código europeo con las ruinas del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a la fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se descubrirán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes de ellos, una Europa diferente, “latino-americana”.⁶

Se encuentra así que la *codigofagia* es el devorar cultural llevado a cabo desde la época colonial y hasta nuestros días, que se traduce en códigos carcomidos en su origen y evolucionados hacia un nuevo estado general, característico del mestizaje de América Latina. Por ejemplo, una de las características más evidentes del sistema patriarcal en la cual se sustenta esta forma de modernidad latino-americana es la de vaciar todos los códigos y todos los mitos y sobrecodificar la cultura, lo anterior haciendo una mezcla monstruosa de todos los códigos originarios existentes.⁷ Se observa que en el devorar mutuo llevado a cabo por los códigos componentes de la *codigofagia* latinoamericana, una de las últimas versiones es la que se desarrolla en el arte *border-line* [*de frontera*]. En este arte, la antigua mezcla hispano-afro-amerindia se topa de frente con la estética aséptica del MoMA (*Museum of Modern Art* de Nueva York), estética curada con un pretendido *fin del arte*, promulgado desde el hombre blanco europeizado de la costa Este de la Unión Americana. Un toparse de frente donde la *codigofagia* se ha de transformar hacia la apropiación de espacios y símbolos del *logos* dominante con una intervención que parece carecer de oficio, y con un manifiesto público que va en contra de la *blanquitud*⁸ requerida para dejar de ser los *losers* [*perdedores*]⁹ en el imaginario del sistema capitalista.

⁶Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, editorial Era, México, 2000, p. 82

⁷ Cfr. “La ilustración ha devorado no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y no ha dejado de la metafísica más que el miedo ante lo colectivo, de la cual ella nació”. En: Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, España, 2005, 77.

⁸“Podemos llamar *blanquitud* a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial, pero por una *blancura* racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación. Es la compostura de los personajes, una compostura que denota *blanquitud*, y no *blancura* de raza, lo que impresiona en la representación de la nueva dignidad humana que hay en los numerosos retratos de burgueses u hombres modernos de la pintura.” Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, editorial Era, México, 2010, p. 62

⁹*Lo evidentemente productivo de su actividad es lo que lo ubica por encima de la línea que separa tajantemente a los “winners” (triunfadores) o “salvati” de los “losers” (perdedores) o “somersi”*. En: Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, Op. Cit., p. 59

Y de ese toparse se da lugar a la obra de arte *codigofágica de frontera*, la cual se articula a su vez en su propia versión de la consigna *lo personal es político*, en la medida que aún está colgada de la tradición devota de un arte intimista y religioso, del cual:

Lo único que falta para que la obra esté realmente allí es esa atención, la disponibilidad de la percepción. La misma que, sin embargo, sólo puede darse como respuesta a un reto: que quien observe la obra se convierta en creyente.¹⁰

La obra de arte *codigofágica border line* está sujeta a la fugacidad discursiva que contiene al feminismo en su contexto global. De manera que su evanescencia implica una estética preciosista desmantelada en aras de una discursividad de orden político. Lo anterior tiene lugar en la medida que la *codigofagia* rompe con toda búsqueda formal donde hay un exceso de información en el soporte de la pieza, instaurando así una indigestión de los signos; donde la obra adquiere un lenguaje irónico capaz de subsistir pese a las instituciones y las críticas del *logos* dominante. Luego, este activismo artístico *codigofágico* se da en formas de carácter étnico que no serían tomadas muy en cuenta por defensores del *fin del arte*, porque se mantienen formas de *folklore*, que dicen deben ser eliminadas porque tienden a dogmatizar al crisol de las ciudades principalmente estadounidenses; sin embargo desde el desdoblamiento de la etnicidad en el arte se observa un nuevo camino para el arte político, donde se tiene como ejemplo inaugural la intervención chicana desde la cual se puede argumentar que:

Casi siempre se ha intentado definir una identidad propia para Latinoamérica, aunque desde una conciencia de marginalidad y dependencia lo que la convierte en oposicional, cuando no en un verdadero espejismo. Primero se le opuso a Europa y después a Estados Unidos en donde sus migrantes tienden a padecer una suerte de orfandad identitaria disfrazada en la etiqueta de latinos¹¹

Desarrollo

Cabe mencionar que dentro de tal orfandad, la postura feminista chicana representa la figura México-norteamericana que ya no está dispuesta a ser tratada como ciudadana de segunda clase.¹²

¹⁰ *Ibid*, p. 100

¹¹ Axel Ramírez Morales, *Nuestra América: chicanos y latinos en Estados Unidos*, UNAM, México, 2008, p.245

¹² Cfr. Sylvia Gorodezky M., *Arte chicano como cultura de protesta*, México, UNAM, 1993, p. 19



Yolanda López, *Mother: Our Lady of Guadalupe*, técnica al pastel sobre papel, 28x32 pulgadas, 1978.

Tómese como ejemplo el caso de *Mother: Our Lady of Guadalupe* [*Madre: Nuestra Señora de Guadalupe*] de Yolanda López, artista chicana que naciera en San Diego, California hacia 1942 en el seno de una familia mexicana, pobre y migrante. Es de poner atención al hecho de que para el momento de hacer este trabajo, Yolanda nunca había estado en México, y los lazos que la ataban a su pasado eran únicamente del imaginario religioso. *Mother: Our Lady of Guadalupe* es un trabajo de entre varios por los cuales “López fue humillada por su profesor Allan Kaprow, quien insistía en que el arte étnico había muerto,

siendo una sensiblería constantemente refriteada”¹³. No obstante, se puede argumentar que la relevancia de esta obra consiste en su desterritorialización del código.

[Y así] se trata más bien de un proceso semiótico [cuyas] subcodificaciones o codificaciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen en frente y apropiarse e integrar en sí, sometiendo a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después.¹⁴

De ahí que la pieza de Yolanda López, en tanto bastión del arte feminista chicano, presentado como una reformulación del resto latinoamericano, circunscribe al espectador en una saturación de códigos, tanto mexicanos, téngase en cuenta la presencia de la virgen de Guadalupe, como de todos aquellos desplazados por el *logos* dominante del trabajo y la producción capitalista que han de llevar a cabo los migrantes latinoamericanos en el gran imperio. Por otro lado se argumenta que:

Bruce Nixon encuentra que “hasta la mitad de los años setenta, el arte chicano estaba dominado principalmente por hombres” quienes “menospreciaban a las mujeres al considerarlas esposas pasivas, compañeras ayudantes y madres, princesas indias, diosas católicas, *sex symbols* y ocasionalmente traidoras como la Malinche”. Por muchos años los medios mezclados de artistas chicanas como Yolanda López [...] han confrontado estos estereotipos.¹⁵

Se observa en ese sentido que Yolanda López ha cuestionado con su pieza al modelo que debe “provocar” una imagen de la Virgen de Guadalupe por un lado, y por otro ha criticado la democracia aparente del arte que sigue en vigencia bajo el dominio de los gustos europeos dentro de las minorías culturales dominadas y el trabajo invisible que deben ejercer para sostener al imperio. Además de que ha puesto sobre la mesa de discusión, la situación de las mujeres chicanas, que no es precisamente del orden pasivo. De tal manera Yolanda da una nueva interpretación al código de:

La mujer que cumple con [ciertas] expectativas es más parecida a la figura femenina de [...] Guadalupe. En una sociedad binaria, maniquea, como son las sociedades [latinoamericanas] religiosas casi por definición, la que no cumple con esta expectativa es vista como subversiva o mala y vilipendiada con epítetos que la comunidad entiende.¹⁶

¹³ Betty La Duke, *Women Artists. Multi-Cultural Visions*, traducción mía, The red sea press, Estados Unidos, 1992, p. 104

¹⁴ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Op. Cit., p. 51-52

¹⁵ Betty La Duke, *Women Artist. Multi-Cultural Visions*, Op. Cit., p. XVIII

¹⁶ Norma Alarcón, *Traductora, traditora: una figura paradigmática* En: Marisa Belausteguigoitia y Martha Leñero (Coords.), *Fronteras y cruces: cartografías de escenarios culturales latinoamericanos*, PUEG, UNAM, México, 2005, p. 135

Y así el devorar de códigos del contenido simbólico implícito en *la Virgen de Guadalupe*, mismo que es llevado a cabo por Yolanda López, ha de ser entendido como un desfase del sentido moral de castidad de *la Guadalupe* venerada en la cultura mexicana; la cual es trasladada, en tanto bien simbólico, a la reivindicación del trabajo más allá de la puerta de la casa -que se presenta como reproducción del trabajo doméstico- que han de llevar a cabo las mujeres pertenecientes a las minorías que habitan el imperio. *Lo personal es político* de este otro tipo de representación de la virgen de Guadalupe en la imaginaria feminista de la cultura chicana se traduce en la evidencia de eso que el poeta *tex mex* Tino Villanueva denominara “el machismo cultural de los mexicanos”; el cual consiste en considerar inferior e impuro todo aquello que constituye la producción cultural elaborada desde el activismo anglo-mexicano-chicano, al igual que hace con las mujeres de su propia delimitación geográfica que no cumplen con las expectativas de la guadalupana. Porque si bien, en la mirada *falogocéntrica* mexicana existe una adoración a lo que es producido por el hombre blanco nacido en los Estados Unidos, tiene hacia su similar que vive del otro lado de la frontera una suerte de desprecio, ya que considera una abominación tanto a la estructura lingüística del *spanglish* o *gringoñol*¹⁷, como a la producción *rascuache*¹⁸ del arte que produce. Así bien desde tal postura:

El Arte chicano puede ser considerado arte o artesanía pretenciosa y puede caer dentro de lo que se llama *Rascuache*. *Rascuachismo* es el qué dirán, es una actitud irreverente e impertinente contra la corriente, es un código privado dentro de la comunidad chicana que se manifiesta en su vida y en su arte. Es la vista desde abajo, lo cursi y el mal gusto, es “estar fregado pero no jodido”.¹⁹

De esa suerte, lo *rascuachista* es otra forma de manifestación de la *codigofagia* dada del otro lado del río Bravo. Porque si la palabra significa en el norte de México algo de mala factura, para los latinos de más allá de la frontera se transforma en un producto contestatario. *Rascuachismo* que desde la mirada ortodoxa academicista de la historia del arte es considerada como *naïf* y corriente, pero que paradójicamente desempeña una función didáctica y militante de *lo personal es lo político* porque enseña un hecho de la vida real en el marco de la saturación simbólica del folklore mexicano, en este caso *la Virgen de Guadalupe*. Así bien, podemos leer el cuadro de Yolanda López como una obra de resistencia y de

¹⁷ Habría que notar los cambios lingüísticos que sufre el lenguaje (*logos*) dominante en las fronteras al insertarse signos minoritarios de todo tipo, por ejemplo, los introducidos por los inmigrantes mexicanos, los negros, los chinos, etc., en el lenguaje institucional norte americano. Cfr. Labov, *Principles of linguistic changes*, Editorial Blackwell, Inglaterra, 1994

¹⁸ Término que se interpreta comúnmente para nombrar algo de mal gusto y baja calidad.

¹⁹ Sylvia Gorodezky M. *Arte chicano como cultura de protesta*, Op. Cit., p. 90

afirmación de lo *rascuache* frente a al arte falogocéntrico de institución; donde la figura de la virgen de Guadalupe apela a lo chillante y apastelado como una respuesta visceral no intelectual al sentido estético que se niega a padecer la orfandad identitaria. En añadidura, esta nueva expresión del símbolo religioso encarna la imagen de un acto de *codigofagia* propio de la clase trabajadora y del barrio. A lo anterior se pueden añadir otros trabajos que exploran la función de la virgen de Guadalupe en el contexto chicano como es el caso de Alma López y su obra *Our lady of controversy* [*Nuestra señora de la controversia*], además de poner de relieve que la única opera chicana ha sido *Nuestra señora, la virgen de Guadalupe*. Lo que pone de manifiesto la función de este símbolo en la cultura chicana, el cual ha fungido además como estandarte en mítines políticos por parte de comunidad campesina por adquirir derechos, por ejemplo los encabezados por el líder social de los años sesenta César Chávez. De suerte que en la cultura chicana la virgen de Guadalupe implica la imagen de resistencia de los que mantienen en su mente los infortunios que ha generado para los México-americanos el tratado de 1848, Guadalupe-Hidalgo; con el que se arrebató por parte de

Estados Unidos a México la mitad de su territorio.



Javier de la Garza, *Aparición de la papaya*, 1989, cortesía de la galería OMR, México.

Por otro lado, y para entender la *codigofagia border line* en una dimensión más englobante, se toma aquí una propuesta hecha por el pintor Javier de la Garza, quien creara desde el lado sur de la frontera México-Estados Unidos otro tipo de cuestionamiento al papel de la Guadalupe, esta vez desde el cuadro "*Aparición de la papaya*". Aquí se denota la circunstancia *codigofágica* del atragantamiento de cualquier código, incluso de aquellos de carácter religioso; un atragantamiento que se transforma hacia otro tipo de situación fronteriza que al igual que en el caso chicano se traduce en superficies saturadas de una mitología personal, donde bien la virgen de Guadalupe puede ser comparada tanto con una fruta tropical como con el aparato reproductor femenino. En esta forma de situación fronteriza se muestra claramente que la frontera no es un lugar, sino una perturbación estética, donde una vez más lo *border line* acontece como contradicción en la que se vive lo cotidiano, al tiempo que deja ver un folklore en decadencia. Lo anterior es dicho a sabiendas de que dicha putrefacción del *folk* contiene una interposición a la bastardía estética auspiciada por organismos gubernamentales como parte del programa cultural del poder ejecutivo en turno; al cual se le llama *fakelore*²⁰ y que se traduce en una forma más en que el *logos* dominante se adueña de las expresiones minoritarias de la población y las sepulta bajo el apelativo propio de los lenguajes de institución con el nombre de "folklóricas". De tal forma el folklore en decadencia constituye la búsqueda artística minoritaria que muestra el descontento de algunos sectores de la población que se encuentran hartos de repetir los mismos cánones *fakelóricos* ejemplificados aquí con el caso de la *virgen de Guadalupe*. Ahora bien se puede apuntalar a que si no hay influencia directa del trabajo elaborado por los artistas chicanos en el creador mexicano, ya sea en el uso de colores o en la forma de tratar al símbolo guadalupano, todos contienen una necesidad propia de las minorías conformadoras de *la vía de lo personal es político* por buscar una solución diferente del cuestionamiento a la simbolización de patrones en decadencia y constante mutación que constituye la identidad de los creadores. Y precisamente allí donde el folklore en decadencia lleva a la *codigofagia* del arte de frontera más allá de los grupos étnicos portavoces de lo latinoamericano en el contexto de *la raza cósmica*²¹, este conjunto de símbolos decadentes comprende la etnicidad en sí que es dejada de lado por el pensamiento blanco y clasemediero que domina la escena feminista en las

²⁰ Este término ha sido acuñado por Richard Dorson, con el cual describe un folklore sintético que es utilizado para proyectar una identidad cultural que no corresponde a las tradiciones de la población que se pretende reflejar.

²¹ Término utilizado por José Vasconcelos en el libro *La raza cósmica*, mismo que usa como el resultado del mestizaje latinoamericano como una posición antitética al concepto de la raza superior aria.

universidades. De ahí que la *codigofagia* sirva para explicar el canon del arte *border*, el cual se introduce a continuación y el cual es llamado *nepantla*, porque hace referencia sobre todo a los íconos en peligro de desterritorialización que junto con las culturas y el género han mutado de su sentido de *folklore*; ello debido a la invasión/conquista/marginación o aculturación forzada de diversos códigos culturales, por lo que participan en estrategias de resistencia y de supervivencia. De forma que desde la línea directriz de *lo personal es político*, este espacio cultural “nepantlezco” en el arte feminista se convierte en un paradigma *estético*, una conciencia arraigada en la creación de un nuevo medio [*milieu*] de figuraciones híbridas que articulan el lenguaje hacia una serie de códigos que se camuflajan de naturaleza *posthumana*²² para inmunologizar, es decir para hacerse resistente contra los avatares de la violencia a la cultura *border*. Las figuraciones híbridas que constituyen al medio *nepantlezco* se caracterizan por ser formaciones mestizas que se accionan en el *underground* [*bajo mundo*] fronterizo. Su intensidad es ambivalente, ya que se componen de formas icónicas cuyos caracteres no corresponden a piezas subsecuentes de un mismo rompecabezas simbólico, y al mismo tiempo pese a su diferencia no pueden más que constituir un nuevo espacio de proyección tribal. De ahí que la naturaleza *nepantlezca* aparente ser posthumana, ya que sus conductas corresponden más bien a las características de un *melting pot*²³ y no a las nociones figurativas humanitarias clásicas de *égalité, liberté y fraternité* [*igualdad, libertad y fraternidad*]. Lo nepantlezco en la visión de *lo personal es político* implica una conciencia mestiza, una conciencia de esclavitud y de desigualdad, una conciencia de mujer desde una polinización cruzada de lo ideológico, lo cultural y lo biológico, donde el parto de conocimiento no lleva a definiciones permanentes sino a *hibridaciones* siempre mutantes. De tal forma, *la hibridación* es un proceso de mestizaje cultural, ello en la acepción descrita por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, donde remite a la incertidumbre acerca del sentido y del valor de la modernidad

²² La naturaleza de camuflaje posthumano que conlleva *nepantla* se encuentra anclada en el contacto con lo tecnología multiétnica (que contiene una serie de aparatos como el *GPS* y los traductores digitales) que sustituye a las raíces culturales orgánicas, y favorece la construcción de un cuerpo maleable, pluriforme y adaptable, además de digitalizado, a otras nociones de cultura con sus implicaciones de legalidad y de moral.

²³ *Melting Pot* es una analogía usada para representar la forma en que las sociedades heterogéneas gradualmente se convierten en sociedades homogéneas, en las cuales los ingredientes mezclados en el "crisol" (las gentes de diferentes culturas, razas y religiones) se combinan para formar una sociedad multiétnica. La expresión inglesa se acuñó por Israel Zangwill en la obra teatral de 1908 *The Melting Pot*, y desde entonces se viene utilizando para describir la peculiar forma de integración de la inmigración en Estados Unidos.

que deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces sociales en que se mezclan lo tradicional y lo moderno; lo barroco en el sentido de Bolívar Echeverría.

La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y se convierta en *interculturalidad*. Las políticas de hibridación servirán para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.²⁴

Y justamente las *hibridaciones* que constituyen *nepantla* son mutantes porque relegan la cadena de lo tradicional en pos de un caos de unión de diversidades heterogéneas que van desde lo genético hasta lo social, ahí donde la ilusión de legalidad dada su situación frecuente de indocumentados es gran factor de unión, además de la lengua que mantiene unidos a los chicanos al resto del crisol estadounidense. La *inmunología* que tiene como función reconocer elementos ajenos dando una respuesta desde estas hibridaciones *nepantlezcas*, da a la mezcla cultural una implicación donde también la lengua y la conducta se explican a partir de la nueva tribalidad, la cual genera otros espacios simbólicos capaces de lograr una fusión subalterna a pesar de las condiciones infrahumanas por las cuales los chicanos se ven sometidos continuamente.

El por qué *nepantla* devenga el símbolo de fusión de los subalternos se explica a partir del punto intermedio de los cruces culturales y de las preferencias sexuales que se encuentran contenidas en su significado; nuevos mestizajes que impliquen a blancos, negros, asiáticos, nativos americanos, mujeres, homosexuales, etc. De tal manera, la escritora chicana Gloria Anzaldúa denomina *nepantla* a *La Nueva Mestizaje*, la cual es un tipo de *codigofagia border* que tiene por propósito una intención de cura de la herida abierta por la ocupación colonial. *Nepantla* es de tal forma una referencia a la vida en las zonas fronterizas o en los cruces de caminos, y su proceso de creación de espacios alternativos para vivir, funcionar o crear.

El cual, no obstante, no refiere sólo a límites territoriales, sino también a las fronteras de lo mental y lo visceral porque hay una ruptura con lo que importaba en el pasado, donde también los valores que otorgaban honor y prestigio se han quebrado. Las fronteras de lo mental y lo visceral en el sentido de readaptación de valores actúan a la par del conflicto de los límites territoriales porque implican la búsqueda de una *inmunología tribal* que se da por

²⁴Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, De bolsillo, México, 2013, p. X.

medio de un subterfugio y una reorganización social donde los valores de consenso son tecnologizados y cuantificables, y por lo tanto siempre metamorfoseantes.

La nueva *inmunología tribal* lucha por la vida después de observar cómo toda posesión de territorio está fuera de su alcance a fuerza de haber perdido el reflejo del rostro de las madres y de las abuelas nacidas en tierra latinoamericana, rostros que hacían a las personas sentirse parte de una comunidad. *Nepantla* es un antídoto existencial en la zona *border*, donde el espejo da cuenta de la forma y la materia pero a la vez proyecta el exilio, ahí *nepantla* deviene el símbolo de resistencia y metamorfosis de lo que alguna vez formaron parte los chicanos. Así en esta *nueva mestizaje* hay una conciencia de que la composición del rostro es una política de líneas y de colores, ya que la lengua y los sabores se han mezclado con los de la cultura dominante. Luego entonces, lo que constituye la estética *nepantla* contiene esa búsqueda del quehacer político para adquirir la identidad de un nuevo rostro; un símbolo que dé vida y asegure la existencia, proveyendo de una neutralización del horror de perder la cultura.

Así *nepantla* contiene un nuevo tribalismo que participa en un movimiento anticolonial del grupo chicano, donde la lengua materna se desliga de la que se habla en los países hispanoamericanos y se centra en viejos vocablos que muchas veces no pasaron por un consenso de la Real Academia de la Lengua Española y que se quedaron olvidados en las rancherías o en los asentamientos de pobreza donde vivían estas personas antes de ir a Estados Unidos; vocablos que al entrar en comunicación con otros hispanohablantes producen burla. Justamente en el nuevo tribalismo de *nepantla* se necesita de una lógica que salvaguarde a los chicanos de la burla hispana y de la explotación gringa, y esa lógica se encuentra protegida en el estado *Coatlicue*, del cual decimos que es el refugio de la monstruosidad y de la violencia. De ahí que el estado *Coatlicue* contenga los artificios necesarios para proveer de un campo de fuerza que sirva como inmunología epistemológica de la burla, cuyo primer paso es desaprender la dicotomía puta / virgen a través del manto del horror. Por eso bien para Gloria Anzaldúa:

Cuando se sale del estado Coatlicue (que para ella es *lo que da a luz a todo y a todo devora. El monstruo que se tragó a todos los seres vivientes y los astros, es el monstruo que se traga al sol cada tarde y da a luz cada mañana. Es la ruptura de nuestro mundo cotidiano*) se sale de *Nepantla*, aquel estado emergente donde parece reconfigurarse la identidad sin saber dónde se está parada. [...] Ahí donde se cambian mundos y culturas y probablemente clases y preferencias sexuales. Ahí donde está emergiendo *Nepantla*. Cuando se está en medio de la cueva del Estado Coatlicue, donde

se está dando a luz a sí misma. Cuando se pasa del estado de repetición a uno de renacimiento, se está en el camino a lo que llamo Nepantla.²⁵

La *nueva mestizaje* en relación con el estado *Coatlicue* se da en una identidad adaptativa que encuentra como punto de apoyo el símbolo estético y tecnologizado de una imagen tradicional, la Virgen de Guadalupe en tanto que relación a la reivindicación del arte chicano y de *lo personal es político*.



Yolanda López, *Portrait of the Artist, La artista como la virgen de Guadalupe, Tableau Vivant*, 1975

Alma López, *Our Lady of controversy [Nuestra señora de la controversia]*, Impresión digital, 1999, Museum of International Folk Art de Santa Fe, Estados Unidos.

Ahora bien, véase en comparación dos *tableaux vivants* intervenidos en períodos diferentes del *folklore* chicano, donde se observa por un lado el autorretrato guadalupano *sport* de Yolanda López y por el otro la versión de la virgen fuerte que hiciera Alma López,

²⁵ Gloria E. Anzaldúa, entrevista con Debbie Blake y Carmen Abrego (1994) en: Ana Louise Keating (Ed.), *Gloria E. Anzaldúa Interviews*, traducción mía, Routledge, Estados Unidos-Inglaterra, 2000, p. 225-226.

usando como modelo a la performancera Raquel Salinas, y para el ángel mariposa a la activista cultural Raquel Gutiérrez. En este par de cuadros el estado *Coatlícue* se caracteriza por el desplazamiento de una estética lineal y ortodoxa basada en una visión de belleza canónica anclada en un ritmo homogéneo que se mide por parámetros falogocéntricos, por otra estética que se concentra en las deformaciones culturales y las turbulencias locales, pérdida de los territorios. De manera que este monstruoso estado *Coatlícue*, el cual puede verse reflejado icónicamente en el manto de *Our lady of controversy*, lleva a un pensamiento *border*, mismo que se caracteriza por un atragantamiento de códigos, *codigofagia*. Ello porque desde esta posición de saberse esclavas de una estructura de pensamiento que es ajena, deriva en que haya una actitud de reelaboración de lo que se ha estigmatizado. El estado *Coatlícue* es entonces la encarnación de imágenes poderosas o “arquetipos” desterrados que atraviesan la psique de las artistas y se torna hacia una desimbolización que aniquila la colonización cultural que mantiene a las chicanas como subalternas. Así pues *nepantla* en tanto estado *Coatlícue* se toma como una problemática uterina relacionada con lo personal e íntimo, situada justamente *entre* México y los Estados Unidos; caverna de ginecología negativa²⁶ que es la encarnación de un proceso impolítico que quita y da vida. De ahí que lo impolítico habrá que pensarse no como un asunto de la política propiamente, sino como aquello que la atraviesa en todos sus estratos, la vida o la muerte en tanto categorías no mesurables. Se dice por tanto que lo impolítico es una indigencia lógica de la que se pueden desmontar los principios de la razón. Además de que,

1) Lo impolítico es una filiación de la antipolítica hoy dominante, aunque particularmente sofisticada; 2) lo impolítico es una suerte de teología negativa de carácter gnóstico, y como tal fijado en un supuesto dual que bloquea toda potencialidad hermenéutica propia; 3) lo impolítico es una categoría interna de la modernidad y más precisamente al segmento extremo de su crisis, a la que limita al reflejar de modo invertido, 4) lo impolítico es una filosofía que, justamente por su abandono de la política, hereda de ella la máxima voluntad de potencia a través del monopolio del juicio a su respecto.

²⁷

Se dice entonces que este proceso impolítico que contiene la caverna uterina del estado *Coatlícue* implica de tal forma el abrazo de lo monstruoso y lo cálido que orienta hacia el auto respeto y el aceptarse como *diferente* en el mundo de los devenires étnicos y raciales que

²⁶La *ginecología negativa*, es un estado que Sloterdijk aplica, en su texto *Esferas I*, a un tipo de devenir que lleva al individuo más allá de cualquier identidad del tipo psicoanalítica, o sea, más allá de la infancia, y si más bien, a un estado molecular en que el útero o vientre materno sirve como receptáculo de una relación íntima y fuerte del niño y la madre. Una inmunología primaria contra la violencia del mundo.

²⁷ Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico*, trad. Roberto Raschella, Katz Editores, 2006, p. 10

aparecen en el imaginario mundial como aquellos de segunda clase. Este devenir etnia de segunda clase que involucra la violencia más común que atraviesa la cotidianidad del mundo chicano implica que el *folklore* en decadencia democrática y reclame ese útero imaginario de protección simbólica que la Iglesia y el Estado se han apropiado como un estandarte de poder en Hispanoamérica; pero que paradójicamente los lectores son testigos de que esa democratización sólo sea posible a través del estado sin gobernabilidad que constituye *nepantla*; el cual tecnologiza estéticamente a la Virgen de Guadalupe para resignificar al movimiento de las chicanas. Es justamente la tecnologización *nepantlezca*-chicana de la Virgen de Guadalupe la que plasma cómo mediante la madre se conserva el rasgo latinoamericano.

Es decir, aunque la lengua se vaya perdiendo generación tras generación en el territorio anglo, aún hay un sentido herético de resistir la penetración de Dios y del hombre blanco que quitan el conocimiento del vientre con una pretendida educación eurocentrista y una fe del tipo platónico; la cual disfrazan de una investidura mariana para cooptar cualquier subversión que se pueda hacer desde la parte mestiza e indígena del continente. Pero desde *nepantla*, la fe no es regida por la iglesia católica romana, por lo que aparece un imaginario descolonizado donde el reclamo del símbolo de la Virgen de Guadalupe sirve para sexualizar e ideologizar el movimiento de *lo personal es político* con la artillería de íconos subversivos que contienen otras maneras de aparición de la diosa de las Américas.

Estas otras maneras de representar la virgen de Guadalupe, que le dan un significante a *nepantla*, juegan a manera de brotes, infecciones y rebeliones que producen un abismo en el entendimiento falogocéntrico. A la vez que atentan contra los juicios de lo bueno y lo malo extendidos por el mundo hispanohablante. Justamente allí *nepantla* es un proceso de desarrollo de conciencia política a partir de *la nueva mestizaje* corporal y es en el sentido estético un medio de *supervivencia* minoritaria, que clama por mantenerse con vida comunitaria pese a las condiciones adversas que implica la nueva tribalidad. Por lo que esta forma de *codigofagia* estética funciona para resarcir políticamente a la población afectada por el trauma histórico del colonialismo y lo que algunos han bautizado como conquista espiritual. *Nepantla* es una estrategia artística de *supervivencia* comunitaria ante la aculturación o de descolonización en el proceso de transculturación, la cual en muchos

sentidos se resiste al *logos* dominante, mientras reinterpreta y redibuja la *diferancia*²⁸ cultural como una vectorización de un no-poder.²⁹

La *transculturación* de la *diferancia* que aparece en la batalla “nepantlezca” se entiende como el surgimiento de un híbrido étnico posterior a la fase quirúrgica de extraer los órganos identitarios más cercanos de la cultura y sustituirlos por reinterpretaciones míticas que aparecen como una profanación de la sustancia folklórica en la zona *border*. Por consiguiente, la resistencia a la *transculturación* que implica la estética *nepantla* se ubica precisamente en una reivindicación *feísta*³⁰ de aquel imaginario que no apela a la belleza canónica, y que por tanto se resiste a todo rasgo del gusto. El concepto *nepantla* incluye a las minorías, es decir a aquellas otredades que se encuentran trabajando desde el margen-frontera para lograr no la aceptación integrista del *logos* dominante, sino la de “esencialidad” que se les ha enajenado tras el proceso de aculturación por el que se han visto intervenidos.

Por otro lado, para entender las bases de la estética *nepantla* se interpreta el manifiesto del colectivo artístico chicano *La pocha nostra*, grupúsculo que se define a sí mismo como una organización siempre metamorfoseante de artes transdisciplinarias, el cual ha surgido en San Francisco en 2012, proveyendo de un centro y de un foro a los artistas de diferentes disciplinas y generaciones de orígenes étnicos diversos. *La pocha nostra* en tanto *nepantla* busca erradicar los mitos de pureza y disolver las fronteras que contienen cultura, etnicidad, género, lengua, poder y oficio; de ahí que dicha organización se presente como una *maquiladora* virtual que produce metáforas, símbolos, imágenes y palabras para articular las complejidades de nuestro tiempo.

²⁸ Término utilizado por Derrida en el texto *La diferencia* y la cual expresa una disidencia del sentido falocéntrico del lenguaje, el cual además tiene por cuenta una ruptura con un significado-significante en la relación-mundo. Diferancia [Différance] como temporización, diferencia [différence] como espaciamento.

²⁹Cfr. “The term, *Nepantla* is a Nahuatl (Aztec language) term connoting *in between* or a reference to the space of *the middle*. A number of contemporary scholars, writers, poets and artists have elaborated upon this concept, enhancing and/or adding on to the Nahua concept. (See Gloria Anzaldúa, Pat Mora, Yreina Cervantez, Miguel Leon Portilla). Most often the term is referencing endangered peoples, cultures, and/or gender, who due to invasion/conquest/marginalization or forced acculturation, engage in resistance strategies of survival. In this sense, this larger, cultural space of *Nepantla* becomes a postmodern paradigm or consciousness rooted in the creation of a *new middle*. Anzaldúa calls this *La Nueva Mestizaje*, the intent of which is to heal from the open wound of colonial occupation. Sometimes, it is a reference to living in the *borderlands* or *crossroads*, and the process of creating alternative spaces in which to live, function or create. In other words, it is the process of developing political, cultural or psychological consciousness as a means of survival. For populations impacted by the historical trauma of colonialism and what some have termed *spiritual conquest*, one strategy of cultural survival, or decolonization is the process of *transculturation*, which in many ways is resisting the mainstream, while, reinterpreting and redefining cultural difference as a place of power.” <http://www.chicanoart.org/nepantla.html> Consultado el 22 de febrero de 2013.

³⁰ Supra, cap. 6 “El arte feminista latinoamericano ante el ideal de “limpieza” en el ama de casa”

El neologismo *spanglish* de *la pocha nostra* es traducido como “nuestras impurezas” o “el cartel de los bastardos culturales”. [Esto es un] post-ultra-retro-experimento o remix de lo mismo, ¿y qué? ¿Cuál es el pedo? [...] ³¹

Por eso entonces el colectivo se define como un encuentro cercano del tercer tipo intercultural, porque son algunos migrantes que descubrieron que el sueño americano repentinamente se convirtió en una pesadilla de la vida cotidiana pese al mayor número de oportunidades económicas y de acontecimiento; ello debido al maltrato que recibieran por su lengua y sus costumbres, un maltrato que no tiene nada que ver con la visión de progreso que habían imaginado antes de partir “*pal norte*”. Con lo anterior se observa que sus planteamientos estéticos en tanto que considerados inferiores y de baja factura están vinculados a la visión subalterna de *nepantla* que caracteriza a las minorías fronterizas que hablan a través del ideario de *lo personal es político*. Así pues, aunque *la pocha nostra* y lo *nepantlezco* no están caracterizados por ser una lucha propiamente feminista, en su situación de frontera ellos se vinculan a dicho movimiento en la medida que aparecen desde un postulado minoritario en el cual hay una penetración anti-falocéntrica de una serie de códigos que ponen en cuestión la lógica dominante del arte, lo político, lo social, etc. Ya que como dice Deleuze, ser minoría no implica que en ello se muevan grupos pequeños dentro del sistema social. Las mujeres son minoría no por la cuestión de número, sino por una serie de devenires e intensidades creativas que se vinculan con lo sexual y sus propios cuerpos en la *vía de lo personal es político*, donde existe una serie de variaciones que hacen pasar a todo el campo social. Luego entonces *la pocha nostra* y lo *nepantlezco* pueden definirse como movimientos minoritarios, ello en la medida que:

Devenir minoritario es un asunto político y recorre a todo un trabajo de potencia, a una micropolítica activa. [Porque] todo devenir es un bloque de existencia. Las llamadas sociedades sin historia se sitúan fuera de la historia, no porque se contengan con reproducir modelos inmutables o estén regidas por una estructura fija, sino porque son sociedades de devenir. La historia siempre es de la mayoría, o de minorías definidas con relación a la mayoría. [...] puesto que el hombre es la entidad molar por excelencia, mientras que los devenires son moleculares. ³²

Lo personal es lo político en la estética de frontera implica entonces a los devenires moleculares donde *nepantla* juega una suerte de estado antigravitacional ante la dominación, y en su forma de carga negativa penetra las células definitorias del discurso del hombre

³¹<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKpzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xIq103q5KuP2u%2FITV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1> Consultado el 9 de marzo de 2013

³²Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, España, 2006, p.292

blanco adulto como el eje central del arte que ha de regir el gusto de la mayoría establecida desde el territorio de lo nacional. A partir de esa fluidez se observa que:

La Pocha por naturaleza es anti-nacionalista y rechaza todos los esencialismos. Porque clamamos por una posición de lo impopular en los Estados Unidos. Sin hogar, sin miedo, sin fronteras ni patriotismo, sin estado ni ciudadanía. Somos matriotas no patriotas [...]³³

De tal forma, desde los matriotas de *la pocha nostra* hay una cuestión de género y de un matriarcado latinoamericanista que se aleja del logos patriarcal y dominante imperialista, porque sus miembros participan en la creación de otra cultura; la partogénesis de un *disensus* que explica al mundo desde la percepción minoritaria con símbolos que no corresponden a lo mayoritariamente correcto y que aparecen en los detalles como símbolos que se sublevan del *amansamiento* cultural.



La pocha nostra, *Corpo Illicito*, fotografía de acto performático, 2013.

Consideraciones finales

Así pues, desde una posición contra el *amansamiento* cultural y en la lucha activa de este grupúsculo que representa a una fracción del Tercer Mundo en el Primer Mundo, la imagen presentada arriba del colectivo *La Pocha Nostra* da muestra de la utilización de

³³Página web ya referida o *Op. Cit.*,

<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKPzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xIq103q5KuP2u%2F1TV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1> Consultada el 9 de marzo de 2013

tácticas *border brujo*, -y ante ello habría de pensarse que la brujería siempre aparece en tanto acto de frontera, en los bordes de los pueblos, entre lo humano y lo inhumano-, porque la parte de en medio, *nepantla*, contiene la sabiduría cavernácula Coatlicue:

Los brujos siempre han ocupado la posición anómala, en la frontera de los campos o de los bosques. Habitan los lindes. Están en el borde del pueblo, o *entre* dos pueblos.³⁴

A partir de esto se dice que las tácticas *border brujo* implican una jornada ritual y tribal lingüísticas elaboradas en la frontera México / Estados Unidos, que empezaron a llevarse a cabo en 1989 por Guillermo Gómez Peña, actual integrante de *la pocha nostra*, y donde se toma a quince personas que vivan entre el norte y el sur de la zona *border*, donde entrarán en vigor mito y realidad, legalidad e ilegalidad, arte y vida. De manera que *border brujo* pueda exorcizar los demonios de la cultura dominante, articulando deseo, trauma, miedo y sublimación. Las tácticas *border brujo* son por consiguiente para *nepantla*, otra forma de sanación de la herida abierta en la zona de conflicto, donde estas hacen síntesis de la dualidad que simboliza la violencia cotidiana entre los angloamericanos y los latinoamericanos hacia el proceso de seguir con la vida, donde *lo personal es político* juega un papel no de diplomacia como en las instituciones escolares o en los partidos políticos, sino de embrujamiento que devora la independencia de las almas, para devenirlas animales políticos capaces de germinar un nuevo conocimiento a partir de la inconsciencia uterina.

La inconsciencia de las tácticas *border brujo* de *la pocha nostra* se inscribe en la lucha de *lo personal es político* desde una postura *nepantla*, es decir desde la capacidad de un devenir resistente al *amansamiento* al que están abocadas las minorías de arte político que se mueven en las fronteras. Ahí donde las multiplicidades divergentes y envolventes son de una dimensión del tipo estética-no refinada. Por consiguiente la estética-no refinada chicana, en tanto que forma de *nepantla* y desde la dimensión de *lo personal es político* no ocupa ni la derecha ni la izquierda, sino la posición periférica asegurada por la catástrofe de la barrera; allí donde la frase *Welcome to Tijuana [Bienvenidos a Tijuana]* incita la alianza de lo ilícito y lo abominable; allí donde *nepantla* juega el juego de los medios de denuncia indirectos para un grupo de “artistas legales rechazados”. La estética-no refinada de *nepantla* habla de la inconsciencia del devenir animal político en la zona fronteriza después de ser intervenido por artistas brujos matriotas, rebeldes, unas veces legales y otras no, que no juegan el juego de la

³⁴Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 251

novedad, sino el de la inmunologización anímica de vivir como esclavos en el exilio. Por eso bien, en la producción artística de *nepantla*:

Hay toda una política de los devenires-animales, como también hay una política de brujería: esta política se elabora en agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión ni los del Estado. Más bien expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen anómicos.³⁵



La pocha nostra, *Acupuntura trade-mark sobre cuerpo colonizado*, acto performático, fotografía mía, Centro Cultural España, México, 2013

Referencias

(2005) Lourdes Grobet, España: CONACULTA

ADORNO Theodor y HORKHEIMER Max (2005), *Dialéctica de la ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, España: Editorial Trotta.

³⁵*Ibid*, p. 252

BELAUSTEGUIGOITIA Marisa y LEÑERO Martha (Coords.) (2005) Fronteras y cruces: cartografías de escenarios culturales latinoamericanos, México: PUEG, UNAM

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix (2006), Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, traducción de José Vázquez Pérez, España: Pre-Textos

ECHEVERRÍA Bolívar (2000), La modernidad de lo barroco, México: editorial Era

ECHEVERRÍA Bolívar (2010), Modernidad y blanquitud, México: editorial Era

ESPOSITO Roberto (2006), Categorías de lo impolítico, trad. Roberto Raschella, España: Katz Editores

GARCÍA Canclini Nestor (2013), Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: De bolsillo

GÓMEZ Máximo, Carta a Sotero Figueroa (2003), en: Yoel Cordoví, Utopía y realidad de una república, Cuba: Editorial política

GORODEZKY Sylvia M. (1993), Arte chicano como cultura de protesta, México: UNAM

KEATING Ana Louise (Ed.) (2000), Gloria E. Anzaldúa Interviews, Estados Unidos-Inglaterra: Routledge

LA DUKE Betty (1992), Women Artists. Multi-Cultural Visions, Estados Unidos: The red sea press

Labov (1994), Principles of linguistic changes, Inglaterra: Editorial Blackwell

Navegantes de la Comunicación Gráfica

RAMÍREZ Morales Axel (2008), Nuestra América: chicanos y latinos en Estados Unidos, México: UNAM

SÁNCHEZ Alma B.(2003), La intervención artística en la Ciudad de México, México:

SIMÉON Rémi (1999), Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana, traducción del francés de Josefina Oliva de Coll, México: Editorial Siglo XXI

Páginas de internet

<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKPzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xIq103q5KuP2u%2F1TV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1> Consultado el 9 de marzo de 2013

<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKPzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xIq103q5KuP2u%2F1TV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1> Consultada el 9 de marzo de 2013

<http://www.chicanoart.org/nepantla.html> Consultado el 22 de febrero de 2013.

Recibido em: 08/10/2016. Aceito em: 10/01/2017.