

## Paredes y/en movimiento: murales y activismo. el caso chicano

Amaia IBARRARAN-BIGALONDO  
UPV/EHU

**RÉSUMÉ:** Le Mouvement Chicano, qui a émergé et s'est développé dans les années 1960 dans le contexte de la lutte pour les droits civils aux États-Unis, avait parmi ses objectifs, d'une part, de réclamer les droits de ce groupe en tant que citoyens américains à part entière, et d'autre part, de revendiquer leur spécificité culturelle dans le tissu socio-ethnique du pays. Cela s'est traduit par des marches, des manifestations et des protestations qui ont eu lieu dans les rues des grandes villes du pays, en particulier dans le Sud-Ouest. Cette activité de dénonciation se traduisait également par une abondante production artistique, qui servait d'expression de la lutte du mouvement, ainsi que d'instrument d'articulation de l'"identité chicano" sur laquelle se fondait l'idéologie du mouvement. C'est le cas des peintures murales qui ont commencé à apparaître sur les murs des rues des quartiers mexicains/hicanos dans les villes du Sud-Ouest des États-Unis. L'objectif de cet article est de réfléchir à l'un des cas les plus représentatifs de ce phénomène, celui du Chicano Park de San Diego, considéré comme l'ensemble le plus représentatif de peintures murales chicano, tant en termes de qualité que de quantité, aux États-Unis. Plus précisément, une réflexion sera proposée sur sa pertinence en tant que symbole de la lutte communautaire et collective d'un quartier, ainsi que de la revendication du "Chicano", et en particulier de son passé indigène, à travers les peintures qui ont donné forme aux demandes d'un quartier menacé par une gentrification spatiale et culturelle galopante.

**Mots clés :** Peintures murales, Chicano Park, Mouvement Chicano, Activisme Communautaire

**RESUMEN:** El Movimiento Chicano que se gestó y desarrolló en los años 60 en el contexto de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, tuvo entre sus objetivos el de demandar los derechos como ciudadanos plenos estadounidenses de este colectivo, por un lado, y el de reivindicar su especificidad cultural en el entramado socioétnico del país, por otro. Este se articuló a través de marchas, manifestaciones y protestas que se sucedieron en las calles de las grandes ciudades del país, y en particular en las de Suroeste. Esta actividad de denuncia se vio además reflejada en una abundante producción artística, que sirvió de expresión de la lucha del movimiento, así como de instrumento de articulación de "la identidad chicana" sobre la que se sustentaba la ideología del movimiento. Este es el caso de los murales, que comenzaron a surgir en las paredes de las calles de los barrios mejicanos/chicanos de las ciudades del Suroeste de los Estados Unidos. Este trabajo tiene como objetivo el de reflexionar en torno a uno de los casos más representativos de este fenómeno, el caso del Chicano Park, en San Diego, considerado el conjunto de murales chicanos más representativo, tanto por su calidad como por su cantidad, de los Estados Unidos. En concreto, se ofrecerá una reflexión en torno a su relevancia como símbolo de la lucha comunal y colectiva de un barrio, así como de la reivindicación de "lo chicano", y en particular, de su pasado indígena, a través de las pinturas que dieron forma a la demanda de un barrio que se vio amenazado por la rampante gentrificación espacial y cultural.

**Palabras clave:** Murales, Chicano Park, Movimiento Chicano, Activismo comunal

**ABSTRACT:** The Chicano Movement was organized and developed in the 60s in the context of the struggle for Civil Rights in the United States. It demanded the rights of Chicanos/as as full American citizens, and vindicated this group's cultural specificity in the socio-ethnic fabric of the country, on the other. It was articulated through marches, demonstrations and protests that took place in the streets of the large cities of the country, and particularly in those of the Southwest. This activity of denunciation and demand was also reflected in an abundant artistic production, which served as an expression of the Movement's struggle, as well as an instrument of articulation of the concept of "Chicano identity" that the ideology of the Movement was based on. Among others, the murals, which began to appear on the walls of the streets of the Mexican/Chicano neighborhoods of the cities of the Southwest of the United States. The objective of this work is to reflect on one of the most representative cases of this phenomenon, the case of Chicano Park, in San Diego, considered the most emblematic set of Chicano murals in the United States, both for its quality and quantity. Specifically,

it will offer a reflection on its relevance as a symbol of the communal and collective struggle of a neighborhood, as well as the vindication of “lo Chicano”, and in particular, of its indigenous past, through the paintings that shaped the plight of a neighborhood that was threatened by rampant spatial and cultural gentrification.

**Keywords:** Murals, Chicano Park, Chicano Movement, Communal Activism

Los años 60 en Estados Unidos han pasado a la posteridad, sin duda alguna, como la década de la lucha por los derechos civiles de comunidades “desfavorecidas”, tales como la afro-americana, cuya reivindicación de derechos esenciales como el del voto se han consolidado como el símbolo de esta década, junto con la lucha de las mujeres, o el movimiento hippie. Sin embargo, existieron otros movimientos como el chicano o incluso el nativo-americano, que han quedado en un segundo plano en el imaginario colectivo en torno a la década.

El Movimiento Chicano surge, al igual que los anteriormente citados, de la necesidad de articular una lucha en torno a los derechos del colectivo de origen mejicano en los Estados Unidos, desprovisto de derechos tan fundamentales como el acceso a la educación, la visibilidad social, acceso al mercado laboral, etc. Característico de este movimiento es su defensa de la legitimidad territorial y por ende, sociopolítica del colectivo, cuyos orígenes datan al año 1848, cuando, tras la guerra entre Estados Unidos y Méjico por las tierras del Suroeste de lo que hoy comprenden los Estados Unidos, se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo. Dicho tratado, que ponía fin a una guerra en la que los EEUU salieron victoriosos, culminó con la anexión de los territorios del norte de Méjico al país colindante. Estos territorios constituyen hoy en día gran parte del Suroeste del país (Texas, Utah, Nuevo Méjico, Arizona, Nevada y California). La situación de los habitantes de estas tierras derivó en su discriminación y posicionamiento como “ciudadanos de segunda”, a pesar de que el tratado aseguraba sus derechos socioeconómicos, así como el del mantenimiento de su lengua y costumbres.

Durante la primera mitad del siglo XX, con la necesidad de mano de obra en las grandes plantaciones agrarias de California, y en particular, en los años 40, con una población masculina ausente, participando de forma activa en la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos articuló el llamado *Bracero Program* (1942-1945), por el que se permitía la llegada de braceros (jornaleros que trabajaban con sus brazos) a los campos de cultivo, con el compromiso de ofrecerles unas condiciones de trabajos dignas. La relación de estos trabajadores, mayoritariamente de Méjico, con los habitantes del mismo origen del suroeste de los Estados Unidos, permitió el surgimiento de un sentimiento identitario por el cual la identificación cultural con sus vecinos del sur comenzó a hacerse evidente. Este, unido a la necesidad de la demanda de condiciones laborales dignas, promovidas por el UFW (United Farm Workers) de César Chávez, y sus marchas y boicots, se convirtieron, así, en la semilla del Movimiento Chicano que se articularía en las siguientes décadas.

A pesar de que, tal y como acaba de ser explicado, el germen del Movimiento fue indudablemente rural, su desarrollo se dio mayoritariamente en las grandes urbes de Estados Unidos, (Los Ángeles, San Francisco, San Antonio, etc). Tras estas primeras

marchas y huelgas organizadas desde los campos de California, el movimiento se extendió a las ciudades, donde se estaba desarrollando el grueso de la lucha por los derechos civiles, así como las grandes movilizaciones en contra de la guerra de Vietnam. Así, comenzaron a gestarse grupos de estudiantes en institutos y universidades, tales como MAYO ( Mexican American Youth Organization, 1967), UMAS (United Mexican American Students), y/o el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlan (MECHA), en 1969) (Rosales). La articulación teórica del Movimiento se recogió en el denominado Plan Espiritual de Aztlán, que establecía las reivindicaciones del movimiento. Así,

El Plan Espiritual de Aztlán sets the theme that the Chicanos (La Raza de Bronze) must use their nationalism as the key or common denominator for mass mobilization and organization. Once we are committed to the idea and philosophy of El Plan de Aztlán, we can only conclude that social, economic, cultural, and political independence is the only road to total liberation from oppression, exploitation, and racism. Our struggle then must be for the control of our barrios, campos, pueblos, lands, our economy, our culture, and our political life. El Plan commits all levels of Chicano society-the barrio, the campo, the rancharo, the writer, the teacher, the worker, the professional-to La Causa. (1969)<sup>[2]</sup>/<sup>[3]</sup>

La reclamación de un territorio mítico llamado Aztlán, en el que el pueblo chicano desarrollaría su nación imaginada, y que correspondía con los territorios de Suroeste de los Estados Unidos, marcó la esencia nacionalista del movimiento. Esta, además, reivindicaba el origen indígena de la nación chicana, y en particular, de aquellos rasgos históricos e identitarios que los unían al imperio azteca. Así las cosas, los símbolos aztecas, tales como el águila que fue recuperada como símbolo del sindicato agrario UFWU, pasaron a formar parte del imaginario colectivo chicano, que hizo de su indigeneidad símbolo de su diferencia y especificidad étnica. Del mismo modo, esta obvia conexión histórica con un pasado indígena, dotaba al movimiento de un carácter postcolonial, que defendía el hecho de que “we did not cross the border the border crossed us” (nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó). La pertenencia originaria a Aztlán, territorio ocupado por los Estados Unidos, así, reforzaba el carácter nacionalista del Movimiento Chicano.

En el aspecto más práctico, el Movimiento se articuló, al igual que los otros movimientos que lucharon por los derechos civiles en los Estados Unidos, a través de marchas, manifestaciones y protestas organizadas en diferentes ciudades del Suroeste del país, tales como los conocidos como los *East L.A. Chicano Walkouts*, en las que los estudiantes de los institutos del este de Los Ángeles abandonaron las clases y se unieron en manifestaciones a modo de protesta contra la obvia discriminación que sufrían en sus clases, la falta de presencia de la comunidad chicana/latina en el currículo de la enseñanza, y las escasas perspectivas de futuro que les aguardaban como consecuencia de la educación limitada que recibían; o a través del *Chicano Moratorium March*, que en 1970 congregó a casi 25.000 personas como medio de protesta contra la guerra de Vietnam, y en particular, por el

elevado número de latinos que participaron en la guerra, y que terminó con la policía cargando y lanzando gas contra los manifestantes, y en la que fue asesinado el periodista Rubén Salazar, activista por los derechos de los chicanos.

En otro ámbito, el Movimiento y su necesidad de expresión política y artística facilitó el nacimiento de una actividad artística específica a través de la cual se pudiera dotar de una voz pública a la comunidad. Así, la lucha del Movimiento chicano se apoyó en un corpus literario marcadamente político que, a través de su obra, reivindicaba una situación socioeconómica digna para los miembros de la comunidad chicana de los Estados Unidos, y a su vez, denunciaba públicamente su situación desfavorecida. Poetas, novelistas, dramaturgos, músicos y directores de cine, entre otros, dieron voz al Movimiento Chicano, y contribuyeron a la creación de un corpus artístico chicano/a específico que continúa desarrollándose en la actualidad. Es de destacar, no obstante, que la incursión plena de las mujeres en este movimiento artístico no se sucedió de forma mayoritaria hasta casi entrada la década de los 80. Del mismo modo, es necesario señalar que el Movimiento, a pesar de que contó con una obvia presencia de mujeres chicanas, fue un Movimiento mayoritariamente masculino.

En este contexto, el objetivo de este trabajo es el de ofrecer una aproximación a una de las expresiones artísticas populares de claro signo activista que se sucedieron durante el Movimiento y continúan en la actualidad: la de los murales chicanos. En particular, y en tanto en cuanto a elemento de reivindicación de un pasado histórico y cultural propio, y de la necesidad de la lucha por el logro de derechos civiles básicos, observaremos el modo en el que el pasado indígena es representado en los murales creados durante los años del Movimiento Chicano. Del mismo modo, observaremos el papel de “la comunidad” tanto en la creación como en la propia esencia conceptual y simbólica de dichos murales. Para ello, ofreceremos como ejemplo alguno de los murales más representativos de la época, y en concreto, murales situados en San Diego, en Chicano Park.

### **El barrio y su significado en el contexto del Movimiento Chicano**

La historia de los barrios mejicanos/latinos del Suroeste de los Estados Unidos es reflejo de la situación desfavorecida de sus habitantes. Desde la anexión de los territorios del Norte del Méjico a los Estados Unidos (tal y como los concebimos en la actualidad), el desarrollo de las zonas urbanas en las que los habitantes de origen mejicano se asentaron fue claramente marcado por un proceso de evidente getoización a través de las políticas públicas que hacen una evidente “investment in whiteness” (inversión en “lo blanco”) (Lipsitz, 1998), y por ende, racialización (Omi & Winant, 1994). James Diego Vigil, académico

y activista que hace trabajo de campo con personas chicanas involucradas en las pandillas callejeras (*gangs*), define la situación de la juventud de los barrios chicanos en la actualidad como de “marginalidad múltiple.” En este sentido, Vigil hace referencia a los “ecological contrasts (visual and spatial distinctions), economic strains (underclass and secondary labor market), social dysfunctions (family stress and school failure), cultural discontinuities (hybrid mixture, syncretic cholo), and psychological ordeals (adolescent status crisis and group identity) (2012, p. 57)<sup>[4]</sup>, como la evidencia de las causas por las que un gran número de jóvenes de origen mejicano se acercan a las *gangs* como una estructura social que les permite la supervivencia y por otro, como una comunidad en la que desarrollan un sentido de pertenencia que no experimentan en el seno del entramado social norteamericano.

Durante los años en los que el Movimiento Chicano se desarrolló, el barrio, como espacio en el que el núcleo poblacional de la comunidad mejicano-americana vivía, por un lado, y como representación de la múltiple marginalidad y discriminación de la que eran objeto sus habitantes, se convirtió, así, en símbolo de la lucha del colectivo chicano. Sin embargo, el Movimiento, a partir de la centralidad que adquirió el barrio, la calle, como espacio en el que desarrollar no sólo las protestas, sino también, la expresión de la fuerza de la comunidad, fue motor de expresiones artísticas tales como la de los murales, símbolo de lo que Raúl Homero Villa denomina la “barriología”, por la cual el concepto de “barrioización” (as socially deforming) (2000, p. 8), con sus connotaciones negativa, deviene en una práctica de “barriología”,(as culturally affirming)(2000,p.8), culturalmente rica y así, altamente positiva.

### **La historia de los murales chicanos de California**

El papel de los murales durante el Movimiento chicano fue, según, Shifra M. Goldman, esencial e indispensable. Así,

Muralism was the most important, widespread, cohesive, and publicized aspect of The Chicano movement during the 1970s. As a major carrier of public communication to Mexican communities in the United States, it has been a vehicle of protest and demands addressed to the power structures for equitable solutions to problems facing those communities. It also signaled the pride, cultural values, hopes, and aspirations of Mexican community activists, especially among the young people who formed the "troops" of the Chicano movement in the 1960s. Muralism forged an essential link between the newly emerging Chicano groupings and their Mexican heritage, encouraging a study of themes and techniques developed by the Mexican School of public art (muralism and printmaking) in the 1920s and 1930s, as well as a study of pre-Columbian painting, sculpture, and architecture which laid a basis for both the Mexican School and the Chicano art movement. In its insistence on a public voice, Chicano muralism participated in the development of a national mural movement which made its presence known, from 1967 on in the United States -and eventually in the rest of the world. (1990, p.23)<sup>[5]</sup>

Los dos murales que el artista Antonio Bernal realizó en el *United Far Worker's Teatro Campesino Center* en Del Rey en 1968 han sido considerados los precursores del

movimiento muralista que se desarrollaría en las siguientes dos décadas. Su relevancia radica no solo en que fueron los primeros murales, sino en que, en ellos, se estableció de algún modo la iconografía de carácter marcadamente ideológica que después se convertiría en característica esencial de la producción artística del momento (Goldman, 1990, p. 26). Así, la década de los 70, marcada por la lucha de la comunidad chicana y por su visibilización, fueron esenciales para el desarrollo de esta actividad, que pronto fue considerada como un modo de expresión esencial del Movimiento Chicano.

Los primeros murales chicanos que aparecieron en las calles de California estaban directamente unidos a la lucha por los derechos de la comunidad. Así, entre sus temas más recurrentes encontramos aquellos que hacían referencia a la compleja historia de la comunidad chicana, a su pasado indígena, y a otros más relacionados con el momento en el que se estaba desarrollando el Movimiento. Se encuentran, así, referencias directas a símbolos indígenas religiosos, con la representación de dioses/as aztecas, el calendario azteca, pirámides y templos, así como otros símbolos religiosos indígenas se representan junto a iconos como la Virgen de Guadalupe o representaciones de iglesias cristianas, dando así evidencia del carácter mestizo e híbrido de la comunidad chicana, de un amplio y diverso origen etnocultural.

Del mismo modo, estos símbolos ancestrales se exponen junto a figuras prominentes relacionadas con la historia de México (tales como Emiliano Zapata y/o Pancho Villa) o del Movimiento Chicano, como es el caso de César Chávez. Al igual, se suceden imágenes de escenas cotidianas de la vida de la comunidad chicana, empleadas para denunciar la falta de acceso a la educación, o el trabajo arduo de los campos de cultivo, o la relevancia de la familia, entre otros. Al mismo tiempo, los murales en ocasiones exponen espacios, colectivos y/o motivos de la cotidianidad del colectivo chicano, tales como la expresión de espacios urbanos (el barrio), o grupos como los de los cholos (pandilleros) o los pachucos de los años 50 (considerados los primeros jóvenes rebeldes en el seno de la comunidad chicano, cuya existencia coincidió con la segunda guerra mundial).

### **Chicano Park, San Diego. Un ejemplo de activismo y arte comunitario<sup>[6]</sup>**

La relevancia de la reivindicación de la herencia indígena del pueblo chicano tuvo como origen la apuesta de los muralistas mejicanos tales como Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, que, a través de sus murales, reivindicaron el indigenismo, y lo dotaron de un carácter ideológico evidente, relacionándolo directamente con la lucha de la clase obrera (haciéndose eco de la ideología marxista) y con la justicia social (Latorre, 2008, p. 33).

A modo de ejemplo, observaremos el caso de Chicano Park, en San Diego, como símbolo de cómo el activismo, el arte y el trabajo comunal se aúnan en una obra de arte que es todavía hoy, símbolo de la lucha de la comunidad chicana de los años 70. Es, además, referente del muralismo en Estados Unidos. La web de turismo SanDiego.org, lo define en los siguientes términos

“Chicano Park is the geographic and emotional heart of Barrio Logan, located in Logan Heights, San Diego's oldest Mexican-American neighborhood. The park is home to the largest concentration of Chicano murals in the world with more than 80 paintings on seven acres dotted with sculpture, gardens, picnic tables and playgrounds. Throughout the year, it hosts festivals of music and Aztec dance, the biggest being Chicano Park Day held each April. Additionally, it's the hub of an emerging arts district, with galleries, boutiques, brewpubs and craft coffee shops nearby. (...) n January 2017, the park was designated a National Historic Landmark, thanks to the efforts of Congressman Juan Vargas, and Josephine Talamantez and Manny Galaviz of the Chicano Park Steering Committee. This status recognizes the artistic, cultural and sociopolitical significance of the park and preserves the space for future generations.”<sup>[1]</sup>

El concepto de Chicano Park como “corazón geográfico y emocional” de Barrio Logan, responde, sin duda alguna, a su significado sociopolítico e histórico, tal y como recoge también la presentación turística de este espacio. Los primeros habitantes de origen mejicano llegaron a Logan Heights, Barrio Logan, a finales del siglo XIX, y se fueron asentando en la zona durante las primeras décadas del siglo XX, tras las migraciones causadas por la revolución mejicana. Prosperó durante la segunda guerra, a consecuencia de la demanda de mano de obra en la industria naval, que unos años antes se había asentado en el barrio. Sin embargo, tras la guerra, el consistorio de la ciudad de Los Ángeles intervino en la configuración espacial del barrio sin previo aviso, construyendo una autopista que lo cruzaba (1963) y posteriormente, con la inauguración del Coronado Bay Bridge, que contaba con unas enormes pilas de cemento que alojaban una serie de autopistas elevadas (1969). Ambas intervenciones urbanísticas modificaron la vida del barrio, seccionándolo real y metafóricamente (muchas familias tuvieron que abandonar el barrio, negocios cerraron, etc). El sentimiento de resignación pronto cambió por uno de empoderamiento y así, tras diversas negociaciones con la corporación, los residentes del barrio lograron que se les cediera unas acres de tierra para construir un parque. Sin embargo, la llegada de las excavadoras no supuso el comienzo de su construcción, sino la de una comisaría de la policía de la autopista (Highway Patrol), ya que los terrenos habían sido adquiridos por el estado tras la construcción del puente. Los vecinos de Barrio Logan, decepcionados y enfurecidos a partes iguales, decidieron ocupar el terreno, y plantaron cactus y otras plantas a modo de protesta y como símbolo de recuperación de lo que les pertenecía y de vida. Así comenzó la ocupación de Chicano Park por parte de los vecinos del barrio (1970). En una de las reuniones que se celebraron entre los ocupantes del parque y las autoridades, el artista Salvador Torres propuso la intervención artística sobre los pilares del Coronado Bay

Bridge, a modo de protesta, por un lado, pero sobre todo, como símbolo de reapropiación de un espacio que consideraban legítimamente suyo. Así las cosas, el parque se convirtió en un lugar de encuentro al que llegaban personas de otros lugares de California en señal de apoyo. Mientras tanto, el estado de California y la municipalidad de San Diego comenzaban una serie de negociaciones para reubicar la comisaria de la policía de autopistas. Para ello, se exigió la desocupación del parque, que, tras 12 días de ocupación y a la espera del desarrollo de las negociaciones, fue desalojado. Finalmente, se aprobó la construcción de un parque municipal y desde el año 1971, se celebra la recuperación del parque (en el año 1970) por parte de los vecinos de Barrio Logan. Los murales que se crearon desde el año 1967 hasta 1972, bajo la supervisión y organización de Salvador Torres son todavía hoy en día, símbolo de lucha comunal y de superación colectiva de un sueño, el sueño de Chicano Park.

Tras diversas fases de negociación con la ciudad, el *Chicano Park Monumental Public Mural Program* diseñado por Torres en el año 1969 comenzó a tomar forma. Habían pasado 4 años, era 1973, y diversos artistas se congregaron en el parque para comenzar a intervenir sobre las enormes columnas de hormigón. En esta primera fase, a pesar del malestar de algunos artistas, las personas del barrio se involucraron activamente, pintando las columnas que después servirían como lienzo para los artistas que diseñaron y realizaron los murales. Entre estos, cabe destacar el trabajo *de Toltecas en Aztlán* y del *Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán* (Guillermo Aranda, Salvador Barrajas, José Cervantes, Sammy Llamas, Bebe Llamas, Victor Ochoa, Ernest Paul, Arturo Roman, Guillermo Rosete, Mario Torero y Salvador Torres). La segunda fase, donde se pintaron los dos primeros conjuntos de murales, se desarrolló en los años 1974 y 1975. El colectivo de artistas *Royal Chicano Air Force* (José Montoya, Esteban Villa, Juanishi V. Orosco, Ricardo Favela, y Rudy Cuella) se encargó de la elaboración del segundo grupo de murales, con José Montoya a la cabeza. Para la última fase, en 1977, se invitó a colaborar además a artistas que no eran chicanos, dotando al proyecto de un carácter multicultural y diverso. Sin embargo, los murales cayeron del algún modo en el olvido y fueron deteriorándose, hasta que en 1987 pasaron a considerarse lugar de interés cultural y comenzaron a ser cuidados y restaurados, considerándose oficialmente “la colección de murales de calle más importante del país”. (*The History of Chicano Park*)

### **Los murales de Chicano Park**

En las siguientes líneas, apuntaremos algunos ejemplos de la representación de los grandes temas que configuraron el Movimiento Chicano en los murales más característicos de entre los que conforman el parque. El mural *Quetzacoatl*, diseñado y desarrollado por los *Toltecas*

*en Aztlán & El Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán* en 1973, fue el primero en ser creado en el parque. A diferencia de otros, no se desarrolló sobre una de los grandes pilares del puente, sino sobre una de las paredes de salida hacia la autopista. Su importancia radica no solo en el hecho de que inaugurara la acción comunal sobre el Coronado Bridge, sino en que participaron en su desarrollo personas del barrio dando color a la pared antes a la intervención de los artistas. Por otro, en que engloba numerosos de los aspectos relacionados con el Movimiento que mencionábamos con anterioridad: la reivindicación de un pasado, presente y futuro que marcan la esencia de la lucha del pueblo chicano. La restauración del mural fue necesaria en el año 1987, ya que había sido vandalizado en numerosas ocasiones por la inclusión de una esvástica, símbolo de unidad en la filosofía oriental que fue, además adoptada por el colectivo de artistas *Los Toltecas en Aztlán*, para su re-significación tras su apropiación por el movimiento nazi alemán. El mural, que destaca por su colorido, presenta una serie de personas y símbolos bajo los pilares del Coronado Bridge. En el centro, una pirámide y sobre ella la ya mencionada esvástica y bajo la cual se observa el símbolo del ying y el yang. Bajo el puente la serpiente alada, “la serpiente emplumada”, Quetzalcóatl, dios del maíz, el agua, el viento. Flanqueando la pirámide, y mirando uno hacia cada lado, dos caras indígenas, que, por su tez, rasgos y por otros distintivos ornamentales, representan a las comunidades indígenas de América. Al lado derecho de la pirámide, otros símbolos que crean puentes con Méjico, tales como la representación de un pueblo mejicano y sus habitantes unidos por las manos formando un círculo, cactus, y otros tres bustos de hombre, representado el revolucionario, el campesino y el chicano contemporáneo. Sobre la pirámide, a su vez, la cabeza de un guerrero azteca, la bandera del Movimiento Campesino de César Chávez y un águila bajo cuya ala se cobijan un número de personas chicanas, representantes de la sociedad del momento. En la parte inferior del mural, unas calaveras, símbolo de la cultura espiritual mejicana, una de las cuales porta una cruz católica, haciendo referencia al mestizaje cultural, religioso y espiritual de la comunidad chicana. Del mismo modo, uno de las calaveras porta una bandana en la frente, referenciando así a los jóvenes chicanos involucrados en pandillas callejeras.

El mural se ha establecido como uno de los más representativos del conjunto de pinturas del parque por diferentes razones: por ser el primero, como ha sido ya mencionado, porque representa el carácter comunitario de muchos de los murales del parque, y por último, porque aún en sus dibujos muchos de los aspectos que definieron la lucha por los derechos civiles de la comunidad chicana en general, y del barrio en particular. El mural, como ha sido descrito anteriormente es, en definitiva, una expresión del sentimiento de mestizaje cultural y del consecuente nacionalismo cultural sobre el que se asentó el

Movimiento Chicano. La abundancia de elementos indígenas, con referencias directas a elementos altamente significativos de la mitología azteca, tales como la serpiente alada, la presencia de guerreros aztecas, la pirámide, el águila o el sol, hacen referencia directa a un pasado indígena que se convirtió en uno de los ejes fundacionales de la identidad chicana durante la explosión del Movimiento. Del mismo modo, el carácter “proletario” del mural, con la inclusión de la bandera del sindicato agrario UFW de César Chávez, la representación de un pueblo mejicano y la unión de sus gentes, y finalmente, la expresión del paso de la historia y la adaptación socio-étnica del pueblo chicano, simbolizada en las tres caras que se encuentran en el parte inferior del mural, donde aparecen un revolucionario, un campesino y un hombre chicano del momento, hacen de este mural un ejemplo de la esencia de la lucha de la comunidad chicana del momento. Sin embargo, y tal y como ha sido anotado anteriormente, hemos de decir que el mural adolece de la inclusión de las mujeres, no solo en sus imágenes, sino en la simbolización de su importancia en el Movimiento Chicano.

En este mismo contexto, es de destacar el mural conocido como *Historical Mural*, creado y desarrollado por el colectivo de artistas denominado *Toltecas en Aztlan*, entre los que destaca Guillermo Aranda, uno de los promotores de los murales del parque. Asimismo, participaron miembros de la asociación estudiantil MECHA de la Universidad de California en Irvine. Tuvo que ser renovado en el año 1988, debido a su deterioro. Partiendo de la misma reivindicación de un pasado histórico propio y específico de la comunidad, el *Mural Histórico* aún en su totalidad una importante lista de figuras históricas célebres de la historia mejicana y chicana. Entre las personas representadas en el mural destacamos al Che Guevara (haciendo referencia a otros movimientos revolucionarios americanos), a líderes del comienzo de la Guerra por la Independencia de Méjico, como Miguel Hidalgo y José María Morelos, Emiliano Zapata y Pancho Villa, líderes de la revolución mejicana, o del Movimiento Chicano como Rubén Salazar, Reies Tijerina, y Cesar Chávez en el centro del mural. Del mismo modo, aparecen representados artistas de renombre tales como los “padres del muralismo” David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Pablo Picasso, entre otros. Al igual que en el anterior mural, destaca en uno de los laterales la presencia de una pirámide maya y los bustos de dos guerreros, así como otra iconografía indígena, como el ya mencionado calendario azteca. Bajo las caras de las personas representativas de la historia chicana y mejicana, cabe aquí mencionar que existe una única mujer entre todas ellas, Dolores Huerta, líder del UFW junto a Chávez, que aparece a un lado de César Chávez y en una posición secundaria, así como Frida Khalo, retratada entre Diego Rivera y Fidel Castro, se observan numerosas figuras representativas de la comunidad chicana contemporánea, en la que sí se incluyen mujeres. Estas figuras, que se organizan en torno a una imagen de la Virgen de Guadalupe, parecen marchar a modo de una

manifestación, ya que la palabra “boycott” se aprecia en la parte inferior del mural, y algunas de los “manifestantes” portan, a su vez, banderas del sindicato agrario *United Farmers Worker Union*.

Desde un punto de vista foráneo y contemporáneo, la calidad artística de estos murales y de otros que se encuentran en diversas ciudades norteamericanas, así como su valía como expresión de la cultura y herencia histórica de las comunidades chicanas en el país es indudable. Los dos murales que se han presentado en estas líneas son prueba de ello, y pueden ser considerados textos abiertos que recogen la historia de la comunidad chicana, así como la esencia de una identidad étnica mestiza e híbrida. Del mismo modo, y partiendo de esta especificidad cultural e histórica que claramente reivindican, los murales son, además, elementos de demanda de la inclusión plena de los miembros de la comunidad chicana en la sociedad norteamericana a la que pertenecen, y de la que, sin embargo, no son miembros de pleno derecho. Por otro lado, su carácter comunal/comunitario, ejecutados en espacios comunes, tales como un parque (como es el caso de Chicano Park), o la fachada de una tienda, una escuela, y/o un banco, entre otros, hacen de ellos símbolo de la lucha por una causa colectiva. Los murales, así, del mismo modo que otras manifestaciones populares de carácter ciudadano, tales como los corridos, entre otros ejemplos, se convierten en “la voz del pueblo”, que transmiten “las cosas del pueblo”. Sin embargo, y haciendo una vez más hincapié en la perspectiva desde la que se emite esta reflexión, es decir, una perspectiva foránea y del siglo XXI, sería justo también señalar el carácter marcadamente masculino, tanto del proceso de su ejecución, ya que fueron creados y ejecutados por artistas varones en su mayoría como en la representación de la historia y la comunidad chicana que se hace en ellos. Existieron, sin embargo, mujeres tales como Susan Yagamata, quien diseñó y pintó el mural Coatlicue y Carlotta Hernández, quien creó el Chicano Park Logo. Del mismo modo, los murales Female Inteligencia y Corazón/Aztlán, fueron diseñados y creados por Celia Rodríguez, Tina Lerma Barbosa, Antonia Mendoza, Rosalina Balaciosos, Barbara Desmangles, parte del *Royal Chicano Air Force* y voluntarios de la comunidad.

En el caso concreto de los dos murales que se han observado, la representación de figuras prominentes (el jornalero, el revolucionario y el chicano contemporáneo en el mural Quetzalcoatl, y los personajes históricos en el segundo, en el que únicamente se encuentran dos mujeres) es evidencia de su carácter marcadamente masculino. Las mujeres, que sin duda aparecen en los murales, se representan siempre como parte de grupos de personas indefinidos, siendo así parte de una colectividad, sin relevancia individual. Entre estas, madres, mujeres del grupo organizado de activistas conocido como los *Brown Berets*, niñas o incluso dos soldaderas (mujeres participantes en la revolución mejicana), como es el caso

del *Historical Mural*, aparecen de forma genérica. Sin embargo, en este último, la figura de la Virgen de Guadalupe ocupa también un papel central, prueba de la tendencia masculinista del Movimiento en sus orígenes. La figura de la Virgen, como obvio símbolo de la identidad mestiza de la comunidad chicana, es además, reflejo de la simbolización de las mujeres a través de una figura que representa la maternidad y en suma, la docilidad y la entrega a la familia, a diferencia de otras figuras que fueron reivindicadas por el colectivo chicano feminista, tales como La Malinche. En definitiva, las representaciones de muchos de los murales de Chicano Park, así como de otros a lo largo y ancho del país, ofrecían una visión patriarcal de la identidad chicana, y de su reivindicación histórica. En palabras de Guisela Latorre, “the indigenist imagery that so eloquently spoke of decolonization in community murals illustrated utopian indigenous realms largely de creed by a patriarchal order” (2008, p.178). Del mismo modo, “various Indigenist murals produced by male artists effectively masculinized nationalist discourses and thus relegated women and issues of gender to the margins. These images were meant to function as discourses of liberation for the Chicana/o community” (2008,p.178-179).<sup>[8]</sup>

Existieron y existen, no obstante, numerosas mujeres muralistas que trataron de revertir esta tendencia, no solo a través de la creación de murales ejecutados por ellas mismas, sino y, sobre todo, a través de la revisión de la iconografía, y por ende, del discurso reflejado en los murales hasta el momento. Entre estas, el colectivo *Mujeres Muralistas*, que diseñaron, entre otros, el mural *Latinoamérica*, en el barrio La Misión de San Francisco, donde ponían en relieve la relevancia de las mujeres, en un mural de menor carácter de reivindicación de la justicia social, pero que sin embargo, en palabras de una de sus creadoras, Patricia Rodríguez “we used a pyramid made of corn stalks to emphasize the importance of the corn that fed the indigenous people of the Americas as well as the whole world. The mural also spoke to who we were and where we came from. As Latina artists raised and educated in the US we had the best of both worlds, connecting art school influences with our cultural roots” (Latinoamerica)<sup>[9]</sup>.

Sin duda alguna, cabe destacar la labor de Judy Baca, considerada pionera en este ámbito. Su mural *Mi Abuelita*, situado en el parque Hollenbeck en el este de Los Ángeles, es prueba de ello. Judy Baca es la creadora de SPARC (The Social and Public Art Resource Center), precursora y coordinadora del proyecto muralístico de más envergadura en los Estados Unidos en la actualidad, *The Great Wall of Los Angeles*, una obra de casi un kilómetro de longitud, en la que artistas y jóvenes en situación de exclusión llevan trabajando desde el año 1976. El proyecto nació como un encargo de la división de ingeniería del ejército estadounidense en el año 1974, con el objetivo de dinamizar las paredes del canal de control

de inundaciones, en las que se proyectaba un carril para bicicletas. Los trabajos de ejecución comenzaron dos años después a cargo de 80 jóvenes, 5 historiadores y 10 artistas, quienes trabajaron bajo la dirección de Baca en un mural que representó la historia de California hasta el año 1910. Sin embargo, el impacto que surtió el mural hizo que el proyecto continuara hasta el año 1984, con la extensión del mural que representaba la historia del estado desde la prehistoria hasta la década de los 1950. La continuación de su historia se desarrollará en lo sucesivo hasta completar la historia hasta la actualidad. Sin duda alguna, el trabajo de Judy Baca destaca por su espíritu inclusivo, convirtiéndose en un ejemplo de creatividad y activismo, así como de expresión de la identidad histórica y por ende, etno-cultural del estado de California, en general, y de su comunidad chicana, en particular.

A modo de conclusión y tras esta breve exposición de dos espacios muralísticos en California, es de destacar la importancia de esta actividad artística en diferentes ámbitos. Por un lado, por su esencia colectiva. Los dos ejemplos, tanto el de Chicano Park en San Diego como el proyecto liderado por Baca en Los Ángeles, son prueba de un proyecto artístico colectivo, en el que la participación de la comunidad es esencial. En el primero, como símbolo de resistencia activa y posterior reivindicación de una voz propia, ante un proceso de gentrificación geográfica y sociocultural evidente. El segundo, como proyecto de visibilización y contra-narración de la historia del California y sus habitantes, así como de inclusión de la juventud más marginalizada. Por otro lado, por su importancia como símbolo de la reapropiación de un espacio colectivo sustraído a la comunidad, como es el caso de Chicano Park en San Diego. En este sentido, la proyección y ejecución de los murales, en particular los de la ciudad fronteriza, fueron esenciales en tanto en cuanto a protesta activa por parte de una comunidad. Es de destacar su relevancia en el contexto de la lucha por los derechos civiles llevada a cabo por el colectivo chicano, en el marco del Movimiento Chicano. Por último, y directamente relacionado con esto, por su representación de la esencia ideológica de dicho movimiento que, tal y como ha sido señalado con anterioridad, tuvo un carácter marcadamente masculino, tanto en su concepción conceptual, como en su gestión, hecho que queda claramente expuesto en algunos de los murales del parque. No obstante, hemos de destacar, para finalizar, la relevancia de las mujeres muralistas que lucharon de forma activa también para reclamar su voz, tanto en el ámbito del Movimiento Chicano en general, como del movimiento muralístico, en particular.

## Bibliografía

- El Plan Espiritual de Aztlán. <https://history.msu.edu/hst327/files/2018/05/el-plan-espiritual-de-aztlan.pdf>
- GOLDMAN Shiffra (1990), "How, Why, Where, and When It All Happened: Chicano Murals of California", en Sperling Cockfrot, Eva & Holly Barnet-Sánchez, eds. *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. (23-53), Social and Public Art Resource Center.
- HOMERO-VILLA Raúl (2000), *Barrio-Logos. Space and Place in Chicano Literature*. University of Texas Press.
- Latinoamerica by Mujeres Muralistas. Patricia Rodríguez, (founds.org) [https://www.foundsf.org/index.php?title=Latinoam%C3%A9rica\\_by\\_Mujeres\\_Muralistas](https://www.foundsf.org/index.php?title=Latinoam%C3%A9rica_by_Mujeres_Muralistas).
- LATORRE Gisela (2008), *Walls of empowerment: Chicana/o indigenist murals of California*. Austin: University of Texas Press.
- LIPSITZ George (1998), *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.
- OMI, Michael, and Howard Winant. (1994). *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. 2nd ed. New York: Routledge.
- VIGIL James Diego (2012), *A Rainbow of Gangs. Street Cultures in the Mega-City*. University of Texas Press.
- ROSALES CASTAÑEDA Oscar, "Timeline. Movimiento from 1960-1985". [https://depts.washington.edu/civilr/mecha\\_timeline.htm](https://depts.washington.edu/civilr/mecha_timeline.htm)
- The History of Chicano Park, San Diego. <http://www.chicanoparksandiego.com/history/page3.html>
- <https://www.sandiego.org/>
- <https://www.judybaca.com/>

## Notas

[1] Este ensayo forma parte de un proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España (código: FFI20114-52738-P), el Fondo Regional Europeo (FEDER), así como del grupo de investigación REWEST financiado por el Gobierno Vasco (Grupo Consolidado IT608-13) y la Universidad del País Vasco, UPV / EHU (UFI 11/06).

[2] El Plan Espiritual de Aztlán propone que los chicanos (La Raza de Bronce) emplemos las ideas del nacionalismo para la movilización y la organización de masas. Una vez que estemos comprometidos con la idea y la filosofía de El Plan de Aztlán, llegaremos a la conclusión de que la independencia social, económica, cultural y política es el único camino hacia la liberación total de la opresión, la explotación y el racismo. Nuestra lucha entonces debe dirigirse e al control de nuestros barrios, campos, pueblos, tierras, nuestra economía, nuestra cultura y nuestra vida política. El Plan relaciona a todos los sectores de la sociedad chicana, el barrio, el campo, el rancharo, el escritor, el maestro, el trabajador, el profesional, con La Causa. ( 1969)

[3] Todos los textos traducidos del inglés son traducciones libres de la autora de este ensayo.

[4] Diferencias ecológicas (visuales y espaciales), tensiones económicas (relacionadas con el mercado de trabajo secundario y de subclase), disfunciones sociales (como el estrés familiar y fracaso escolar), discontinuidades culturales (tales como la hibridización) y problemas psicológicos (derivados de la crisis de la adolescencia y de su identidad grupal)

[5] El muralismo fue el movimiento más importante para la creación del sentido de comunidad del movimiento Chicano durante la década de 1970. Como medio de comunicación pública para las comunidades mexicanas en Estados Unidos, se convirtió en un vehículo de protesta dirigido a las estructuras de poder para lograr soluciones equitativas a los problemas a los que se enfrentaban estas comunidades. El muralismo también puso de relieve el orgullo, los valores culturales, las esperanzas y las aspiraciones de los activistas mexicanos, especialmente entre los jóvenes que formaron las "tropas" del movimiento en la década de 1960. Forjó un vínculo esencial entre los grupos chicanos emergentes y su herencia mexicana, fomentando el estudio de temas y técnicas desarrolladas por la Escuela Mexicana de arte público en las décadas de 1920 y 1930. Favoreció el estudio de la pintura, escultura y arquitectura precolombinas que sentaron las bases tanto para la escuela mexicana como para el movimiento artístico chicano. En su intento por desarrollar una voz pública, el muralismo chicano participó en el desarrollo de un movimiento mural nacional que se conoció en los Estados Unidos a partir de 1967 y finalmente, en el resto del mundo. (1990, pág. 23)

[6] Un completo banco de imágenes de los murals de Chicano Park : <https://www.alamyimages.fr/photos-images/parc-chicano.html>

[7] Chicano Park es el corazón geográfico y emocional de Barrio Logan, ubicado en Logan Heights, el vecindario mexicano-estadounidense más antiguo de San Diego. El parque alberga la mayor concentración de murales chicanos del mundo, con más de 80 pinturas en siete acres salpicados de esculturas, jardines, mesas de picnic y áreas de juego. Durante todo el año, alberga festivales de música y danza azteca. La mayor celebración es el Chicano Park Day, que se celebra cada mes de abril. Además, es el centro de un distrito artístico emergente, con galerías, boutiques, cervecerías y cafeterías artesanales cercanas. (...) En enero de 2017, el parque fue designado Monumento Histórico Nacional, gracias a los esfuerzos del Congresista Juan Vargas y Josephine Talamantez y Manny Galaviz del Comité Directivo del Parque Chicano. Este estatus reconoce la importancia artística, cultural y sociopolítica del parque y preserva el espacio para las generaciones futuras.

[8] Varios murales indigenistas producidos por artistas masculinos, efectivamente, masculinizaron los discursos nacionalistas y, por lo tanto, relegaron a las mujeres y las cuestiones de género al margen. Estas imágenes estaban destinadas a funcionar como discursos de liberación para la comunidad chicana.

[9] "Utilizamos una pirámide hecha de tallos de maíz para enfatizar la importancia del maíz que alimentaba a los pueblos indígenas de las Américas y al mundo entero. El mural también hablaba de quiénes éramos y de dónde venimos. Como artistas latinas criadas y educadas en los Estados Unidos, teníamos lo mejor de ambos mundos, conectando las influencias de la escuela de arte con nuestras raíces culturales".